

ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

ЖУРНАЛ
ЛИТЕРАТУРЫ
ИСКУССТВА
КРИТИКИ
И БИБЛИОГРАФИИ

1924

КНИГА ПЯТАЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

1—6. К СПОРАМ О ФОРМАЛЬНОМ МЕТОДЕ.

1. Б. Эйхенбаум. Вокруг вопроса о «формалистах»	1
2. П. Сакулин. Из первоисточника	12
3. С. Бобров. Метод и апологет	16
4. А. Луначарский. Формализм в науке об искусстве.	19
5. П. Коган. О формальном методе	32
6. В. Полянский. По поводу Б. Эйхенбаума	35
7. Л. Гроссман. Бакунин в «Бесах»	39
8. В. Полонский. Бакунин и Достоевский	66
9. Я. Тугендхольд. Оперэ Домье	101

10—14. ОБОЗРЕНИЕ ИСКУССТВ И ЛИТЕРАТУРЫ.

10. В. Переверзев. Новинки беллетристики	134
11. Б. Денике. Искусство Востока	139
12. П. Марков. Накануне сезона	150
13. М. Эйхенгольц. История новой французской литературы	158
14. Ф. Капелюш. Марксизм и египетский сонник	164

ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

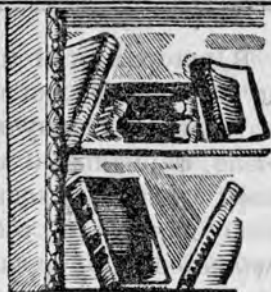
М. Зеликмана, И. Браславского, В. Адоратского, Ф. Капелюша, Д. Кашицева, Ю. Спасского, И. Звавича, М. Брагинского, М. Константинова, В. Дитякина, А. Мильштейна, Л. Рабиновича, Р. Гальперина, И. Гельмана, Р. Минца, И. Шпильрейна, А. Нейфах, А. Сигорского, Я. Шафира, М. Клевенского, Б. Павлова-Козьмина, А. Сергеева, Г. Делевича, К. Злинченко, В. Невского, Д. Фурманова, С. Нионтовского, А. Ольшевского, Г. Гордона, И. Ильинского, И. Преображенского, Г. Пригоровского, Н. Щербакова, И. Луппола, Г. Баммеля, С. Васильева, А. Залкинда, С. Гурова, В. Чарюлусского, Б. Кропина, В. Костицына, С. Минца, А. Крубера, С. Будкевича, А. Тимирязева, Н. Изгарышева, А. Михайлова, Я. Шпильрейна, Б. Житкова, С. Покровского, М. Петерсона, М. Кенигсберга, Н. Гудзия, Л. Войтоловского, И. Кашина, И. Кубикова, К. Локса, Р. Шор, А. Смирнова, А. Дежнева, В. Волькенштейна, Н. Фатова, Л. Розенталя, А. Юрлова, Л. Некора, Е. Херсонской, И. Маца, И. Аксенова, Ф. Шмита, Федорова-Давыдова, Н. Яворской, П. Маркова, В. Яковлева, С. Бугославского, А. Углова, А. Некрасова, А. Греча, М. Базыкина.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ХРОНИКА.

34 иллюстрации в тексте.



СТАТЬИ И ОБЗОРЫ



К СПОРАМ О ФОРМАЛЬНОМ МЕТОДЕ.

I. ВОКРУГ ВОПРОСА О «ФОРМАЛИСТАХ». — Б. Эйхенбаум. II. ИЗ ПЕРВОИСТОЧНИКА. — П. Н. Сакулин. III. МЕТОД И АПОЛОГЕТ. — С. Бобров. IV. ФОРМАЛИЗМ В НАУКЕ ОБ ИСКУССТВЕ. — А. В. Луначарский. V. О ФОРМАЛЬНОМ МЕТОДЕ. — П. С. Коган. — VI. ПО ПОВОДУ Б. ЭЙХЕНБАУМА. — В. Полянский.

I. ВОКРУГ ВОПРОСА О «ФОРМАЛИСТАХ».

(Обзор и ответ).

Б. Эйхенбаум.

1.

В литературных статьях, предисловиях, рецензиях и критических фельетонах последних двух лет особенно много внимания уделяется вопросу о так называемом «формальном методе». Нет положительно ни одного литературного журнала, где бы не обсуждался, с большей или меньшей страстностью, этот вопрос, ставший почти злободневным, хотя, казалось бы, он чрезвычайно далек от проблем «первой необходимости». Не только журналы («Красная Новь», «Печать и Революция», «Книга и Революция», «Литературные Записки», «Жизнь Искусства», «Мысль», «Начала», «Литературная Мысль», «Искусство» и т. д.), но и газеты то и дело поднимают вопрос о «формальном методе», о «формалистах», об «Опоязе». Самые разнообразные авторы — от почтеннейших литераторов и ученых до бойких барышень — изоощряют свое остроумие или свое глубокомыслие на критике или на обсуждении «формального метода». Из литературной сферы вопрос этот перекинулся и в сферу педагогическую, захватив широкие круги студенчества и учительства и тем самым превратившись в вопрос методический. Наконец, не очень давно высказался о нем Л. Троцкий (московская «Правда», 1923 г., № 166, и «Жизнь Искусства», 1923 г., №№ 30 и 31¹) и привлек к нему внимание новых кругов, до сей поры, вероятно, не подозревавших, что существуют какие-то «формалисты».

¹ См. также книгу Л. Троцкого «Литература и Революция». Москва, 1923, изд. «Красная Новь».

В истории этой многообразной литературы о формальном методе (пишу без кавычек, но их подразумеваю) намечается два периода: период обывательского вышучивания и период академического обсуждения. Вначале формальный метод, как он определился в работах «Опояза», казался дерзкой выходкой, и каждый фельетонист, привыкший писать на злобу дня, считал себя в праве и в силах поиздеваться над наглостью формалистов. Но прошло некоторое время—и положение изменилось. Фельетонисты ничего, кроме своих фельетонов, не написали, а формалисты издали ряд работ, с которыми пришлось серьезно считаться. Испытанные критики и многоопытные профессора заволновались. Молчаливое презрение стало невозможным, хотя бы по тактическим соображениям. Пришлось спешно устраивать свою позицию, соединять старое с новым, хотя бы только номинально. Началось самоопределение и расслаивание. Появились, как полагается в истории каждого движения, эклектики-ревизионисты, которые занялись разъяснениями, поправками, примирением и проч. Все заговорили о «методах» и «подходах»,—даже те, кто никогда прежде и не думал об этом. Процесс этот пойдет, конечно, еще дальше и глубже, но первоначальная группировка, повидимому, закончилась. Уже появились «фор-соцы», которые, не понимая своей комической роли в руках Истории, идут по линии наименьшего сопротивления и предлагают соединить вместе два «метода»—формальный и социологический. Ближайшая очередь за молодым поколением, уже выступающим на сцену. Как бы оно ни повело себя, надо ему помочь разобраться во всей этой запутанной «истории».

2.

Прежде всего никакого «*формального метода*», конечно, нет. Кто придумал это название—восстановить трудно, но придумано оно не очень удачно. В качестве упрощенного боевого лозунга оно было, может-быть, удобно, но как объективный термин, определяющий собою деятельность «Общества изучения поэтического языка» («Опояз») и Словесного Разряда Института Истории Искусств, оно не годится. Название само по себе вещь, конечно, второстепенная, но если оно приводит к недоразумениям и нелепым спорам, то приходится и к нему относиться серьезно.

Вопрос идет не о методах изучения литературы, а о принципах построения литературной науки—об ее содержании, основном предмете изучения, об организующих ее как особую науку проблемах. Стало, наконец, ясно, что наука о литературе, поскольку она не является только частью истории культуры, должна быть наукой самостоятельной и специфической, имеющей свою область конкретных проблем. Стало ясно, что превращение исторического параллелизма разных рядов культуры (их «соответствий») в функциональную (причинно-следственную) связь насильственно и потому не приводит к плодотворным результатам. Делаемый при этом выбор одного ряда, как порождающего собой остальные,

диктуется не научными, а миросозерцательными потребностями и вносит в науку тенденциозную предпосылку. Явления упрощаются, схематизируются, теряют именно то, что отличает их от других явлений.

Стремление к *спецификации* литературной науки выразилось прежде всего в том, что основной проблемой изучения была объявлена «форма», как нечто именно специфическое — нечто такое, без чего искусства нет. Слово «форма» имеет много смыслов; это, как всегда бывает в подобных случаях, и привело к целому ряду недоразумений. Надо понять, что мы употребляем это слово в особом значении — не как нечто соотносительное понятию «содержания» (соотносительность, кстати сказать, ложная, потому что понятие «содержания» на самом деле соотносительно понятию «объема», а вовсе не «формы»), а как нечто основное для художественного явления, как организующий его принцип. Нам важно не слово «форма», а лишь особый его оттенок. Мы не «формалисты», а уж если угодно — спецификаторы.

Это о слове «формальный». Теперь о слове «метод». Признание, что основной проблемой литературной науки является специфическая форма словесных произведений и что все элементы, из которых она строится, имеют формальные функции, как элементы конструктивные, есть, конечно, *принцип*, а не метод. Понятие «метода» за последние годы несоборно расширилось — все стали называть «методом». («формальный метод» есть такое же бессмысленное сочетание слов, как бессмысленно выражение — «историко-материалистический метод»). Дошло до того, что «методология поглотила собою самую науку», — тупик, к которому привела нас старая история литературы.) Слово «метод» надо вернуть его прежнее скромное значение приема исследования той или другой конкретной проблемы. Методы изучения формы могут быть самые разнообразные при едином принципе, в зависимости от темы, от материала, от постановки вопроса. Методы изучения текста, методы изучения стиха, методы изучения определенного автора, эпохи и т. д., — вот естественное употребление слова «метод». Метод биографический, социологический, психологический, эстетический, — все это не методы, а разные точки зрения на науку или даже разные науки. Ясно, что настоящая «методология» (т.-е. методология изучения конкретных проблем) может существовать и нормально развиваться только тогда, когда существует и нормально развивается сама наука, иначе получается «методология методологии». Вопрос о «формальном методе» стал таким острым и злободневным именно потому, что формалисты заговорили о принципах. Если бы дело шло действительно только о методах, то такое волнение было бы по меньшей мере странным. Пришлось бы думать, что Россия стала страной по преимуществу «методологической», а это, конечно, не так.

Итак, мы не формалисты и не «метод». Сказанным я сразу освобождаю себя от полемики с теми, кто упрекает нас в узости, в нетерпимости и проч. Если формальный метод и полезен, говорят они, то почему же исключать другие методы, не менее полезные? Почему в науке должен существовать непременно *один* метод? Эти миролюбивые или бесприн-

ципные эклектики начинают обсуждение вопроса с середины. Уважаемые коллеги, поймите, что речь идет не о методах, а о принципе. Выдумывайте сколько угодно методов — лучший метод тот, который вернее всего ведет к цели. У нас самих сколько угодно методов. Но не может быть мирного сосуществования десяти принципов, не может быть и двух принципов. Принцип, устанавливающий содержание или предмет определенной науки, должен быть один. Наш принцип — изучение литературы, как специфического ряда явлений. Рядом с ним, само собой разумеется, не может стоять другой — что литература должна изучаться как психологический или биографический документ, как эманация души поэта, или что литература есть «отражение жизни» и т. д. (я говорю, конечно, не о вспомогательном пользовании литературой в других науках, а о содержании литературной науки, как таковой). Если бы оказалось возможным мирное сосуществование у нас подобных принципов, то пришлось бы сказать, что Россия есть страна по преимуществу беспринципная, что, повидимому, тоже не совсем верно.

3.

Но все-таки что же написано о формальном методе? Написано очень много, но я остановлюсь только на самом характерном. До 1922 г. — почти ничего, хотя первый сборник «Опояза» вышел в 1916 г. Революция выбила из работы многих литераторов и ученых. Формалисты работали в эти годы очень деятельно, с натиском. За годы 1917 — 1921 вышло несколько книжек и статей основателей «Опояза» (Викт. Шкловского, О. Брика, Л. Якубинского и др.). В обществе было много толков — происходили лекции и диспуты в «Доме Искусств», в «Доме Литераторов». В 1919 г. В. Жирмунский напечатал в «Жизни Искусства» статью «Задачи поэтики», в которой, излагая основные принципы авторов «Поэтики» (сборник «Опояза»), отстаивал свою среднюю позицию. Эта статья была симптоматична, как попытка сгладить остроту проблем. С начала 1922 г., вместе с некоторым оживлением периодической печати, стали появляться статьи и рецензии о формалистах. Высказались разные стороны — люди разных традиций и поколений: потебнианец А. Горнфельд, марксист П. Коган, центрофугист и ученик А. Белого С. Бобров, пушкинист М. Гофман (фельетонистов в роде В. Ирецкого я оставляю в стороне). Большинство авторов было плохо осведомлено о действительном положении дела, статьи их поэтому полны недоразумений и курьезов. Бобров и Коган считают В. Жирмунского главным формалистом, а статью его о «Задачах поэтики» («Начала», № 1) — кодексом формального метода, тогда как на самом деле эта статья, как и выше указанная, является ответом на работы формалистов и по существу своему отвергает основные их принципы. Бобров называет В. Шкловского «единомышленником Жирмунского», Коган считает, что формальный метод «научно обосновывается В. Жирмунским и его единомышленниками». Кроме неосведомленности,

Бобров проявляет тенденцию к упрощению всего вопроса; он принимает высокомерную позу арбитра, превращая формалистов в несмысленнейшей: «Деятели кружка «Поэтика» весьма наивные реалисты, и общий ход их рассуждений сводится к каламбуру: стихотворение есть ряд конкретно связанных между собою слов, а больше там ничего нет» («Красная Новь», 1922, № 1). Осуждая Жирмунского, он тут же внезапно оказывается его единомышленником против Шкловского и Якобсона, соглашаясь, что «обнажение приема» — фокус. Еще более неосведомлен П. Коган. Он так взволнован и так возмущен (хотя трудно понять, чем именно), что с горя объявляет великим ученым и родоначальником формализма... К. Чуковского: «Чуковский старше современных ученых «формалистов». Критическое чутье и художественный вкус помогли ему предупредить многие выводы (?), к которым приходят теперь различные лингвистические кружки и «Опояз». Он практически применял к поэтам (?) тот критический метод, который в настоящее время научно обосновывается В. Жирмунским и его единомышленниками. Но он не только старше их. Он шире их» («Печать и Революция», 1922 г., кн. 2-я). В другой статье («Известия ВЦИК'а», 1922, № 166) он становится в революционно-диктаторскую позу и бросает гневную фразу, указывая на нас перстом: «Бедные, наивные спецы, потерявшие последние остатки чутья современности» и т. д. На этом нечего задерживаться — все это уже достаточно устарело. До курьеза неосведомленным и легкомысленным оказался и Гофман, по словам которого выходит, что формалисты уничтожают «историко-сравнительную поэтику и историю литературы... Как мыслимо построение поэтики вне изучения смен и развития литературных школ и литературных традиций вне разрешения вопроса о том, как *данная* готовой поэтической школой и поэтической традицией, как *данная* предшествующим поэтическим опытом дает толчок к созданию творчески-новой формы, творчески-новой поэтической традиции?» (книжка «Пушкин». Атеней. 1922). Начав возражать и увлекшись собственным красноречием, Гофман не заметил, как стал повторять слова формалистов, только искаженные свойственным ему пафосом дурного тона.

Иной характер имеет статья А. Горнфельда (Формалисты и их противники. «Лит. Записки», 1922, № 3), являющаяся редакционной поправкой к нелепому фельетону В. Ирецкого (Максималисты — там же). Об Ирецком говорить нечего — его достаточно «поправил» сам Горнфельд, заявив, что «наука может позволить себе роскошь не считаться с раздражением В. Я. Ирецкого». Но став в позицию третейского судьи между Ирецким и формалистами, Горнфельд решил воспользоваться этим поводом и на правах старого, опытного литератора прочесть формалистам нотацию. Он предъявляет им три обвинения: 1) «вопросы чисто научного метода они сделали темами для крикливой публицистики»; 2) «приемы, давно известные западной науке, изобразили как открытие смелых российских Невтонов»; 3) «свой кружковой жаргон они представили как научную терминологию». На первый пункт я ответил выше — дело идет не о «чисто научном методе», а о принципе. «Выход на улицу» явился

стихийным и совершенно естественным так же, как до этого выход на улицу футуристов. Горнфельд должен согласиться, что вопрос о существовании науки или искусства выходит за пределы вопросов академических, кабинетных; ведь сам он всю жизнь пишет не в академических «Известиях», а в журналах и газетах. Второй пункт просто неверен. Я предлагаю Горнфельду посмотреть в «Сборн. по теории поэт. языка» статьи о трудах Ниропы, Граммона и Сиверса, в «Поэтике» — библиографию иностранных работ о стихе (не указанных раньше ни им, ни А. Белым, ни Брюсовым) и т. д. Имена Сиверса, Сарана, Дибелиуса и т. д. ввели в русскую науку формалисты. Факты говорят за себя — иду дальше. О «кружковом жаргоне» странно слышать из уст Горнфельда, написавшего книжку о новых словах. А что же надо делать — изобретать термины индивидуально или испрашивать на них благословения Парижской Академии Наук? Все дело в том, что Горнфельд привык занимать позицию «борьбы на два фронта» (его слова о себе в предисловии к сборнику статей «Пути творчества», 1922 г.). Содержание высказываемого меняется в зависимости от того, кого мыслит перед собой Горнфельд. В предисловии к указанному сборнику, обращенном уже не к формалистам, а к публике, Горнфельд говорит нечто другое: «*Когда-то* могло казаться, что это изучение (т.-е. изучение поэтической формы) в лучшем случае не должно выходить за пределы мастерской художника и кабинета узкого специалиста по стилистике, истории текста, лингвистике. *Теперь* совершенно очевидно, что новая поэтика — независимо от самоудовлетворяющего научного интереса — есть одна из самых общеобразовательных наук» и т. д. Что значит эти «когда-то» и «теперь»? Предисловие подписано 31 августа 1922 г., а «Лит. Зап.» вышли 1 августа того же года. Как видим, Горнфельд черезчур взволновался и, несмотря на свою осведомленность (он первый заявил, что формалисты очень различны, и выделил В. Жирмунского, как «осторожного эклектика»), оказался неподходящим судьей. Позже он, вероятно, сам пожалел об этом, когда А. Тивяков истерически завопил о том, что формалисты «с высокомерием невежд, с жестокой грубостью тупиц возвышают свои голоса, соблазняют широкие круги молодежи и считают, и бормочут, и громоздят свои выкладки, свои «беспспорные» выводы, плодя вокруг себя сушь, тлен, самомнение, графоманию, буквоедство и крохоборство» («Посл. Новости», 1923, № 1) и, произнеся эту тираду, заявил о своем «горячем сочувствии» статье Горнфельда (Художественное слово и научная цифра. «Лит. Мысль», № 1). Да, история делает иногда неожиданные сочетания имен: Коган-Чуковский — Горнфельд-Тивяков...

4.

Перехожу к литературе 1923 г. Пред нами — нечто новое: проф. А. Белецкий (предисловие к перев. «Поэтики» Р. Мюллер-Фрейенфельса), проф. А. Смирнов (Пути и задачи науки о литературе. «Лит. Мысль»), проф. П. Сакулин (К вопросу о построении поэтики. «Искусство», № 1),

проф. Н. Пиксанов («Новый путь литературной науки», там же) и т. д. Как видим, за вопрос о формальном методе взялись настоящие ученые. Когда у «Опояза» будет свой журнал, мы скажем об этих статьях (если они к тому времени не станут анахронизмом) подробно, как они этого заслуживают,—здесь я принужден говорить только о самом главном и притом осторожно, потому что нахожусь в чужом обществе.

Основная цель этих статей — сгладить остроту вопросов. Убедившись, что игнорировать формалистов нельзя, почтенные ученые решили уничтожить засилие «Опояза» другим способом: объявить себя тоже «формалистами», или, по крайней мере, глубоко сочувствующими этому молодому движению, а вместе с тем повернуть дело так, что от «формального метода» ничего не останется. Способ тонко-дипломатический, знакомый нам из истории другого рода движений. Каждому историку литературы приходилось хоть изредка иметь дело с «формой» — почему же не назваться «формалистом», если таков каприз эпохи? Можно сохранить все старые навыки и принципы, но называть это «поэтикой». И окажется, что «Опояз» совершенно напрасно шумел и волновался — ученые все это давно знают и смотрят гораздо глубже в самый корень вещей.

Белецкий, например, всегда сочувствовал «формально-стилистическим студиям», но только не стремился, как деятели «Опояза», «во что бы то ни стало получить патент пионера в необследованных никем чащах, создавать свои системы, не подозревая или не желая подозревать о существовании других, нередко весьма солидных систем» и т. д. Для образца прилагается безнадежно-эклетическая, но написанная с полным немецким глубокомыслием книжка Р. Мюллер-Фрейенфельса, которая рекомендуется читателям вместо «живых и задорных статей В. Шкловского». Смирнов настроен совсем благодушно по отношению к формальному методу, но надо, оказывается, отличать литературу от поэзии. Жюль Верн или Дюма — литература, Шекспир — поэзия. Одно дело — наука о литературе, другое — наука о поэзии. Добро, истина и красота — только в поэзии, а в литературе этого удивительного триединства нет. Формальный метод совершенно законен при изучении литературы, а для изучения поэзии нужна интуиция. Такую наивно-благодушную форму приняла «мудрость Гершензона», переведенная на язык университетской науки. Сакулин тоже всей душой за поэтику, за изучение стиля, композиции, приемов — надо только подбавить к этому немного социологии, немного эстетики, немного биографии и т. д. Тогда все будет необыкновенно хорошо и благополучно: «Организм произведения будет трепетать жизнью, ибо жива душа поэта». Такой на редкость красноречивой фразой заканчивается статья. Пиксанов, оказывается, все время только и занимается «поэтикой», но более углубленной, — не той, которая имеет в виду «дескрипцию дефинитивного текста» (этим занимаются рядовые формалисты), а другой, главная задача которой — установление «творческой истории шедевров». Под этим разумеется изучение черновых рукописей на основе материала из биографии, социологии, психологии, а когда нужно — и психопатологии. Прежде это называлось просто изучением

текста, теперь можно назвать «поэтикой», или «формальным методом». Оказывается, что Пиксанов (а не Чуковский, как утверждает Коган) является настоящим родоначальником формализма. Указывая на спор по вопросу о телеологичности приема, Пиксанов заявляет: «мне приятно отметить, что молодая и энергичная группа теоретиков поэзии поддерживает мысль и формулу поэтической телеологии, которые положены мною в основу анализа творческой истории «Горя от ума». Нам, с своей стороны, приятно отметить, что проф. Пиксанов так радуется этому совпадению (кстати сказать, совершенно несущественному для формального метода); окончательное же суждение об этом вопросе отложим до выхода в свет обещанных им трудов, где все положения будут подробно развиты, и, выражаясь его языком, подкреплены «экземплификациями».

Что касается *В. Жирмунского*, то его предисловие к книжке О. Вальцеля («Проблема формы в поэзии») уже совершенно ясно показывает, что, конечно, считать его основоположником формального метода и главным его теоретиком невозможно. Конечно, Жирмунский — человек нашего поколения, и формальные вопросы его глубоко интересуют. В его устах слово «поэтика» звучит не как модный ярлык, а как настоящий термин. Но когда он выходит из области частных тем в область общих принципов построения истории и теории литературы — перед нами типичный эклектик, примиритель крайностей. Оказывается, что спорить совершенно не о чем — надо только «поставить вопрос о границах применения «формального метода», о взаимоотношении формально-эстетических проблем с другими возможными проблемами науки о литературе». Рядом с формулой «Опояза» (искусство, как прием) могут, оказывается, мирно существовать другие «равно законные формулы, напр., искусство—как продукт душевной деятельности, искусство—как социальный факт и как социальный фактор, искусство—как факт моральный, религиозный, познавательный и т. п.». Оказывается, что не только «законно», но и правильно «при изучении поэта Некрасова исходить из влияния идей Белинского и его круга». Эволюция стиля тесно связана (?) с «мироощущением эпохи» и т. д. Как видим, пафоса к обострению и к уяснению такого рода проблем у Жирмунского нет. Он вяло повторяет старые академические «истинь», и остается не совсем понятным, зачем он говорит об этих вопросах, когда для их постановки у него просто нет достаточного теоретического темперамента. Немудрено, что он (как и Горнфельд) осуждает формалистов за «недостаточно обдуманые выступления на диспутах и митингах». Ну, а мы осуждаем Жирмунского за его слишком обдуманное и потому лишенное всяких принципов предисловие. Пусть история разбирает, кто из нас действовал правильнее.

Наконец, статья Л. Троцкого «Формальная школа поэзии и марксизм», о которой я упомянул вначале ¹⁾. Статья эта сыграла серьезную роль в деле укрепления общественно-педагогической позиции формаль-

¹⁾ Перепечатана в книге «Литература и революция», по которой и цитирую (стр. 119—135).

ного метода, поскольку Троцкий, в противоположность многим другим, признал «известную часть изыскательской работы формалистов вполне полезной». Но если оставить в стороне вопрос о пользе или вреде и подойти к статье Троцкого просто с точки зрения научной истины, то она вызывает ряд недоумений. Обычно точный и ясный, Троцкий высказывается здесь то туманно, то нерешительно, а то слишком решительно, но ошибочно.

Начать с того, что, по мнению Троцкого, «формализм изо всех сил противопоставляет себя марксизму». Это не совсем так—дело и проще и сложнее. Проще потому, что формализм и марксизм «противопоставлять» нельзя: формализм—система частной науки, марксизм—философско-историческое учение. Нельзя марксизму противопоставлять теорию относительности, потому что это вещи несоизмеримые. Сложнее потому, что между марксизмом и формализмом есть точки соприкосновения, поскольку обе эти системы имеют дело с фактом эволюции. Формальная школа изучает литературу как ряд специфических явлений и строит историю литературы как специфическую, конкретную эволюцию литературных форм и традиций. Вопрос о генезисе литературных явлений (их связь с фактами быта и экономики, с индивидуальной психологией или физиологией автора и т. д. без конца) сознательно отводится не как праздный вообще, но как ничего не уясняющий в пределах одного ряда. Указать генезис значит констатировать связь явлений, а не их *причинную* обусловленность. Связь всего со всем—это факт и жизни и культуры, но связи бывают разные. Совершенно верно говорит Троцкий: «Надо полагать, что завитушки и шишки действительно находятся в известной связи с характером, но связь эта не непосредственная, и человеческий характер ею нисколько не исчерпывается». Необходимо отличать понятие *эволюции* от понятия *генезиса* не только как разные проблемы, но как проблемы разных наук. Марксисты, изучая политику, изучают эволюцию, а не генезис, именно поэтому они, как и мы, отводят личности и связанным с нею случайностям совершенно второстепенное место; именно поэтому каждую войну они рассматривают не как факт чистой политики со всеми привходящими «связями» (генетически), а как факт социально-экономический (эволюционно). Здесь точка нашего органического соприкосновения. Когда Плеханов пишет, что «если бы какие-нибудь механические или физиологические причины, не связанные с общим ходом социально-политического и духовного развития Италии, еще в детстве убили Рафаэля, Микель-Анджело и Леонардо-да-Винчи, то итальянское искусство было бы менее совершенно, но общее направление его развития в эпоху Возрождения осталось бы то же», Мы согласны с ним, потому что он говорит об эволюции, о законах развития. Но в том-то и дело, что, подходя к изучению искусства, и особенно литературы, марксисты начинают говорить не об эволюции, а о генезисе. Специфическое, конкретное выпадает, потому что не помещается в системе. Литература становится либо «иллюстрацией», либо эстетическим придатком (отсюда своеобразный «эстетизм» многих марксистов).

Формализм не «противопоставляет» себя марксизму, а лишь возражает против простого перенесения социально-экономических проблем в область изучения искусства. Материал сопротивляется этому, потому что он имеет свою специфическую социологию. А если его насилуют, то вместо эволюции получается генезис, вместо конкретной причинности — далекие «связи». Перенесение общих схем из одной научной области в другую неизбежно приводит к схоластике.

Характерно, что Троцкий, возражая формалистам, отступает не только от эволюционной точки зрения, но и от марксистских принципов. Воздерживаясь от так называемого «вульгарного марксизма», он силою вещей приходит к чему-то уже ни на какой марксизм не похожему. Он, например, предлагает нам изучать «мироощущение художника» (стр. 120), т.-е. то самое, чем упорно занималась «идеалистическая» наука, против которой восстает не только Троцкий, но и мы. Ведь «мироощущение» нельзя изучать объективно, как мы изучаем стих или стиль, а можно только постигать «интуитивно». Этого ли хочет от нас Троцкий? Характерно, с другой стороны, что в некоторых случаях ему приходится кое-что уступить формализму — опять-таки чтобы не впасть в «вульгарный марксизм». Но тут он становится в столь несвойственную ему позицию эклектика. Пользуясь, например, достаточно затертой в старой науке и насквозь генетической формулой — «новая форма для нового содержания жизни», он вместе с тем принужден признать, что «словесная форма не пассивный отпечаток предвзятой художественной идеи, а активный элемент, воздействующий на самый замысел» (стр. 127). В другой статье («Искусство революции и социалистическое искусство») он даже признает, что форма «в известных пределах развивается по собственным законам, как всякая техника» и что каждая новая литературная школа «вытекает из всего предшествующего развития, из наличного уже мастерства слова и красок» и т. д. (стр. 173). Это — большая уступка формализму. Ведь в том-то и дело, что так называемые у эклектиков «известные пределы» в сущности неизвестны. А что если в них-то и есть вся суть?

Основная причина всей этой неопределенности, всей этой нерешительной решительности в том, что Троцкий неверно представляет себе, что такое формализм. По его мнению, формальная школа (не в поэзии, конечно, как почему-то значится в заглавии, а в науке) сводит основную свою задачу к «анализу (по существу описательному и полустатистическому) этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений, подсчету повторяющихся гласных и согласных, слогов, эпитетов». Таково, действительно, общераспространенное в читательской среде представление о формализме, очень удобное для критики и полемики, но весьма далекое от действительности. Усилия формалистов направлены не на описание отдельных произведений (этим занимались когда-то А. Белый и С. Бобров), а на построение теории и истории литературы как самостоятельной науки. Троцкий, повидимому, судит по мимолетным впечатлениям от разного рода книг и статей, быть-может, вовсе не характерных для формализма — иначе он не говорил бы об анализе каких-то «этимоло-

гических свойств» (что это такое?) или о подсчете слогов и эпитетов (в каких это работах?), не приписывал бы нам определения поэмы как «сочетания звуков», не ставил бы В. Жирмунского в один ряд с В. Шкловским и Р. Якобсоном и т. д. А что касается статистики, то, как известно, никакая наука ею не гнушается.

Естественно, что при таком понимании формализм представляется Троцкому чем-то в роде микроскопа—не научным принципом, освобождающим науку и делающим ее конкретной и специфической, даже не методом, а просто полезным техническим орудием. Естественно также, что главный его упрек состоит в том, что формалисты «не хотят мириться на вспомогательном, служебно-техническом значении своих приемов». Упрек этот хорошо знаком нам—мы слышали его и от Вольфицы, и от целого ряда почтенных ученых и читателей, взволнованных формальным методом. Также хорошо знакома нам и общая оценка, сделанная Троцким: известная часть изыскательской работы формалистов «вполне полезна», но их методологические приемы надо ввести «в законные пределы». Ах, эти «известные» и «законные» пределы! Троцкий оказывается единомышленником эклектиков-ревизионистов, и это совпадение не случайно. Революция охватывает всю культуру в целом, но конкретные ее проявления в каждой области своеобразны. Марксизм сам по себе не обеспечивает революционной позиции в астрономии или в искусстве. В пределах литературной науки формализм есть движение революционное, поскольку он освобождает ее от старых изжитых традиций и заставляет заново пересмотреть все основные понятия и схемы. Не считаясь со своеобразием литературной науки и исходя из готовых предпосылок, Троцкий оказывается защитником старой науки и единомышленником примирителей. Такова сила вещей.

Революционность формального метода выражается в обострении и спецификации основных проблем литературной науки, в стремлении придать ей наукообразный характер и избавиться от пустых разговоров «по поводу». Я думаю поэтому, что общий суровый приговор Троцкого, сделанный им в конце статьи и как-то не совсем согласованный с ее началом («формальная школа есть геллертерски препарированный недоносок идеализма в применении к вопросам искусства»), глубоко ошибочен и несправедлив. Если мы «идеалисты», то только в том смысле, что у нас есть кое-какие свои «идеи», но ведь в этом смысле Троцкий, пожалуй, тоже до некоторой степени «идеалист». А что касается «недоноска» (в другом месте—«крайне заносчивый недоносок»), то это—ораторский жест, на который правильное всего не реагировать никак.

5.

Говорят о «победе» формалистов. Дело не в том, кто победил,—побеждают не формалисты, а наука. И с этой точки зрения положение литературной науки сейчас опаснее, чем оно было в годы первоначаль-

ной борьбы. Создается иллюзия академического равновесия. Идет натиск эклектиков, канонизаторов, соглашателей и эпигонов. Временами борьба приобретает уже не столько научный, сколько морально-общественный характер. Замутнению основных вопросов способствуют накопившиеся за эти годы недоразумения—в роде того, что борьба за построение науки понимается как борьба за «метод», а отсюда следуют всевозможные рецепты примирения и соединения разных методов. Этой статьей мне хотелось только разъяснить настоящее положение вопроса.

II. ИЗ ПЕРВОИСТОЧНИКА.

П. Н. Сакулин.

Два обстоятельства огорчают Б. М. Эйхенбаума. Во-первых, это—не прекращающиеся кривотолки о формальном методе, который на поверку оказывается вовсе не формальным и даже не методом. Во-вторых, это—опасный для литературной науки «натиск эклектиков, канонизаторов, соглашателей и эпигонов».

Думается, что талантливый ученый сильно преувеличивает положение вещей. Ему представляется, что так наз. формальный метод есть центр, вокруг которого вращается вся наука о литературе. Как только появился «Опояз», так «все заговорили о «методах» и «подходах» — даже те, кто никогда прежде и не думал об этом». Да, выступление опоязовцев внесло большое оживление в нашу науку; их работы дали много безусловно ценного. Но смешно утверждать,—как это, к сожалению, делает Б. М. Эйхенбаум,—что ученые, решив уничтожить засилие «Опояза», пустились на «тонко-дипломатическую» хитрость: прикинулись сторонниками «формалистов» и коварно стали повертывать дело таким образом, чтобы от формального метода ничего не осталось. Удивительные, подумал бы, политики! Не правдоподобнее ли думать, что подозреваемые в коварстве ученые имеют и свои собственные взгляды, и что разработка методологии идет не только по тому руслу, которое пролагают опоязовцы? Сводить счеы на этой почве просто не стоит. Хотя Б. М. Эйхенбаум уделяет несколько строк и моей статье «К вопросу о построении поэтики», но я ничего не буду говорить pro domo sua. Меня интересует сущность вопроса.

О «формальном» методе, жалуется Б. М. Эйхенбаум, судят вкривь и вкось. Неосведомленные люди считают В. М. Жирмунского представителем «формальной» школы и легкомысленно ставят его «в один ряд с В. Шкловским и Р. Якобсоном», тогда как Жирмунский — «типичный эклектик». «Пусть история разбирает, кто из нас действовал правильнее», скромно заключает Б. М. Эйхенбаум. Однако, не дожидаясь суда истории, он все же уверяет нас, что подлинным выразителем опоязов-

ской идеологии является не Жирмунский, а именно он, Эйхенбаум. Признаться, этот «домашний спор» не представляется мне особенно существенным. Мы судим по печатным работам каждого; видим у представителей одной школы известное различие в научных приемах на ряду со сходным пониманием главных задач; видим даже, как эволюционируют некоторые из них (В. М. Жирмунский и сам Б. М. Эйхенбаум)¹⁾; считаем все это вполне естественным в каждом научном движении и ценим достигнутые результаты. В этом отношении В. М. Жирмунский, для меня, напр., стоит рядом не с В. Шкловским, а с Б. М. Эйхенбаумом. О Жирмунском нельзя не говорить с особым ударением: он не только дал нам несколько талантливых исследований в стиле «формальной» школы, но, кроме того, научно систематизировал свои теоретические взгляды. Вот и теперь. Б. М. Эйхенбаум выступает от имени «Опояза» и «Словесного Разряда Института Истории Искусств», а между тем в Сборнике Института «Задачи и методы изучения искусств» (1924) руководящая статья по поэтике написана тем же В. М. Жирмунским. Новый повод для недоразумений. Но я охотно признаю, что Б. М. Эйхенбаум правовернее В. М. Жирмунского, и обращаюсь к его статье. Всегда приятно бывает получать сведения из первоисточника. Жаль только, что статья эта — полемическая и что автор не развивает своих даже наиболее ответственных мыслей.

Что же нового узнаем мы о «формальном» методе?

«Прежде всего, — по мнению Б. М. Эйхенбаума, — «никакого формального метода», конечно, нет. Кто придумал это название — восстановить трудно, но придумано оно не очень удачно... Вопрос идет не о методах изучения литературы, а о принципах литературной науки — об ее содержании, основном предмете изучения, об организующих ее как особую науку проблемах... Слову «метод» надо вернуть его прежнее скромное значение — прием исследования той или другой конкретной проблемы... Лучший метод тот, который вернее всего ведет к цели. У нас самих сколько угодно методов». Не знаю, как отнесется Б. М. Эйхенбаум к моему заявлению, но в основном я совершенно согласен с его взглядом. Совершенно независимо от Б. М. Эйхенбаума и от кого бы то ни было, недавно, во время московской дискуссии о социологическом методе, я выставил и защищал свой *давний* тезис, который был сформулирован мною так: «Метод есть совокупность приемов научного исследования, которые базируются на определенных принципах, вытекающих из понимания природы изучаемого объекта и, стало-быть, задач исследования. Классификация методов должна строиться на классификации задач, при наличии, однако, единого понимания природы объекта».

Я не стану сейчас разворачивать своего тезиса (осенью надеюсь выпустить книжку по методологии): Б. М. Эйхенбаум сумеет понять, в чем сходство и в чем различие наших взглядов. Скажу лишь, что для

¹⁾ На свою эволюцию указывает сам Б. М. Эйхенбаум, см. предисловие к сборнику «Сквозь литературу» (1924).

меня все дело также в понимании природы изучаемого объекта и задач исследования.

Переходя далее к этому пункту, я опять должен констатировать во всем существенном свою солидарность с Б. М. Эйхенбаумом. Боюсь причинить ему какую-нибудь неприятность, но в его «принципах» литературной науки я не усматриваю чего-либо абсолютно нового.

Называя себя и своих единомышленников «спецификаторами» (технический термин издательств), Б. М. Эйхенбаум доказывает, что наука о литературе «должна быть наукой самостоятельной и специфической, имеющей свою область конкретных проблем», и что «основной проблемой изучения» служит так наз. форма, понимаемая, «как нечто основное для художественного явления, как организующий его принцип». В этом Б. М. Эйхенбаум полагает «революционность формального метода»: «в пределах литературной науки формализм есть движение революционное, поскольку он освобождает ее от старых, изжитых традиций и заставляет заново пересмотреть все основные понятия и схемы». Я не склонен умалять бесспорных заслуг «формальной» школы, но как не вспомнить, что еще задолго до появления первого выпуска «Сборников по теории поэтического языка» (1916) уже много говорили как раз о специфических задачах литературной науки. Сошлюсь хотя бы на I том книги А. М. Евлахова «Введение в философию художественного творчества» (1910) с ее выводами, что «история литературы есть история поэзии», а история поэзии есть «история форм». Замечу кстати, что на I Всероссийском Съезде Словесников 1916—1917 гг. уже велись горячие дебаты именно в этой плоскости.

Конечно, за всем тем еще остается вопрос, какой смысл следует вкладывать в понятие формы. Тут начинаются наши расхождения, потому что проблема формы еще не изучена до конца. Б. М. Эйхенбаум вскользь намекает на свое понимание проблемы. Зная его научные работы, мы в праве, повидимому, утверждать, что если некоторые «опоязовцы» до сих пор не изжили того понимания формы, какое было подсказано ранним футуризмом и нашло себе обоснование в формально-лингвистической поэтике, — то Б. М. Эйхенбаум и немногие другие (в том числе, — да позволено мне будет сказать, — В. М. Жирмунский) значительно расширили содержание понятия «формы». Как бы то ни было, эта проблема еще требует дальнейшего научного уточнения.

Но, может-быть, самым существенным пунктом, где, действительно, остается большое разногласие между нами, является вопрос о социальной природе литературного процесса. Б. М. Эйхенбаум протестует против подчинения литературной науки истории культуры. В этом отношении ему нетрудно найти себе союзников среди литературоведов. Не довольствуясь этим, Б. М. Эйхенбаум стремится как бы обособить литературу от общего процесса социальной жизни, отвергая все, что относится к области «генетики» (по моей терминологии, каузальности) литературных явлений. Он прав, поскольку борется с односторонним детерминизмом. Мне кажется, однако, что и тут дело обстоит не столь безна-

дежно, что возможно социологическое истолкование литературных фактов без всякого посягательства на самостоятельность литературной науки и на специфичность литературы, как искусства. Если мы, словесники, откажемся от этой задачи, ее никто не возьмет на себя, да и никто другой не в состоянии выполнить.

Опять не пускаясь в подробные рассуждения, позволю себе привести еще один тезис из моей работы, а именно: «Социологический метод в литературоведении предполагает *специальную разработку некоторых проблем* в их применении к специфическим особенностям литературы, в частности разграничение *эволюционного* и *каузального* моментов в диалектическом развитии явлений». Последнему положению я придаю большую важность.

Что нам чрезвычайно трудно обходиться без «социологии», это, мне кажется, чувствует и сам Б. М. Эйхенбаум. Характеризуя, напр., стиль Некрасова, он признал поэта «явлением исторически неизбежным и необходимым»: «Некрасов, как и Беранже, понимал, что в этот момент голос толпы, а не «избранных», был голосом истории... Надо было искать новых приемов, новых методов и в области стиха, и в области жанра. Надо было создавать новый поэтический язык и новые поэтические формы, потому что искусство живо восприимчиво»¹). Не правда ли: еще один небольшой шаг и — мы вступаем в область социологии. Нас увлечет сюда та самая «толпа», которая своими вкусовыми требованиями так мощно определяла стиль поэта. Почему именно «толпа» приобрела столь решающее значение? и что это за толпа? как складывались отношения поэта к этой толпе? Все подобные *les rouquois* не могут быть разрешены в пределах одних литературных явлений: экскурс в область «социологии» неизбежен. Если мы отклоним от себя решение намеченных вопросов, то, конечно, они останутся без ответа: дать компетентный ответ может только тот, кто владеет специальными знаниями по литературе. В данном случае — Б. М. Эйхенбаум.

Итак, рискуя оказаться в глазах Б. М. Эйхенбаума эклектиком, я держусь того мнения, что социологический метод в истории литературы не только возможен, но и необходим, и что, оперируя им, мы не уступаем ни одной пяди той автономной области, которая по праву принадлежит науке о литературе. Эти мысли также развиты мною в обещанной книжке. Может-быть, это и будет та «специфическая социология», которую, кажется, готов допустить Б. М. Эйхенбаум.

¹) Сборник статей «Сквозь литературу», 1924; цитируемая статья относится к 1922 году. Аналогичную задачу решаю и я в книжке «Некрасов» (издательское т-во «Земля». М. 1922), которая отпечатана еще до юбилея, но, вследствие банкротства издателей, поступила в продажу в ничтожном количестве экземпляров.

III. МЕТОД И АПОЛОГЕТ.

С. Бобров.

Было бы странно, если бы кому-нибудь пришло в голову требовать от человека, избирающего себе ту или иную специальность, точного обоснования его пристрастий, а тем паче существенных обоснований того, чем он собирается заниматься. Все это так; однако, философическая муть и терминологическая дрызготня вокруг формального метода должна бы когда-нибудь рассеяться, и казалось бы, что это должны были сделать именно товарищи формалисты, а не кто-либо иной. А вместо этого Б. Эйхенбаум предлагает нам весьма первокурсническую фанаберию и ряд собственной Его Формалистического Величества Б. Эйхенбаума особы милостивых движений по адресу его критиков. Когда-то (1922. «Красн. Новь», № 1) я имел удовольствие писать о синтетической (по крайней мере, она думала быть таковой) работе Жирмунского, и полагаю, что на ряд моих замечаний Жирмунский дельных ответов дать не сумеет,— и тогда интересовался: что же вы, товарищи, называете вашим методом, принципом (назовите, как хотите) и в чем, собственно, дело?—У Жирмунского я ответа на это не получил, и получить его от Жирмунского, по всей вероятности, невозможно, ибо этого Жирмунский не знает. Из статьи Эйхенбаума выясняется, что и Эйхенбаум не знает,—и это весьма огорчительно. Никто, повторяю, не требует от Эйхенбаума разработанной философии его научной доктрины, но в пределах азбучных положений неизбежно требуется нечто прочное, а не разговорчики вокруг да около. Это оч-чень мило, когда удастся выяснить, что заслуженный Горифельд попадает в компанию с переметной сумой и порнографом Тиняковым, не менее пикантен мезальянс Когана с Чуковским, но это — дребедень, вздор, нам некогда заниматься этим хихиканьем и подмигиваньем, а насчет чего-либо фундаментального у Эйхенбаума—хоть шаром покати.

Не «метод» важен, говорит Эйхенбаум, а принцип, новый принцип, под углом зрения коего изучается литература. Что это за принцип, точно не сказано; из рассуждений, перебитых полемическими эскападами, кажется (не ручаюсь), выясняется, что принцип этот сводится к тому, «что основной проблемой изучения была объявлена *форма*». Или: принципом формалиста является форма. Повидимому (приходится делать некоторые выводы из недоговоренностей, хотя за них и было бы трудно отвечать), предполагается, что метод непосредственно вытекает из этого принципа. Если это так, то очевидно, что т. Эйхенбаум проповедует нам некоторое чисто дедуктивное мирозерцание, которое по тому самому уже наукой быть не может. Когда дело идет о философии, то тут уместны умозрение и диалектика, поскольку же предметами, входящими в круг эйхенбаумовской доктрины, являются чистые феномены, метод является критерием и единственным критерием всего совершенного. Принцип

(мыслительный, когносценди) есть первооснова — и точка. Затем метод, совершенно независимо от принципа, может быть и сравнительным, и генетическим, и описательным, и каким угодно. Далее говорится, что формалисты изучают эволюцию формы; это говорится совсем в другом месте и независимо от вышеприведенного, — но если эволюция формы тоже входит в принцип, то это не принцип, а философская система, а если так, то — что это за система? Эйхенбаум старательно отмахивается от метода: никакого-де метода у нас нет и не в нем дело и «усилия формалистов направлены на построение теории и истории литературы, как самостоятельной науки». Из всего этого решительно ничего не явствует и если формалистам желательно все же выйти из пределов полемических жестов и говорить о своем деле серьезно, то они должны это сделать, — они, а не их критики. Ругня с критиком — одно, а теория формализма — другое, ругни и фанабери мы видели более чем достаточно, а о теории еще и не слышать... Виноваты ли в этом критики?

Вся статья Б. Эйхенбаума переполнена различными кокетливыми импрессиями: иным придается вид глубокомыслия, иным — умолчания, иным — торжественного негодования и пр., об деле — ни гу-гу. Говорится, напр., что исторический параллелизм литературы и иных отраслей культуры указывает на соответствия (коррелятивная связь), а не на причинность (функциональная связь), на что можно возразить, что практически коррелятивная связь есть связь причинная, и что пока еще не доказано, что исторический процесс находится в ложной корреляции с литературной эволюцией. Это, разумеется, ничего не говорит о споре между формалистами и «социологами», но показывает, какими пустяковыми фразочками думает отделаться Эйхенбаум от серьезных проблем. Далее объявляется, что содержание соотносительно не форме, а «понятию объема», но объем понятий есть сумма тех понятий, предикатом которых является суммарное понятие, а форма есть связность соотношений, определяющих объект, — постольку форма и является противоположением содержанию, содержание же по отношению к объему понятия является просто его детерминантом: чем больше объем, тем меньше содержание и наоборот. Б. Эйхенбауму не плохо было бы выяснить, что он хочет сказать.

Дальше: «все элементы, из которых строится специфическая форма словесных произведений, имеют формальные функции, как элементы конструктивные», и положение это тоже является принципом. Повидимому, эта загадочная фраза имеет в виду выяснить следующее положение: существует словесная конструкция, схема, произвольные операции над которой и дают в результате словесное произведение (Гераклит — просто отрывной календарь в сравнении с философией Эйхенбаума!); что такое «формальная функция» — Эйхенбаум не говорит, и ни в одной энциклопедии про это не прописано, там этого не проходили. Мы знаем, что ордината кривой есть функция ее абсциссы, т.-е. что всякому положению абсциссы соответствует совершенно определенное и единственно возможное положение (точка) ординаты, и говорить о содержании и форме функции

несколько странно («мы называем вещественное переменное и-грек однозначной функцией вещественного переменного икс, если существует закон, по которому каждому значению икса, о котором вообще может быть речь, соответствует одно, и только одно, значение и-грека»). Макс Розе. «Введение в теорию функций»). После этого объявляется, что скоро, повидимому, методология поглотит науку... после чего ничего не остается, как добавить, что нельзя объять необъятного, и процитировать Аксенова:

Благодетели, зовите пожарных —
Начинается мировая скорбь...

Далее список отверженных, подъявших свои нечистые руки на храм формальной функции; про скромного автора сих строк сказано, что он-де, принявши «высокомерную позу арбитра», превратил «формалистов в несмысленнейшей». Автор очень извиняется; он никак не думал, что его скромная поза и любознательность отличаются такими разрушительными свойствами, сверх того он никак не мог предполагать, что имеет дело со столь неустойчивым материалом, который теряет смысл немедленно после лицецерения чужого, так сказать, высокомерия. Теперь, прочтя статью Эйхенбаума, приходится в этом убедиться, при чем очень удивительно, что действие моей позы не прекращается уже ровно два года; признаться, я на такой головокружительный успех не рассчитывал. Жаль кстати, что Эйхенбаум не видал других моих статей о формалистах, при чем одна из них была написана лично об его персоне (или это опять умолчание?). Обидел я Эйхенбаума, переписав по-русски его фразу о конструктивных элементах и спутавши Жирмунского со Шкловским, когда это, оказывается, совсем разное, так как они разного прихода. Дела семейные и тонкие, — из Москвы этого разобрать никак нельзя; однако, сопоставивши мои отзывы о книгах Жирмунского и Эйхенбаума, можно было обнаружить, что даже и я это заметил, несмотря на то, что многие недостатки Жирмунского разделяют и иные формалисты. Но вот Горнфельд (он петербуржец, ему легче) выделил Жирмунского и все-таки нехорош, так как он ругнул изобретателей формальной функции за фельетонистскую развязность, гениальничанье и кружковский жаргон. Откуда вся история сводится к сказочке о том, как бедных сироток обидели страшные дяди, а они, сиротки, их все-таки не боятся. Сделаем из песочка грешничек и побежим играть в пятнашки, сегодня мама сказала, что будет мороженое — и все это принципы великой науки. Кстати об одной из сироток, Жирмунском: в статье Эйхенбаума впервые говорится точно и ясно, что он-де не наш. Так и будем знать.

Статейка эта с великой ясностью доказывает, что формалисты не знают, что они делают и чего хотят, а также должна послужить некоторым из них определенным указанием на то, что им пора было бы разобраться в этом. Из того, что их обругал Тицяков, не следует, что они правы. Из того, что они не знают, что такое функция и исторический материализм, тоже этого не следует, а как раз наоборот. Из того, что они крикуны и ломаки, тоже ровно ничего путного не проистекает. Если профессора-

спецы не находят ничего лучшего, как погладить их со всей им свойственной неуклюжестью по головке, то опять-таки не это докажет право формалистов на существование в тех границах, каких они домогаются.

IV. ФОРМАЛИЗМ В НАУКЕ ОБ ИСКУССТВЕ.

А. В. Луначарский.

1.

Нам, марксистам, никоим образом не приходится отрицать существование чисто формального искусства.

В просторечьи такое чисто формальное искусство давно носит непышное, но выразительное и точное наименование: искусства бессодержательного.

Я теперь же оговорюсь, потому что нельзя себе представить более педантически придирчивых людей, чем формалисты всех видов и родов. Бекмессеры, отмечающие скрипучим мелом на черной доске ошибки поэтического вдохновения, Бридузоны, то и дело твердящие о «ф-о-о-рме», или Эйхенбаумы, блестяще доказывающие, что Гоголь сделал свою «Шинель» точь в точь так и для того, как любой фасонистый закройщик на вкус тонкого любителя замысловатого покроя.

Чтобы избежать бридузоновских придирок, скажу прямо, что далеко не всякое бессодержательное искусство лишено ценности.

Толстой, являющийся одним из последовательнейших защитников содержания в искусстве, остановившись перед таким явлением, как чистый орнамент, и задумавшись над тем, какими же чувствами, согласно его теории, «заражает» этот род искусства, ответил, что возбуждаемое им чувство есть «чистое любование».

Был бы совершенно прав тот, кто заметил бы Толстому, что в таком случае можно подвести под «чистое любование» целый ряд статуй и картин, музыкальных пьес и даже стихов, которые он сурово отрицал за отсутствие эмоционального и идейного содержания.

Все дело в том, что форма в искусстве, или, что то же, способ сочетания элементов произведения искусства, основана на некоторых психофизиологических особенностях нашего восприятия, коренящихся частью в строении и функционировании наших органов чувств, частью в наклонностях, свойственных центральному воспринимающему аппарату.

Всем известно, что если поставить кляксу на листе бумаги, сложить лист вдвое и сдавить, а затем раскрыть его, то благодаря точному удвоению бесформенного пятна, на каждой половине листа (симметрия) получится нечто в роде узора, орнамента, то-есть нечто, включающее в себя уже какую-то долю способностей вызывать любование.

По существу говоря, вся формальная работа художника аналогична этому простейшему виду. Художник то упрощает всю массу организуемых им элементов, упорядочивая в пространстве, во времени, в поле мысли или в поле чувства свой материал, либо, наоборот, усложняет этот исходный материал, таким образом, однако, чтобы, придав ему интерес, пикантность, живописный беспорядок, отнюдь не перейти границу, за которой наступил бы действительный беспорядок.

Когда мы имеем дело с элементарным искусством, пользующимся просто красками, линиями, звуками и тому под., то именно эти элементы, как таковые, как чистые ощущения, комбинируются, компонируются художником, чем достигается эффект любования.

Если же мы имеем перед собой художника, богатого сложными и могучими идейно-эмоциональными переживаниями, то задача меняется. Перед таким художником имеется два рода материала: с одной стороны, созревшее в его сознании переживание, с другой стороны, та материя (будь то камень или слово), в которую он должен перелить свое переживание и которую он должен вследствие этого «оформить».

Оформить для такого художника значит, с одной стороны, действовать наподобие Аристотелевой Энтелехии, то-есть до той поры относительно бесформенный материал как бы воодушевить изливаемым в него внутренним творческим переживанием.

Есть могучие художники пророческого типа, для которых этого совершенно достаточно. Их внутреннее волнение даст их произведению ритм, а мощь их переживания, отраженная в произведении, ударит по сердцам тех, к кому оно обращено.

Однако совершенно очевидно, что художник, в собственном смысле слова, мастер, как носитель определенной общественной функции, является в первую голову мастером выразительности.

Выразительность — явление чрезвычайно широкое, не вполне охватываемое этим термином. В конце-концов, здесь дело сводится к достижению широчайшего и глубочайшего психического захвата произведения искусства, рассчитанного обычно на определенный круг лиц (свой народ, свой класс и т. п.).

С этой точки зрения художник принимает во внимание и особенности материала, в котором работает, и особенности среды, которая его воспринимает.

Вообразите же себе теперь, что у художника нет никакого переживания, что в его голове нет ни одной мысли, достойной быть публично высказанной, что в нем не горит ни одно чувство, которым стоило бы «заразить» ближних, что он берет чужое или банальное, но умеет изложить его, прекрасно пользуясь хорошо изученным и осилленным материалом, а также умением производить максимально увлекательное впечатление на свою публику. Получится искусство чисто формальное, которое, быть-может, даже за пределами специфической публики будет сохранять известную приятность.

Отсюда еще раз вывод: формальная работа присуща всякому искусству; в некоторых случаях искусство может целиком свестись к моральной работе.

Когда же это бывает?

Как я уже сказал, это бывает, во-первых, когда искусство имеет элементарный характер, другими словами, вращается в сфере ощущений и их организации. Здесь явление это вполне законно и находит широкое применение во все эпохи расцвета искусства, главным образом в той области, которую называют прикладным искусством, или художественной промышленностью.

По аналогии можно представить себе наивные и по-своему прекрасные, но ровно ничего не выражающие звуковые построения; к ним можно отнести и всякого рода игру словами: присказки, припевы или заумь.

Существенно, однако, то, что искусство далеко не останавливается на этой ступени: оно захватывает своей особой манерой организации вещей (организации их для самого легкого и самого богатого впечатления восприятия), также мир высших и сложнейших эмоций и их комплексов, идей и их систем.

Здесь искусство уже целиком относится к области идеологии. Здесь оно уже не часть человеческой промышленности, направленная на достижение любования вещами, а настоящее, могучее орудие воздействия на все человеческое сознание, на «психику» человека, огромной силы воспитательный и агитационный прием.

Поскольку какому-нибудь обществу необходимы пророки, трибуны, публицисты, поскольку они являются на зов этой потребности, постольку они, часто бессознательно, находят искусство, в первую очередь поэзию, как наиболее естественное и могучее выявление их воспитательных тенденций.

Для пророка Иеремии, для Солона в его гекзаметрах, для Толстого в ярко выраженный пророческий период его деятельности (нарочно беру явления, отделенные тысячелетиями) художественная форма является второстепенной по сравнению с тою проповедью, которую они несут миру.

Очевидно, однако, что не только Толстой понимал острую заразительность проповеди, организованной художественными приемами, ибо художественная проповедь,— порою целиком переходящая в притчу, где увлекательная фабула и искусство рассказчика как будто вполне заслоняют замысел к вящей выгоде, однако для его «заразительности»,— встречается нами во все мужественные, прогрессирующие, богатые силами эпохи или, что то же, у всех классов, являвшихся общественными водителями в такие эпохи.

Имеется целый ряд градаций этого идеологического искусства. Проповедь может преобладать, художественность ее может сводиться к изысканному узору метафор и музыкальному построению периодов (например, Цицерон). Это, конечно, еще не искусство, но чем больше проповедником владеет чувство, тем больше в живой проповеди центр тяжести переносится на интонацию, тембры, жесты.

Чем больше проповедник ищет воздействовать не на разум, а на весь организм, волнуя его, тем более самые слова теряют свой точный смысл, тем более в самом звучании их и в комбинации их проповедник ищет на первый взгляд кажущихся чародейными сил, как бы помимо прямого смысла подчиняющих себе слушателей, околдовывающих их. Мы окончательно вступаем в область поэзии и одновременно с этим замечаем тенденцию к художественному синтезу: поэтическое слово устремляется, с одной стороны, к живописно-пластической выразительности и, с другой стороны, к выразительности музыкальной. Слово стремится само создать себе яркие, как бы вполне зрительно-тактильные иллюстрации и в то же время действовать на нервную систему силою разума, тона, тембра, поднимаясь порою к мелодии.

Я останавливаюсь только на литературе, но не трудно распространить все сказанное на другие искусства.

Для того, чтобы мы имели перед собою настоящее произведение идеологического искусства и притом не как простой акт личного творчества художника, а как явление общественное, очевидно необходимо, чтобы художник был одержим своим переживанием, другими словами, всем существом своим ощущал его, как огромно-важное, а слушатели его были бы в состоянии проникнуться сознанием таковой важности. Только при этих условиях само переживание естественно становится мощным комплексом идей и чувств, зовущих образы и музыку.

Когда с неодобрением говорят о тенденциозном искусстве, бессознательно имеют в виду произведения, порожденные недостаточно сильным переживанием, которое не в состоянии из собственных соков родить свои цветы и плоды, так что музыка и образы оказываются привешенными к его сухим ветвям. К этому разряду «искусств» относится все почти, что порождается честным желанием—развлекая, поучать.

Художник истинный не хочет развлекать. Он не хочет и поучать, он хочет потрясти и через соприкосновение душ,—вызванное тем, что мы называем искусством,—с его собственной, изменить их, обогатить, просветить. Художественность, естественно, определяется силою переживания и жаждою найти способы как можно полнее перелить его в других.

Читатель подумает, быть-может, что тем самым я признаю абсолютно необходимым присутствие в идеологическом искусстве именно идеи. Такое предположение будет правильно лишь при одной важной оговорке.

Бетховен, например, лукаво улыбаясь, говаривал: «В наше время понимали, что нет музыки без идеи... теперь это перестают понимать» (Беккер. «Бетховен».)

Конечно, Бетховен имел здесь в виду не программную музыку, не музыку, написанную для иллюстрирования идеи-мысли.

Безусловно существуют идеи, полностью музыкальные, полностью живописные, пластические, или архитектурные. Обрадованный таким признанием формалист может сказать, что чисто музыкальная или чисто архитектурная идея есть не что иное, как композиционное, формаль-

ное задание. Это будет совершенно неправильное понимание. Если идея, являющаяся доминантой в произведении искусства, в самом акте творчества есть только композиционное задание, то данное произведение творчества не является идеологическим, а, так сказать, чисто художественно-ремесленным. В самом деле, чем же они могут заразить, скажем, слушателя, если в них нет ничего, кроме элементарных звуков и их формального сочетания?

Чем же должна быть художественная идея, чтобы, не будучи мыслью, относиться к области идеологической? Очевидно, что она должна носить характер чувства.

То или другое разрешение сопротивления колоннады и давления кровли в подлинной художественной своей сути непереводаемо на слова, или может быть только слабо обозначено описанием и отмечено в мыслящем сознании, как выражение спокойствия, грациозной легкости, грозной и мрачной силы и т. д. и т. п... при чем слова эти ни в какой мере не отражают овладевающего нами чувства при виде данной колоннады, как никакими словами нельзя объяснить слепорожденному, что такое синий или красный цвет.

Инстинктивно или, вернее, социологически выросшая задача идеологий вообще заключается в укреплении и расширении собственного сознания, создающего эту идеологию класса в порабощении ей сознания других классов, в ослаблении и разрешении принципов бытия враждебных общественных сил.

Совершенно очевидно, что в задачи идеологии входят отнюдь не только организации мыслей, но, пожалуй, еще более того организации чувств, а стало-быть, и волевых импульсов.

Когда какое-нибудь племя или военный отряд идут в бой под грозное завывание и ритмические удары, оняненные этой музыкой, то в музыке этой, конечно, нет никакой мысли, но есть совершенно определенная и могучая эмоциональная идея: в нее перелито, быть-может, чувство кровожадной стремительности воинственно настроенного музыканта или сознание коллективного могущества однообразно движущейся в бой массы. Это «заражает». Резюмирую: идеологическим является всякое искусство, вытекающее из сильного переживания, толкающее как бы неволью художника к экспансии, к захвату душ, к распространению власти своей доминанты на них.

Мы, марксисты, полагаем, что доминанты эти имеют классовый характер, поддерживаются, принимаются и отвергаются определенными классами, в определенный период их развития и при определенных условиях.

А искусство формальное?

Может-быть, оно является внеклассовым или сверхклассовым? Отнюдь нет.

На законных стадиях его развития и на законном месте формальное искусство есть в сущности организация форм быта. То, чем и как любят люди, отнюдь не произвольно; правда, и чужой костюм, или орнамент, особенно в международный и эклектический век, может

доставить любование, но первоначально все это возникло как «свое» и служило скрепой для своего народного или сословного быта.

Когда же формальное искусство становится доминирующим, вторгается как полчище масок без лиц во все области искусства, вплоть до поэзии, — оно начинает играть совсем другую роль: оно вообще развлекает, точнее говоря — отвлекает, оно целиком и полностью сознательно или бессознательно действует по рецепту Меттерниха, достаточно чуткого классового политика, обронившего такое слово: «Дайте венцам развлекаться, правительство — друг искусства, но оно не допустит внесения в него какой бы то ни было серьезности».

Но тут опять надо оговориться. Повар Людовика XIV повесился потому, что ему не удался какой-то соус. Так и художники-развлекатели могут до трагизма серьезно относиться к своей роли развлекателей. Для того, чтобы повесить свою собственную ценность, они сами или их кузены-теоретики заявляют, что развлекающее искусство есть искусство «чистое» — «звуки сладкие», что оно гораздо выше какого-то там служебного искусства. Одни добавляют к этому, что чистое формальное мастерство есть самый тонкий продукт культуры и что не умеющие ценить его — дикари и олухи; что к тому же доставляемое мастерством любование есть высшая форма жизнерадостности, и что человек живет для радости, а потому искусство, легконогое и смеющееся, бесконечно выше и нужнее потеющей тенденциозности, впрягающейся в плуг рядом с такими волами, как мысль и труд.

Другие, неудовлетворенные таким веселым разрешением вопроса, апеллируют к метафизике и открывают в своем развлекающем или отвлекающем искусстве нити, связующие его с потусторонним миром и божеством. Их формальные песни — «молитвы».

Какой класс и в какое время может чувствовать потребность в таком искусстве и всемерно стараться об его распространении во всех других классах?

Класс господствующий, не нуждающийся в улучшении своего положения, внутренне бездейный, то-есть переставший верить в свое призвание и не рассчитывающий импонировать кому бы то ни было своими переживаниями. Класс, как огня боящийся, чтобы рядом с ним не возник другой, полный веры в себя, страстно стремящийся к улучшению своего положения и пересозданию общественного уклада, богатый запасом увлекательных идей и чувств. Развлечь и отвлечь такой класс, отвлечь от него другие классы, очевидно, будет важной задачей для соответственной государственности, для сознания и инстинкта выветрившихся господ.

Бисмарк говаривал: «Если ты сильнее соседа — бей его: всегда найдется профессор, который докажет законность твоего нападения с точки зрения вечного права».

Хуже всего, что такой профессор очень часто всем своим нутром отдается этой задаче, вытягивает из себя жилы с добросовестностью собаки, развозящей молоко молочника.

Современная буржуазия может любить и понимать только бессодержательное и формальное искусство. Она желала бы привить его всем слоям народа. В ответ на эту потребность мелко-буржуазная интеллигенция выдвинула фалангу художников-формалистов и другую — формалистов-искусствоведов.

Менее всего можно было бы ожидать, что отдельные отряды этих фаланг могут иметь успех в почти безбуржуазной России.

Постараемся понять, как вышло, что сильнейшим конкурентом растущего революционного искусства и намечающего свои контуры марксистского искусствоведения оказался художественный и художественно-научный формализм? Как могло случиться, что гр. Эйхенбаум, напр., даже говорит об его победе, правда, безосновательно, но, повидимому, субъективно честно?

2.

Россия при некотором своеобразии своей литературы в XIX столетии, к концу его подпала решительно под господство западно-европейских мод и течений. Это началось с первого появления литературного символизма, живописного импрессионизма и т. д.

Чем объясняется этот переход от литературы и искусства изобразительного, в высшей степени самобытных, к бросающейся в глаза европеизации их? Это объясняется резким изменением в положении русской интеллигенции, откуда происходили почти все наши художники.

Вербуя сначала своих носителей в среде передового дворянства, а потом среди разночинцев, русское искусство нашло в народничестве свою основную ось. Подобной силы народнических тенденций на Западе не было. А народнические источники, питавшие творчество, были достаточно сильны, чтобы создать Мусоргского и «кучку», русский роман, Репина и Сурикова, Антокольского и Стасова с весьма слабой опорой на Запад.

Вслед за сумерками 80-ых годов выяснилась крепнущая позиция русского капитала, начавшего создавать новые формы общественности. Расширение частно-капиталистического хозяйства и государственного капитализма создало большую группу зажиточной интеллигенции, в бытовом отношении постепенно сливавшейся с капиталистической буржуазией и постоянно впитывающей в себя все наиболее талантливое из рядов разночинной интеллигенции.

Главной культурной осью интеллигенции сделался кадетский либерализм в политике, курс на европейскую культуру и конституцию.

Россия, как в зеркале, может-быть слегка кривом, стала отражать Запад. Чистое искусство высоко подняло свой флаг. Постепенно созрели и теоретические позиции формализма. Все это абсолютно в порядке вещей.

Февральская революция сама по себе отнюдь не грозила опрокинуть этот порядок вещей, поскольку руководителями ее оказались

как раз вожди европеизированной буржуазии и вся эс-эртствующая и меньшевистствующая интеллигенция, практически втянутая в буржуазно-интеллигентскую организацию, в роде младо-русской по своим тенденциям, при чем внутренние разногласия нисколько не мешали единству практических лозунгов.

Если бы совершилось социальное чудо и тонкая пленка вышеуказанного состава сдержала бы извержения революционного вулкана, то можно бы сказать с уверенностью, что в России в области искусства и искусствоведения восторжествовали бы чистые формалисты.

Вероятно, мы имели бы в искусстве и изуроченный реализм, и пышноцветный акмеизм, и трудно-барабанный футуризм,—все это на началах полного пренебрежения к «содержанию», т.-е. препустейших, бледнейших, а подчас и дряннейших переживаниях художников, заслоненных тем более виртуозным слово-фокусничеством.

Октябрьская революция и гражданская война на время почти совершенно приостановили наши культурные ручейки. Когда пришла пора постепенного восстановления культурной жизни, многое казалось измененным. Народ, т.-е. пролетариат и передовое крестьянство, стал создавать свою собственную интеллигенцию. Потенциально эта интеллигенция имеет в себе все необходимое для развития искусства, выражающего великие переживания и «заражающего» ими. Принципиально, инстинктивно эта интеллигенция чувствует антипатию к чисто формальному искусству. Однако этой еще весьма молодой интеллигенции пока не удалось уяснить себе самой свои позиции и тенденции, ей не удалось также обрести более или менее подходящую форму для своего художественного содержания. Она переживает еще своего рода косноязычное младенчество и, может-быть, в стихотворениях Безыменского впервые создает нечто, могущее остаться в русской литературе.

Все это определяет некоторую беспомощность и слабость позиции новой интеллигенции, которая проявляется как в сильном влиянии на нее старой интеллигенции, так и в сердитом брыкании «напостовцев».

С другой стороны, колоссальная сила позиции пролетариата сказывается в том, что часть интеллигенции оказывается «попутчиками» этой новой формации. Само собой разумеется, что я не только ни на минуту не отрицаю возможности самых полезных заимствований для новой интеллигенции в старой культуре, но настаиваю на неизбежности и необходимости их. Мало того, я признаю, что заимствования эти могут производиться не только у классиков и народников, но в отдельных случаях в деталях и у художников-формалистов.

Не надо думать, однако, что старая интеллигенция согласна на манер доброй коровы питать своим молоком растущего богатыря. Не только заграничная ее часть, но правый фланг и центр ее у нас с возрождением культурной жизни возродились со всеми прежде присущими тенденциями. Только можно сказать, что до Октября формализм был просто овощью по сезону, а сейчас это—живучий остаток старого, это—палладиум, вокруг которого ведется оборона буржуазно-европейски мысля-

шей интеллигенции, знающей притом, что наступление есть лучший способ обороны. Нельзя представить себе открытой борьбы кадетизма с коммунизмом, но совершенно допустима открытая борьба формализма с марксизмом, и это очень хорошо: марксизм, в этой области еще молодой, может лишь окрепнуть в этой борьбе. Но он, марксизм, любит точно знать классовую подоплеку всякой идеологии и поэтому, прежде чем вступить в борьбу по существу, определенно утверждает: формализм как в искусстве, так и в искусствоведении есть порождение поздней зрелости или ранней перезрелости буржуазии, перенесенной в родственную среду, в Россию.

Целью настоящей статьи является, в сущности, главным образом, это более или менее точное установление социального места формализма. Но мне хочется высказать еще несколько суждений об отдельных положениях Эйхенбаума, как самого воинственного застрельщика русского формализма.

3.

В статье «Вокруг вопроса о формалистах» гр. Эйхенбаум отводит довольно много места доказательству того, что никакого формального метода нет. При чем выясняется, что под методом автор понимает частный прием исследования, считая, что формализм в искусствоведении (впрочем, автор имеет в виду только науку о литературе) представляет собою основной конструктивный принцип науки.

Если бы спор шел о словах, то можно было бы игнорировать эти рассуждения Эйхенбаума,—никто еще не установил точно, что такое метод и что такое конструктивный принцип. Мы, марксисты, говорим о диалектическом методе, хотя он гораздо шире всякого основного принципа отдельной науки, ибо является конструктивным принципом всякого знания вообще. Можно было бы привести десятки примеров суждений больших авторитетов о том, что каждая наука, если она хочет быть обособленной, должна выявить свой, только ей присущий *метод*.

Если я хочу остановиться несколько на этом вопросе, то по двум причинам.

Во-первых, гр. Эйхенбаум не скрывает того, что его «принцип» параллелен, напр., принципу историко-материалистическому. Мы бы очень хотели большей ясности в этом отношении.

В начале своей литературно-критической деятельности гр. Эйхенбаум любил искать основную философскую доминанту у каждого поэта. Если формализм параллелен историческому материализму, то значит, это — целое мирозерцание. Какое?

Но гр. Эйхенбаум не дает на это ответа, он заслоняется другими соображениями; он пишет: «Стало, наконец, ясно (?), что наука о литературе, поскольку она не является только частью истории культуры, должна быть наукой самостоятельной и специфической, имеющей свою область конкретных проблем. Стало ясно, что превращение истори-

ческого параллелизма разных рядов культуры в функциональную связь насильственно и не приводит к плодотворным результатам. Делаемый при этом выбор одного ряда, как порождающий собой остальные, диктуется не научными, а миросозерцательными потребностями и вносит в науку тенденциозную предпосылку».

Прежде всего невольно спрашиваешь себя, кому же все это стало ясно? Когда? Почему?

Наука о литературе не есть только часть истории культуры. Что, собственно, значит это утверждение? Хочет ли Эйхенбаум сказать этим, что возможно существование теории литературы вне ее истории. Конечно, грамматику, стилистику, поэтику и т. д. и т. п. можно брать вне всякой связи с историей, а как совокупность правил, всегда, между прочим, весьма схоластических, выведенных из произведений, принятых за образцовые или построенных на основании разных мнимоприорных аксиом.

Мы чрезвычайно мало интересуемся этим подходом к литературе, но во всяком случае для нас давно уже «ясно», что этот подход стоит вне истории культуры, так как он с самого начала вообще стоит вне истории.

Но гр. Эйхенбауму хочется доказать совсем не то; недаром он говорит о параллельных рядах и их взаимной независимости. Очевидно, ему хочется доказать, что именно история литературы лежит вне области истории культуры.

Какие же он приводит доказательства, кроме, поистине, возмутительно развязного утверждения, что это стало «ясно»!

Доказательство такое: история литературы имеет особые конкретные задачи, а потому должна быть обособлена и т. д.

Вообразите себе биолога, который рассуждал бы таким образом: «так как физиология мозга имеет особые конкретные задачи, то она должна совершенно обособиться от физиологии вообще, и не может быть ничего более возмутительного и насильственного, чем рассмотрение ее в зависимости от физиологии дыхания или пищеварения».

Каждый биолог, как настоящий ученый, знает, что организм есть единое целое, что разделение изучения его на отдельные науки искусственно, что нельзя представить себе гистолога или анатома-патолога, который не смотрел бы на свою науку, как на ветвь, никоим образом не могущую быть разрабатываемой вне глубочайшей связи со всем целым.

Гистолог может иметь некоторые специфические добавочные методы в своей науке, но это — детали по сравнению с общим арсеналом основных методов биологии.

Но то, с чем согласится немедленно любой врач, любой зоолог, вызывает горячий протест со стороны социолога (буржуазного, конечно). Буржуазный социолог как огня боится единой истории культуры. Ему мало понастроить там разных взаимно-независимых рядов, ему еще хочется превратить изучение каждого такого ряда в науку с особым принципом, решительно несводимую на соседние науки. Для чего ж это?

Посмотрите, как хитро строит Эйхенбаум свое утверждение: «Преобразование исторического параллелизма в функциональную связь насильственно».

Оказывается: считать, напр., что право данной страны в данную эпоху вырастает из ее хозяйства—это насильственно, это не наука, это тенденциозность—это угождение «миросозерцательным потребностям». А утверждать, что право искони-де самостоятельно и никак не зависит от хозяйства—это наука,—это «стало ясно».

Нет, простите, гр. Эйхенбаум, допустим на минуту, что та или другая функциональная зависимость двух рядов гипотетична. Но, если вы честный ученый, вы должны согласиться, что отсутствие функциональной зависимости между ними есть не только гипотеза, но гипотеза явно вздорная, ибо какой же не только ученый, а грамотный человек поверит, что между отдельными сторонами культуры нет взаимозависимости?

Конечно, гр. Эйхенбаум ответит, что он не отрицает объективной взаимной зависимости, а что он лишь постулирует эту независимость, как условие правильной научной работы.

Он будет прав постольку, поскольку буржуазные социологи метафизическое расчленение единого социального процесса кладут в основу своей безжизненной науки.

Разрушить эти средостения, вернуть науке единый культурный поток, оплодотворить изучение каждого отдельного ряда, каждого отдельного факта, сопоставлением с общей культурной картиной,—вот задача подлинной научной мысли. По нашему мнению, именно это стало ясно.

Теперь еще пару слов о том, законно или незаконно внесение в науку «миросозерцательных» начал.

Можно, конечно, представить себе некоторые научные операции скорее, чем науки, которые не освещены никаким миросозерцанием. Можно собирать научные коллекции монет или устанавливать номенклатуру муравьев, не задумываясь о миросозерцании. Но, как только мы подходим к настоящей науке, какая б она ни была, мы тотчас же видим, что в основе ее лежит миросозерцание.

Возьмем естествознание. Естественников можно разделить приблизительно на три группы, из которых одна исходит из совершенно незыблемого принципа количественной причинности всех явлений. Она не только полагает, что *ex nihilo nihil*, но устанавливает, или, по крайней мере, стремится установить, всюду абсолютно точные формулы перехода одной энергии в другую, перемещения и превращения материи. Она отрицает какое бы то ни было бытие вне материи и энергии, в конечном счете сводящихся одна к другой. Это—монизм реалистический, который может быть назван и материализмом.

Другая группа естественников считает научно более осторожной точку зрения скептического критицизма. Она полагает, что все установленные разумом законы вплоть до самых последних, т.-е. до мате-

матических аксиом, в сущности необязательны для объекта познаний и что дело науки накапливать опыт и суммировать его по удобным для познания рубрикам, наиболее просто и точно формулировать его, не пытаясь конструировать никакой системы мира, ибо задача эта недоступна человеческому разуму.

Наконец, третья группа допускает причинность духовную, т. е. происхождение некоторых фактов с точки зрения материалистической (перемещения и превращения материальных частиц и квант-энергии), необъяснимое, но зато находящее объяснение при допущении действия сил, аналогичных так называемым психическим явлениям.

Вне этих трех миросозерцательных плоскостей никакое естествознание немислимо, при чем бросается в глаза, что первое уже дало необычайно богатые результаты, третье представляет собою в сущности отказ от чисто опытного познания вселенной, а второе, прикрываясь особой строгостью и беспристрастием, открывает лазейки для третьего. Чем дальше, тем больше каждое из этих миросозерцаний приобретает классовый характер. Пролетариат энергично настаивает на первом, во многом получив его из рук буржуазии революционного периода. Ученые, являющиеся сознательными прихвостнями господствующих классов, жаждущих сохранить религию, как удобное орудие обороны, всеми силами защищают третье.

Многие представители колеблющейся интеллигенции окутывают свое социальное и научное малодушие выигрышной тогой скептицизма и агностицизма.

Приблизительно то же видим мы в области социальных наук, равно и в истории литературы.

Время, когда социальные науки будут сведены к физико-химическим законам, еще очень отдаленно. Но точный материалистический метод, принятый, конечно, только пролетариатом, сделал в этом отношении огромный шаг вперед, благодаря диалектическому и экономическому материализму. Этот метод, во-первых, признает единство общественной жизни, во-вторых, классовую структуру общества и борьбу классов, как доминирующее общественное явление, в-третьих, способы производства и производственные отношения, как силу, определяющую характер классовой структуры общества.

Этот гениальный подход дал фактически ключ к пониманию общественной жизни во всех ее проявлениях. Как в естествознании, так и здесь главным аргументом противников является то, что еще не все сделано, не все разрешено.

Этим возражением злоупотребляет и Эйхенбаум, но мы можем только посмеяться над таким возражением, как делал это Тимирязев в своей области. Да, в истории литературы марксистами сделано еще мало. Еще бы! Они только завоевали пока $\frac{1}{6}$ часть суши и заняты разрешением маленькой задачи завоевать остальные $\frac{5}{6}$. Естественно, что они с трудом могут уделить какие-то единицы, а в сущности даже дробы человеческие на разрешение серьезнейших научных вопросов вне поли-

тики и экономики. И все же, если положить на одну чашу весов всю болтовню формалистов вместе с некоторыми крупными разными полезными частностями, а на другую — хотя бы книжку тов. Переверзева о Гоголе, то результатами взвешивания мы, марксисты, по крайней мере, можем быть вполне довольны.

В истории литературы можно представить себе совершенно идеалистические подходы. Когда гр. Эйхенбаум говорит, что употреблять выражение «формальный метод» так же нелепо, как говорить «историко-материалистический метод», и когда вслед за тем он утверждает, что исторический материализм есть миросозерцание, то этим самым он и формализм признает за миросозерцание, но мы не можем на этом настаивать, ибо такие противники марксизма, как гр. Эйхенбаум, предпочитают позицию мнимо-строгонаучного скептицизма.

Мы, мол, о миросозерцании и не думаем. Это только испортит нашу науку, мы отграничиваем область литературы и копаемся в ней, как черви в земле: факт к факту, наблюдение к наблюдению, а какое значение имеет данное литературное произведение в целом жизни общества — это от лукавого.

Но эта позиция есть то же миросозерцание, это тот своеобразный агностический плюрализм, который является миросозерцанием эпох и людей, лишенных творчества, растерявшихся, децентрализованных, но гордо выдающих свою дурную болезнь за самое подлинное здоровье.

Отчасти по причине желания моего знать противника, отчасти потому, что в кучах щебня иной раз находишь у формалистов интересный факт или здоровую мысль, я читал большинство этюдов гр. Эйхенбаума. Это — превосходный тип для социального патолога, в самом деле он не может (а может-быть, не хочет) видеть в творчестве даже классической эпохи живого переживания, которое ведь всегда есть социальный акт.

Помните анекдот о господине, который на Бетховенском концерте на вопрос: «Что сейчас будут играть?», ответил: «Будут скрипеть конским волосом по кошачьей кишке». Так же точно и Эйхенбаум сводит всякое литературное произведение к словесному фокусу, все писатели, слово-шуткари, забавники, только и думают о том, как бы сделать «Шинель», и в произведениях их можно искать только непосредственнойшего удовольствия в роде щекотания пяток или удовольствия более глубокого от анализа способов, при помощи которых этот ловкач проделывает свои фокус-покусы.

Вы воображаете, напр., что «Шинель» есть шедевр юмора, как огромной силы трогательного характера, что это есть та смесь смеха и слез, о которой торжественно говорил сам автор, что это есть своеобразное, пережитое другими странами, просыпающееся демократическое чувство протеста, — какой же вы старомодный человек, ничего подобного. Гоголь просто словосочетает из невинного желания усладить себя и других складным сказом.

Вы думаете, что Толстой перешел от своих романов к христианско-народническим притчам в силу потрясения своей совести, которая сама

была производным от необъятного огромного столкновения культур в России. Вы допотопный троглодит! Ведь теперь «ясно стало», что Толстой просто переменял манеру рассказывать за исчерпанием старой. Вероятно, и сюртук на блузу он переменял, чтобы освежить несколько моды.

Между прочим, характерно для гр. Эйхенбаума его постоянное заявление: «это старо, это избито!». Модничанье и жажда новизны — необходимые спутники формализма. Парадокс, курьез — вот чем дышит эпоха формализма, т.-е. бессодержательная эпоха, культура классов, потерявших содержание.

Я охотно ответил бы гр. Эйхенбауму и на его полуликование по поводу полустремления некоторых половинчатых людей признать формализм, несколько сдобренный уступками, за удобную позицию для самообороны от марксизма. Но это завело бы меня далеко. В рамки этой статьи вопрос о группировках и перегруппировках нашей профессуры и интеллигенции вообще не вмещается. Не отвечаю я и на ту часть статьи гр. Эйхенбаума, где он критикует писателей-марксистов, в особенности тов. Троцкого. Они сами за себя ответят.

У. О ФОРМАЛЬНОМ МЕТОДЕ.

П. С. Коган.

Когда я получил от редакции «Печати и Революции» статью Б. Эйхенбаума и прочел ее, то сразу понял, что переубеждать в чем-нибудь Эйхенбаума — занятие бесполезное. Не будучи формалистом, я, однако, благодаря долголетнему опыту, привык по форме изложения определять основные свойства автора. Б. Эйхенбаум из всех тропов и фигур облюбовал гиперболу. По его мнению, если, наприм., мы будем продолжать говорить о методах, а не о принципах, то придется «думать, что Россия стала страной по преимуществу методологической, а это, конечно, не так».

Далее оказывается, что России угрожает еще ббльшая опасность. Если мы рядом с формальным методом поставим еще другие, скажем, социологический, психологический и т. п., то придется сказать, что «Россия есть страна по преимуществу беспринципная, что, повидимому, тоже не совсем верно». И на том спасибо! Россия еще не окончательно погибла в глазах Б. Эйхенбаума, есть надежда, что она с честью выйдет из споров о формализме и поймет всю глубину различия между «методом» и «принципом». Конечно, любовью к гиперболам объясняется и сообщение автора о том, что профессора заволновались, что «история делает иногда неожиданные сочетания имен: Коган-Чуковский — Горнфельд-Тиняков», и т. д.

Если бы Б. Эйхенбаум не был так забронирован в своей счастливой уверенности, он, конечно, заметил бы, что формальный метод или принцип (если так больше нравится Б. Эйхенбауму) России не сотрясает и русских рабочих и крестьян от дела строительства никуда не отвлекает, и что если Коган-Чуковский—Горнфельд-Тиняков и пр. случайно назовут день днем, а ночь—ночью, то стоит ли видеть в этом чуть ли не исторически-неожиданное сочетание имен.

Одно замечание по поводу полемических выпадов автора против меня лично. В одной из моих рецензий в «Печати и Революции», действительно, указывалось на то, что эстетическое чутье К. Чуковского помогло ему из анализа формы того или иного поэта делать выводы, очень ценные и для социолога, что в этом смысле он и старше и шире формалистов. Я и теперь думаю, что видеть в стихотворении только «ряд конкретно связанных между собою слов» (как четко определил формализм Бобров) значит ничего не видеть. И вот эти мои скромные мысли о Чуковском показались Б. Эйхенбауму, в его гиперболических увлечениях, воплем отчаяния. Он (т.-е. я) «так взволнован и так возмущен», что «с горя объявляет великим ученым и родоначальником формализма... К. Чуковского». Повидимому, в глазах Эйхенбаума прадед формалистов должен быть непременно великим ученым. Я не так ослеплен опоязовским кружком, поэтому великим ученым Чуковского не считаю, родословным деревом формализма вообще не интересуюсь, но продолжаю думать, что формальный анализ Чуковского ценен, а подсчет рифм ради подсчета не нужен.

Теперь несколько слов по существу. В последней главе своей книги «Литература этих лет», освобождающей меня от детального ответа здесь, я выяснил, почему, с моей точки зрения, формальный метод осужден на бесплодие¹⁾.

В статье Б. Эйхенбаума я нахожу полное подтверждение своих мыслей. Дело вовсе не в том, заниматься ли формой или содержанием, а в том, *как* заниматься, *как* анализировать, с чем подходить. Б. Эйхенбаум противопоставляет «потребности научные» «потребностям мирозерцательным»; и «превращение исторического параллелизма разных родов культуры (их «соответствий») в функциональную (причинно-следственную связь) представляется ему «насильственным».

Вот несколько изумительных по наивности мыслей о формализме и марксизме: «Формализм и марксизм противопоставлять нельзя; формализм—система частной науки, марксизм—философско-историческое учение», «нельзя марксизму противопоставлять теорию относительности, потому что это вещи несоизмеримые», «вопрос о генезисе литературных явлений, их связь с фактами быта и экономики... сознательно отводится

¹⁾ Должен оговориться, что я все время имею в виду ложный формализм, т.-е. тот, который культивируется Эйхенбаумом и его товарищами. Такой, напр., подход к изучению формы, как у Переверзева или Пиксанова, я считаю в высокой степени плодотворным.

не как праздный вообще, но как ничего не уясняющий в пределах одного ряда», и т. п.

Всякая попытка противопоставить науку миросозерцанию сама по себе есть результат миросозерцания. Ученый оперирует с определенным кругом явлений. Его интерес к этим явлениям, а следовательно, и его метод (если речь идет о науке, а не схоластике) диктуется интересом к окружающему миру, в наше время — к общественным явлениям. Всякая попытка отсрвать специфические особенности данной области явлений от всей совокупности явлений, конечно, метафизическое наследие, от которого нам пора уже освободиться. Тот, кто совершает подобный отрыв и верит, что можно изучать форму, стиль, конструкцию и пр. вне социальных отношений, — тот, несомненно, является представителем определенного миросозерцания, но миросозерцания отжитого, реакционного и постепенно умирающего. Ученый, заявляющий: «необходимо сначала обособить предмет моей науки от всего мира, чтобы изучить эту науку, как таковую (бессмысленное выражение), нужно на время забыть, что я человек с плотью и кровью, окруженный другими людьми, и заняться только своим уголком», — такой ученый, конечно, обречен на бесплодие. Отсюда не следует, что каждая ветвь обществоведения не имеет своих специальных методов исследования. Но одно дело — специальные навыки и методы при изучении частного явления, звена единого целого. Другое дело — метафизический жупел, в который превратили формалисты литературу, правда, самую капризную и сложную, но все-таки надстройку.

По Эйхенбауму выходит: марксизма мы не трогаем, а вы не трогайте литературных явлений. Мало ли есть разных, даже не безынтересных рядов культуры, но зачем устанавливать «причинно-следственную» связь между ними. Какой он назойливый, этот марксизм: всюду суется, куда не следует. Так спокойно жилось без него. Исключаются из сонма «ученых» и причисляются к лику «миросозерцателей» (да простят нам это слово, хотя бы во имя того, что Б. Эйхенбауму мы прощаем «миросозерцательные потребности») даже Горифельд, усмотревший в поэтике «одну из самых общеобразовательных наук», и Жирмунский, впавший в ужасные ереси и постигший, что искусство можно рассматривать «как социальный факт и как социальный фактор», что «эволюция стиля связана с мироощущением эпохи». Ведь если «предатели» и «отступники» пойдут дальше по этому пути, то трудно предусмотреть, до чего они договорятся. Начнут разбирать, что это за «общеобразовательная» наука и что это за «мироощущение» эпохи. И вдруг окажется, что над выяснением источника этого «мироощущения эпохи» уже работали разные Марксы и Плехановы и много умов, не менее ученых, чем Шкловский и Эйхенбаум.

А может быть, в своем отступничестве «предатели» пойдут и дальше по пути логики и фактов. И вдруг поймут, что марксизм, это — не одно из полезных занятий, а прежде всего монистический взгляд на историю, что это — единственный научный подход ко всем общественным пробле-

мам, к числу каковых принадлежит и изучение литературы, и что всюду он будет путаться, пока все «ряды» не свяжет «причинно-следственной связью». Правда, противопоставлять марксизм формализму не следует (да Троцкий этого и не делает, Б. Эйхенбаум ничего не понял в его статье), как не следует противопоставлять марксизм закону относительности. Но Троцкий блестяще объяснил и генезис формализма и место, занимаемое им в современном сознании,—объяснил блестяще именно потому, что подошел к нему с отточенным ножом марксистского анализа. Пусть прочтет Б. Эйхенбаум то, что пишут марксисты о законе относительности, и он увидит место этого закона среди «рядов», причинно-следственной зависимости которых ему пока не видно в пределах его, поистине, счастливой «учености». Горнфельду и Жирмунскому, по счастью, дано выйти за эти пределы. Удастся ли Б. Эйхенбауму—не знаю. Может быть, и на его сознание повлияет все шире и шире развертывающееся «бытие» наше.

Вывод, к которому я и раньше склонялся и в котором меня окончательно убедила статья Б. Эйхенбаума, следующий: формализм не есть метод, не есть даже принцип, а не что иное, как открытая Эйхенбаумом «миросозерцательная потребность». А «миросозерцательная потребность» эта сродни особой болезни спецовского гурманства,—болезни, хорошо разъясненной в марксистской литературе. Да, господа формалисты, все дело в миросозерцании. Без этого нет науки. И спецовский бесплодный и неумеренный пыл —увы!—имеет тоже свой социальный генезис. Этот пыл скоро угасает за отсутствием материала, раз источник его не в той общественной психике, которая возникает в созидających и развивающихся классах общества.

VI. ПО ПОВОДУ Б. ЭЙХЕНБАУМА.

В. Полянский.

Эйхенбаум недоволен Жирмунским. Это—«типичный эклектик, примиритель крайностей». Он, видите ли, «вяло повторяет старые «академические» «истины» и «осуждает формалистов за недостаточно обдуманные выступления на диспутах и митингах».

Мы прекрасно понимаем свойство человеческой природы быть недовольным, когда человека ругают. Вопрос, однако, не в этом. Вопрос глубже, серьезнее. Если статья Эйхенбаума «как сделана «Шинель» Гоголя» свидетельствует о «переломе» в сознании и направлении автора, то последние выступления Жирмунского есть показатель «перелома» в лагере формалистов, и более косные из них и менее гибкие, естественно, кричат об «эклектизме и примирительстве крайностей». Этим заявлением мы ни в какой степени не защищаем Жирмунского. В своих методологи-

ческих утверждениях он также неприемлем для марксизма, как Эйхенбаум, Шкловский и другие. Мы полагаем, что начинающийся кризис в лагере формалистов, стирая «крайности», покажет всю теоретическую беспомощность формализма — и больше, он может их подготовительную, черновую, статистическую работу, очищенную от сумбурных теоретизирований, сделать более полезной и целесообразной при марксистском анализе литературных явлений. Надо способствовать этому кризису. Не потому, что мы сторонники потасовок, хотя они часто проходят не без пользы, а в видах очищения морфологического метода от всяких кривых наростов и в целях наилучшего его приспособления к потребностям времени.

Автор статьи настойчиво повторяет, что «вопрос идет не о методах изучения литературы, а о принципах построения литературной науки — об ее содержании, основном предмете изучения, об организующих ее как особую науку проблемах». «Мы — не «формалисты» и не «метод». Мы «уже, если угодно — спецификаторы».

Марксизм прекрасно отличает метод от принципа, но он не менее прекрасно сознает и тесную связь принципа при проведении его в жизнь с тем или иным методом. Нередки случаи, когда принцип душит метод, а метод выхолощивает принцип. История борьбы революционного марксизма со всякого рода оппортунизмом может дать разительные примеры. Нет необходимости распулывать полухоластические суждения автора, важно указать и подчеркнуть одно, что они нужны автору, чтобы убедить малоопытного читателя, будто бы формальный метод не противоречит марксизму. Если формалисты откажутся от методологических измышлений, а всерьез возьмутся за ту черновую работу, которую им отводит Л. Д. Троцкий, они не только не будут врагами марксизма, но и принесут ему известную пользу. Поскольку же они выдвигают абсолютную «научную истину» и «литературную науку» сводят к изучению «формы», как бы особо это слово ни понималось, формальный метод глубоко враждебен марксизму, он реакционен, и корни его лежат, несомненно, в общественных настроениях, родственных тем, что породили футуризм, имажинизм, теорию чистого искусства и пустышку «серапионовцев», что искусство безыдейно. После статьи Троцкого, поскольку формалисты не дали нового материала, мы считаем себя в праве ограничиться одним решительным и твердым заявлением о враждебности формализма марксизму. Нет никакой необходимости повторяться, раз это вскрыто другими и в блестящей форме и с исчерпывающей полнотой.

Относительно метода нам хотелось бы сделать одно маленькое, но существенное замечание.

Эйхенбаум пишет: «Метод изучения текста, методы изучения стиха, методы изучения определенного автора, эпохи и т. д., — вот естественное употребление слова «метод». Метод биографический, социологический, психологический, эстетический, — все это не методы, а разные точки зрения на науку или даже разные науки».

Из этих рассуждений видно, что автор от метода, как живого, активного, одушевляющего работу начала, органически связанного с принципом, подходит к методу, как к сухому, бездушному, формальному, в худшем смысле слова, приему, оторванному от живой жизни, от принципа, а потому и ничемному, бесполезному и даже, при возведении в догму, глубоко вредному, особенно в наше диалектически-материалистическое время.

Что это так, видно из того, что автор на ряду с социологическим, психологическим и эстетическим методом поставил биографию. Ну, кто же, здравомыслящий, поверит, что биография есть метод, а тем более «взгляд на науку». Не следует ставить себя в комическое положение! Автор невыносимо путает вопросы и понятия, в которых легко разбирается рабфаковец, не знающий ни Эйхенбаума, ни Шкловского, ни формального метода вообще. Если биография метод, то метод—роман, рассказ, драма и т. д. Или лучше: роман есть точка зрения на науку. Ченуха это, Б. Эйхенбаум!

Зная, что в наше время всякое указание, что автор не марксист, а тем более — антимарксист, убивает у молодежи желание читать и слушать его, Эйхенбаум, прячась за голые и тощие кусты своих рассуждений о методе, хотел скрыть свое антимарксистское нутро, и вышел конфуз, да еще какой! Попытки с негодными средствами в литературном мире не раз кончались скандалом.

И этот автор, возражая Троцкому, силится доказать, что он отстает от «марксистских принципов» и «силою вещей приходит к чему-то уже ни на какой марксизм не похожее». Мы были весьма сдержанны, когда автор говорил о вещах ему известных, хотя и не совсем понятных, но когда он начинает притоптывать на Л. Д. Троцкого, не имея ни малейшего представления о марксизме, перо становится нервным. Всякой смелости должен быть положен предел. Мы это и сделали бы, но ведь Троцкий в этом ничуть не нуждается.

Свою попытку парализовать анализ Троцкого, ясно доказавшего, что формальный метод не совместим с марксизмом, Эйхенбаум пробует подкрепить с другой стороны. Он пускается в анализ эволюции и генезиса. При этом вопрос «о генезисе литературных явлений (их связь с фактами быта, экономики, с индивидуальной психологией или физиологией автора и т. д. без конца) сознательно отводится». По понятиям Эйхенбаума, эволюция и генезис — «проблемы разных наук». «Указать генезис—значит констатировать *связь* явлений, а не их *причинную* обусловленность». Марксисты, по автору, изучают литературу, к сожалению, только генетически и не эволюционно, а потому и не выясняют причинную связь. Тут верно одно: марксисты—не эволюционисты, они революционеры. А то, что они не выясняют «причинную обусловленность», превращая литературу в «иллюстрацию» или в «эстетический придаток», то... тут с автором повторяется та же тяжелая история, что в вопросе о методе и принципе. А ведь Эйхенбаум клеймит Троцкого эклектиком!

Пробует автор затушевать и выявленную Троцким сущность формального метода, который он сводит «к анализу (по существу описатель-

ному и полустатистическому) этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений, подсчету повторяющихся гласных и согласных, слогов, эпитетов». Это, видите ли, «весьма далеко от действительности».

«Усилия формалистов направлены не на описание отдельных произведений, а на построение теории и истории литературы как самостоятельной науки». Это заявление не подрывает анализа Троицкого. Положим, хотят создать науку, но строится эта наука на «анализе этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений» и т. д. Разница не в принципе, не в методе, а в масштабе. Троицкий в одном не прав. Почему только поэтических произведений? В равной степени и прозы. Но это недоглядка, описка, не разрушающая основного взгляда.

Суровый приговор Л. Д. Троицкого, что «формальная школа есть геллертерски препарированный недоносок идеализма в применении к вопросам искусства», остается в силе и после статьи Б. Эйхенбаума. Она — яркое свидетельство путаницы и идейной беспомощности формалистов «на переломе».