

THE FORMAL METHOD
An Anthology of Russian modernism

Edited by Serguei A. Oushakine

Vol. I. SYSTEMS

Armchair Scientist
Moscow — Ekaterinburg
2016

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД
Антология русского модернизма

Под ред. Сергея Ушакина

Том I. СИСТЕМЫ

Кабинетный ученый
Москва — Екатеринбург
2016

УДК 082.1
ББК 94.3(2)
Ф79

Ф79 **Формальный метод: Антология русского модернизма. Том 1. Системы** / Под ред. С. А. Ушакина — Екатеринбург — Москва : Кабинетный ученый, 2016. — 952 с.

ISBN 978-5-7525-2995-5

Сборник включает программные статьи, интервью, рецензии и другие важные тексты ведущих формалистов «золотого века» русского и советского модернизма. Представлены работы В. Шкловского, С. Эйзенштейна, Ю. Тынянова, К. Малевича. А. Гана. Тематические разделы книги и подборки каждого автора предварены специально написанными для этой антологии статьями известных современных исследователей.

УДК 082.1
ББК 94.3(2)

ISBN 978-5-7525-2995-5

© В. Шкловский, С. Эйзенштейн, Ю. Тынянов, К. Малевич, А. Ган, наследники, 2016
© И. Калинин, К. М. Ф. Платт, А. Горных, К. Ромберг, А. Векслер Кашнельсон, 2016
© С. Ушакин, составление, вступительная статья, 2016
© Кабинетный ученый, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Сергей Ушакин. «Не взлетевшие самолеты мечты»: о поколении формального метода..... 9

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ: ПРИЕМ

Илья Калинин. Виктор Шкловский как прием63
Воскрешение слова 107
О поэзии и заумном языке 114
Искусство как прием 131
Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля 147
Строение рассказа и романа 182
Литература вне «сюжета» 198
К технике внесюжетной прозы 217
Борьба за форму 222
Сюжет в стихах (В. Маяковский и Б. Пастернак) 226
Сюжет в кинематографе 231
Семантика кино 242
Куда шагает Дзига Вертов? 245
О Дзиге Вертове 248
Памятник научной ошибке 262
Разговор с друзьями 268
Рассказ об ОПОЯЗе 282

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН: КОНФЛИКТ

Кевин М. Ф. Платт. Сергей Эйзенштейн: монтаж врез 315
Монтаж аттракционов 337
«Стачка», 1924 342
Заявка 350
Даешь комсомольца в Дристаловку! 353
Драматургия киноформы 357
Монтаж киноаттракционов 379
За кадром 401
Заключительное слово на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии 415
Монтаж 1938 423
«Ермолова» 467
Глава о Достоевском (Метонимия и метафора в сюжете) 493

ЮРИЙ ТЫНЯНОВ: ПАРОДИЯ

<i>Андрей Горных. Юрий Тынянов: пародия</i>	517
Достоевский и Гоголь (к теории пародии).....	530
Ода как ораторский жанр	562
Стиховые формы Некрасова.....	592
О пародии	603
Промежуток.....	632
Литературный факт.....	663
О литературной эволюции.....	681
Как мы пишем.....	694

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ: БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ

<i>Анна Векслер Кацнельсон. Казимир Малевич: беспредметность</i>	705
От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм	722
«Мы — печать своего времени...»	731
Записка о расширении сознания, о цвете, о молодых поэтах.....	735
Я пришел	740
Мир мяса и кости ушел.....	742
О музее.....	744
Заметки.....	748
Нерукотворные памятники	753
18951-й «Евгений Онегин»	756
Супрематизм	761
Супрематизм (Квадрат, круг, семафор современности)	764
Супрематическое зеркало	766
Формулы Супрематизма	767
Супрематизм (из работ 1915–1920 годов)	768
Мир как беспредметность (Фрагменты)	771
Письмо в редакцию. Форма, цвет и ощущение	785
Попытка определения зависимости между цветом и формой в живописи	799
Русские конструктивисты и конструктивизм	820
Живописные законы в проблемах кино.....	827
Ленин (из книги «О беспредметности»).....	835
Идите по стопам моим.....	840
Цель музыки.....	842

АЛЕКСЕЙ ГАН: ТЕКТНИКА

<i>Кристин Ромберг. Введение в тектонику: Алексей Ган</i>	845
Пролетарский театр	859
Наша борьба	861
Конструктивисты	864
Конструктивизм	867

Конструктивизм в типографском производстве.....	908
«Левый фронт» и кинематография	915
По двум путям	919
О современных художественных группировках	922
Справка о Казимире Малевиче	926
Что такое конструктивизм?	932

<i>Сведения об авторах предисловий к первому тому</i>	941
<i>Именной и предметный указатель к первому тому</i>	943



МОЛОДЕЖЬ — НА САМОЛЕТЫ

Густав Клуцис, «Молодежь — на самолеты», 1934 г.

Сергей Ушакин

«НЕ ВЗЛЕТЕВШИЕ САМОЛЕТЫ МЕЧТЫ»: о поколении формального метода

...звук наших слов висит, как солнце, в пространстве и не сегодня, так завтра проникнет к вам. Это уже будет тогда, когда в первых словах мы умрем, и будет отзвук, эхо, возвращающееся из леса к вашему слуху.

Казимир Малевич, 1915 г.¹

Мы в искусстве и науке не дрова, а спички, зажигающие костры. Так береги руки от ожога.

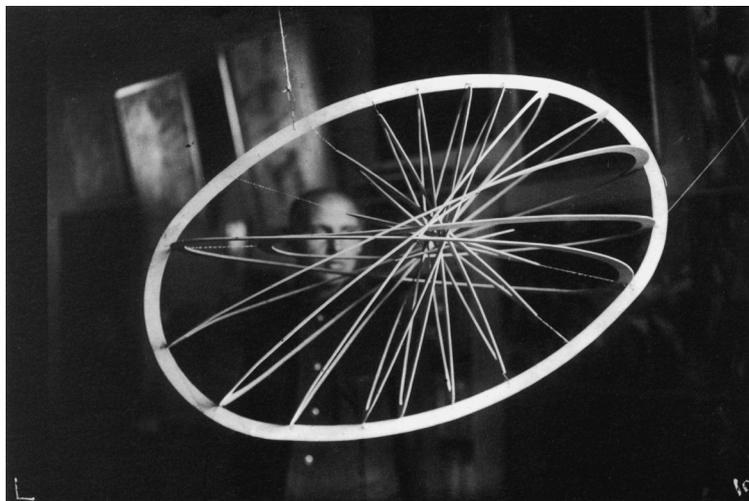
Виктор Шкловский, 1971 г.²

В начале 1920-х гг. Александр Родченко — еще не начавший тогда свои эксперименты с фотографией — был занят «строительством» серии пространственных конструкций. На кусках крашеной фанеры или жести он прочерчивал геометрические фигуры — овалы, квадраты или окружности, уменьшая их размеры к центру. Затем плоскость прорезалась по этим линиям, чтобы получившиеся полоски материала можно было превратить в объемную трехмерную вещь, развернув одномерную «плоскость круга» в пространстве³. (Илл. 1.) Не имея ни штатива, ни пьедестала, ни верха, ни низа, конструкции должны были парить в воздухе подвешенными на проволоке. В процессе «парения» эти «круги в круге», «овалы в овале» и «квадраты в квадрате» вращались вокруг своей оси, меняя очертания и глубину. Специальное освещение придавало этим изменениям дополнительный эффект: части мобилей были покрыты серебристой

¹ Малевич К. Я пришел // Формальный метод: антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. Т. 1. С. 471. Далее антология в сносках будет обозначаться как ФМ, с указанием соответствующего тома и страниц.

² Шкловский В. Письма внуку // Вопр. литературы. 2002. №4. С. 287.

³ Описание работы см.: Родченко А. Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, записки. М.: Грантъ, 1996. С. 115. См. также: Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм: концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003. С. 133–136.



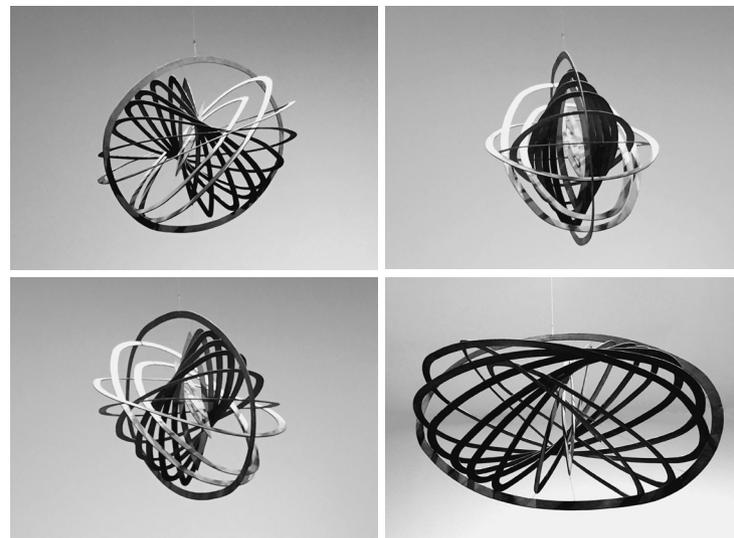
Илл. 1. А. Родченко, «Пространственная конструкция №12» («Овал в овале», 1920 г.) на фоне художника. Фото В. Степановой (?), 1923–1924 г.

эмалью, и лучи света отражались от них, создавая в итоге причудливые материально-пространственные трансформеры. Из всей серии «Плоскостей, отражающих свет» до нас дошла, судя по всему, лишь конструкция №12, выставленная сегодня в Нью-Йоркском музее современного искусства. (Илл. 2–5.)

Судьба формального метода во многом напоминает мне эти пространственные конструкции Родченко. Став неотъемлемой частью западной истории модернизма, формальный метод не перестает менять свои очертания и глубину. Лишенный прочной пространственной фиксации, он продолжает «парить», отражая или поглощая брошенные на него лучи света. За сто лет своей жизни формальный метод, не стесненный дисциплинарной пропиской, стал за рубежом мощным источником интеллектуальных проектов, течений и движений. Только за последние полвека формальный метод проявился и в реконцептуализации исторического воображения в Европе на основе формалистской теории жанров в 1970-х гг.⁴, и в интересе к деконструктивистской архитектуре⁵ и постмодернист-

⁴ Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе 19 в. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.

⁵ См. сборник статей, опубликованных к выставке деконструктивистской архитектуры в Музее современного искусства в Нью-Орке в 1988 г.; Johnson Ph. and Wigley M., eds. Deconstructivist architecture. Boston: Little, Brown and Company, 1988.



Илл. 2–5. А. Родченко, «Пространственная конструкция №12», Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото С. Ушакина, 2015 г.

ской эстетике в 1980-х гг.⁶, и в творческой переработке наследия Дзиги Вертова в «Догме 95» в 1990-е гг.⁷ или сегодняшних software studies⁸, и в «новой формалистской критике» самых последних лет⁹. «Спички» формального метода, о которых говорил В. Шкловский, продолжают зажигать свои костры, но — вдали от дома. На родине судьба формального метода сложилась не очень удачно: развернуться «в пространстве» ему удалось не совсем. Объемные конструкции так, по большому счету, и остались неровно покрашенными кусками фанеры, на которых кто-то нарезал круги.

⁶ См., например: Doody R. S. Aphasia as postmodern (anthropological) discourse // Journal of Anthropological Research. 1991. Vol. 47 (3). P. 285–303; Drake J. The academic brand of aphasia: where postmodernism and the science wars came from // Knowledge, Technology and Policy. 2002. Vol. 15 (1–2). P. 13–187.

⁷ Petrić V. Constructivism in film: The man with the movie camera. A cinematic analysis. Cambridge: Cambridge UP, 1987; Stevenson J. Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg and the gang that took on Hollywood. Santa Monica: Santa Monica Press, 2003.

⁸ Manovich L. Visualizing Vertov // Russian Journal of Communication. 2013. Vol. 5 (1). P. 44–55; Manovich L. Kino-eye in reverse: visualizing cinema // Cinematicity in Media History / eds. Geiger J. and Littau K. Edinburgh University Press, 2013. P. 211–234.

⁹ См., например: Theile V. and Tredennick L., eds. New formalisms and literary theory. London: Palgrave Macmillan, 2013; Bogel F. V. New formalist criticism: theory and practice. London: Palgrave Macmillan, 2013.

Сопрягая далековатых

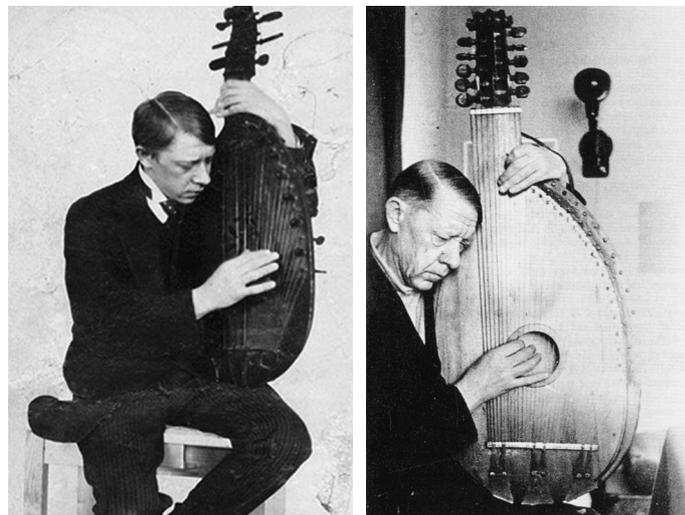
«У каждой эпохи свой инвентарь реквизиций частного достояния, — писал Роман Jakobсон в 1930 г. в своей статье на смерть Владимира Маяковского. — История мобилизует юношеский пыл одних поколений, зрелый закал или старческую умудренность других. Сыграна роль, и вчерашние властители дум и сердец уходят с авансцены на задворки истории — частным образом доживать свой век — духовными рантье или богадельщиками»¹⁰. В своей хлесткой характеристике Jakobсон упустил важное: «инвентарь реквизиций» не возникает сам по себе, он создается, накапливается, используется или «сдается в архив» конкретными «кладовщиками» и «инвентаризаторами». Да и мобилизует (и демобилизует) не столько история, сколько «историки» и «архивисты», т. е. все те, кто имеют отношение к производству и циркуляции знания в обществе.

В этой антологии я попытался мобилизовать «пыл, закал и умудренность» того самого поколения, о котором писал Jakobсон восемьдесят пять лет назад. Пик деятельности этих людей пришелся на 1920-е годы; к концу 1930-х их творчество было во многом вытеснено если не на задворки советской истории, то уж точно на ее обочину. Кто-то погиб в годы террора (как Сергей Третьяков, Всеволод Мейерхольд и Алексей Ган), кто-то остался за рубежом (как Роман Jakobсон). Остальным повезло больше: их тексты, картины, фильмы и фотографии были забыты не совсем, собрания их работ время от времени выходили в свет. Судьба духовного рантье или богадельщика их во многом миновала, но и роль свою это поколение сыграло далеко не полностью. Данная антология — это попытка возобновить тот акт в «новом театре жизни»¹¹, который поколение формального метода не смогло доиграть до конца. (Илл. 6–7.)

Это поколение не было ни единым, ни однородным, хотя большинство авторов антологии были связаны друг с другом тесными профессиональными, дружескими, а иногда и вражескими отношениями. Поколение формального метода — это, пожалуй, первое русское поколение, которое восприняло культуру синтетически, поверх дисциплинарных барьеров. Отстаивая «специфичность» той или иной сферы творчества, авторы этого поколения видели в узко-профессиональном знании не препятствие, а основу для активных

¹⁰ Jakobсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // ФМ. Т. 3. С. 349.

¹¹ Лисицкий Эль. Супрематизм миростроительства // ФМ. Т. 3. С. 43.



Илл. 6–7. Недопетая песня: В. Татлин с бандурой в 1911 г. и в 1940-е гг.

интеллектуальных интервенций в смежные и отдаленные области культуры. «Последовательность можно строить с любого места, с любого конца», — будет уверять позднее своих читателей Виктор Шкловский¹². «Сопряжение далековатых идей» — мысль, подхваченная Юрием Тыняновым у Михаила Ломоносова¹³, — окажется одним из основных принципов деятельности этого поколения, будь то контрапункты Сергея Эйзенштейна, контррельефы Владимира Татлина, монтажи Дзиги Вертова, архитектурные проекты Эля Лисицкого, коллажи Александра Родченко или «сдвиги» Романа Jakobсона. Фокус на «невязках», «несходстве соединяемого» и «несовпадении при сходстве»¹⁴ станет базовым приемом поколения, позволившим ему с помощью «негативной» аналитики добиваться «положительных» эффектов.

Поколение формального метода, впрочем, было не лишено и своей собственной — политической — «невязки». Лев Троцкий в «Правде» в 1923 г. прямо писал о том, что «единственной теорией,

¹² Шкловский В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете // В. Шкловский. Избранное: в 2 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 2. С. 460.

¹³ Тынянов Ю. Ода как ораторский жанр // ФМ. Т. 1. С. 573.

¹⁴ О «невязке» и «несходстве соединяемого» см.: Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // ФМ. Т. 1. С. 896. О «несовпадении при сходстве» см.: Шкловский В. Искусство как прием // ФМ. Т. 1. С. 79.

которая на советской почве... противопоставила себя марксизму, является, пожалуй, формальная теория искусства»¹⁵, видя в ней «препарированного недоноска идеализма» с «печатью скороспелого поповства»¹⁶. Пролетарские критики нередко (и не без оснований) находили в литературном формализме ОПОЯЗа (Общество изучения поэтического языка) «мнимо-левую школу в искусстве»¹⁷. А Г. Лелевич в 1927 г., например, доводил это срывание масок до логического конца, объясняя, кто именно «противостоит» марксизму:

Выступает ли формализм в образе развязного анекдотчика Шкловского или в образе ученоподобного Эйхенбаума, классовая физиономия этого течения остается той же... По своему классовому облику формализм — это литературная идеология антисоциалистических кругов спецовой интеллигенции¹⁸.

Если ОПОЯЗ был, условно говоря, «правым крылом» формального метода, то конструктивизм — «своего рода техническое выражение социализма», по словам Корнелия Зелинского¹⁹, — стал его «левым флангом». «Ноги конструктивизма уверенно шагают по земле, — отмечал в своей книге-манифесте Ган, — в то время как все его замыслы там, в коммунизме»²⁰. Вне этой — ведущей и направляющей — роли утопического коммунизма невозможно понять и адекватно оценить ни «литературу факта» Третьякова, ни «производственное искусство» Родченко и Степановой, ни урбанизм Лисицкого. Конструктивизм предложил язык «коммунистической расшифровки мира»²¹. И не вина, а беда конструктивистов в том, что доступный им мир очень быстро «ушел в сторону»²² — и от их языка, и от их утопий.

¹⁵ Троицкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм // Правда. 1923. 26 июля. С. 2.

¹⁶ Там же. С. 4.

¹⁷ См.: Гус М. О смешном — о левом Шкловском // На литературном посту. 1928. №1. С. 23.

¹⁸ Лелевич Г. Воинствующий идеализм на фронте литературоведения (Б. Эйхенбаум — «Литература». Прибой, 1927) // Вестник Коммунистической Академии. 1927. №22. С. 252.

¹⁹ См.: Зелинский К. Конструктивизм и социализм // Бизнес: сб. Литературного центра конструктивистов / под ред. К. Зелинского и И. Сельвинского. М.: Госиздат, 1929. С. 36.

²⁰ Ган А. Конструктивизм // ФМ. Т. 1. С. 896.

²¹ Вертов Дзига. Основное «Кино-Глаза», или Вернейший путь к кино-Октябрю // ФМ. Т. 2. С. 79.

²² См.: Эйхенбаум Б. Жизнь ушла в сторону от формализма // Б. Эйхенбаум. Мой современник: художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов / сост. Ю. Бережнова. СПб: Инапресс, 2001. С. 581–586.

Принципиальные несходства политических установок представителей формального метода важны, но они не должны скрывать главного: общность этого поколения формировалась, прежде всего, не его политикой, а его эстетикой. В этом отношении лозунг, придуманный Татлиным в 1923 г., показательно верен: «Искусство не правое, не левое, а нужное»²³. Понимание «нужности» строилось на фундаментальной уверенности в том, что «всякое искусство» — это, прежде всего, «организация материала»²⁴, и «именно организуемый в данном искусстве материал и должен стать базой для художественной классификации»²⁵. «Материалы» искали (и находились) в разных местах. И способы их «организации» редко совпадали. Неизменным оставалось стремление преодолеть традиционную иерархию отношений между «формой» и «содержанием». «Форма» воспринималась не как служебное, вспомогательное и украшающее, но как сущностное, целесообразное и целеустремленное — как конденсированное выражение самого материала, как проявление «внутренней связи вещей»²⁶. Эта постепенно оформившаяся «установка на материал»²⁷ в итоге изменила и социальную позицию самого художника, который, как писал Лисицкий, превращался «из воспроизводителя... в соорудителя нового мира форм, нового мира предметов»²⁸.

Временно исключенные

Читая сегодня статьи, письма и дневники «соорудителей нового мира форм», сложно не почувствовать и еще одно — *социальное* — качество, которое связало их воедино: острое переживание утраты своей своевременности, точнее, растущее ощущение собственной принципиальной эстетической, эпистемологической и социальной несовпадаемости со своей (потенциальной) аудиторией. Черный

²³ Цит. по: Пунин Н. Рутин и Татлин // Н. Пунин. О Татлине. Архив русского авангарда. М.: Литературно-художественное агентство «РА», 1994. С. 70.

²⁴ Мейерхольд В. Биомеханика // ФМ. Т. 3. С. 561.

²⁵ Арватов Б. Искусство в системе пролетарской культуры // На путях искусства: сб. статей / под ред. В. М. Блюменфельда, В. Ф. Плетнева и Н. Ф. Чужака. М.: Пролеткульт, 1926. С. 10.

²⁶ Шкловский В. Разговор с друзьями // ФМ. Т. 1. С. 277. О целеустремленности вещных форм см.: Аркин Д. «Эстетика вещи» и наша художественная культура // Печать и революция. 1929. №4. С. 29–30.

²⁷ См.: Шкловский В. Борьба за форму // ФМ. Т. 1. С. 223.

²⁸ Лисицкий Эль. Проун // ФМ. Т. 3. С. 59.

квадрат супрематизма остался неувиденным, писал в 1920 г. Лисицкий, потому, что «еще не изобрели подзорную трубу для [этой] новой планеты»²⁹. Шкловский через полвека, в 1970-е гг., разовьет эту тему:

Я создавал науку. Удачи шли сплошняком с 1914 по 1926 год. Были одни победы. Они избаловали меня, и я забыл обычную работу, стал сразу председателем ОПОЯЗа, руководителем. То, что я не знал языки, отрезало меня от мира. Потом я ушел в литературу и кино, опять имел удачи и злоупотреблял легкостью успеха. Злоупотреблял удачей. Презирал оппонентов и даже обычно не читал их. Тут еще вторичную роль сыграли цензурные условия и необходимость зарабатывать. В результате я прожил разбросанную и очень трудную и противоречивую жизнь. Я сжигал огромный талант в печке. Ведь печь иногда приходится топить мебелью. Эйзенштейн уверял, что цемент среднеазиатских зданий иногда замешивали на крови. Я пропустил время занятий философией. Шел без карт. Потом пришло разочарование. Молчание. И то, что я в одной книге назвал «поденщина». (Илл. 8.) Мировое признание запоздало на 25 или даже на 35 лет. Теперь я признан. Теперь мой прежний друг Роман Якобсон утверждает, что он, а не я, создал то, что называлось «формальным методом» и что родило стуктуриализм. Идет поздний и ненужный спор, и об этом тоже много пишут³⁰.

Это движение — от создания науки — к спорам об авторстве, от избалованности победой — к злоупотреблению легким успехом, от удач — к презрению по отношению к оппонентам, от таланта — к поденщине, молчанию и, наконец, запоздалому признанию — с разной степенью интенсивности характерно для многих представителей поколения формального метода. Понятно, что во многом причина несинхронности таланта и времени, пережитая этим поколением, — в самой структуре авангардистского вызова, который оно бросило обществу. Однако сводить все *лишь* к радикализму эстетического жеста не стоит: «молчание» в данном случае не предшествовало, а следовало «победам». Молчание было ответом на успех, было отказом в его признании. И вывод Лисицкого о неувиденном «черном квадрате» верен лишь отчасти: «подзорные трубы» уже были изобретены, ими просто не стали пользоваться. Мебелью печку топили вполне сознательно. «Слишком мал был коэффициент полезного действия, — будет вспоминать о своей работе Вертов в 1949 г. — Слишком много времени ушло на борьбу, на доказательства, на разрешения, утверждения, споры, согласования. <...> украли время»³¹.

²⁹ Лисицкий Эль. Супрематизм миростроительства. Т. 3. С. 44.

³⁰ Шкловский В. Письма внуку. С. 277.

³¹ Вертов Дзига. Одна минута // ФМ. Т. 2. С. 173.



Илл. 8. «Я сжигал огромный талант в печке»: черно-белый мир поденщины. Обложка книги В. Шкловского, 1930 г.

Конечно, этот конфликт между художником и властью, талантом и поклонниками не нов, и из жалоб художников на невостребованность аудиторией можно составить не один сборник. Но мне кажется, что в данном случае амбиции были вполне оправданны. Шкловский с полным правом называл формализм «первой русской теорией, охватившей или охватывающей мир»³². Конструктивизм, добавлю, был второй.

Драма поколения формального метода, иначе говоря, не столько в нехватке «признания» (хотя и это отрицать полностью не стоит), сколько в осознании ограниченности перспектив профессионального знания в обществе непрофессионалов. Это осознание возникало постепенно. В 1978 г. Шкловский не совсем шутил, когда говорил о том, что после революции его поколение рассчитывало на «диктатуру Академии наук, точнее — диктатуру искусства. <...> мы были убеждены, что это случится»³³. Эль Лисицкий подчеркивал особенность момента:

Интеллектуалы, академики ожидали прихода «нового времени» в образе Мессии с сияющим нимбом над головой, в белых одеждах на белом коне, с наманикюренными руками. В действительности новое время явилось в образе русского Ивана с всклокоченными волосами, изодранной и грязной одежде, босиком, с натруженными кровотокающими руками. В таком явлении эти люди не признали новое время. Они отрешились, бежали прочь и попрятались. Остались только молодые»³⁴.

³² Шкловский В. Письма внуку. С. 285.

³³ См.: Shklovsky: Witness to an era. Interviews with Serena Vitale: trans. J. Richards. Campaign: Dalkey Archive Press, 2012. P. 125.

³⁴ Лисицкий Эль. Новое русское искусство // ФМ. Т. 3. С. 70.

Этот разрыв между сложностью задач и образовательным уровнем воспринимался изначально не столько как катастрофа, сколько как возможность. Корнелий Зелинский, например, видел «в громадной дистанции между современной технической культурой, с одной стороны, и производственной нищетой и культурной первобытностью нашей страны, с другой», уникальный шанс, позволяющий конструктивизму стать основным инструментом «мифологического, методологического сближения науки и искусства»³⁵.

«Решимость отчаяния»³⁶ иссякла быстро. Для многих «обнажившееся несоответствие между развитием форм художественного творчества и развитием форм материальной культуры, быта»³⁷ оказалось непреодолимым. «Создание» науки, как оказалось, требовало и «создания» аудитории для этой науки. Болезненный опыт социальной «невязки» творцов и общества стал не столько стимулом для их творческих поисков, сколько причиной их ухода в себя — в вынужденный «узкий профессионализм». Уверенность в том, что «время дует на нас»³⁸, постепенно сменялась замкнутостью и выживанием за счет «воображения, гордости и иронии»³⁹. Установка на «самоценность» *своего* материала сыграла с поколением формального метода злую шутку, превратив их собственное творчество в герметичный артефакт, в посылку из будущего с необъявленной ценностью и неясным адресатом. Тынянов хорошо сформулировал это ощущение в своем письме к Шкловскому в 1928 г.:

Требую судьбу. Николай Бурлюк, помню, писал стихи:
Я потерялся? Нет меня потеряли,
Как кошелек роняют дамы.
Очень обидно бывает смотреть, как никто не подбирает кошелек⁴⁰.

С жизнью «неподобранного кошелька» поколение «формального метода», впрочем, смирялось с трудом. Оно «тосковало

³⁵ Зелинский К. Конструктивизм и социализм. С. 24, 8.

³⁶ Шкловский В. Энергия заблуждения. С. 497.

³⁷ Аркин Д. Изобразительное искусство и материальная культура // Искусство в производстве: сборники Художественно-производственного совета Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. М., 1921. С. 13.

³⁸ В. Шкловский — Б. Эйхенбауму, 16 января 1928 г. Из переписки Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и В. Шкловского // Вопр. литературы. 1984. №12. С. 190.

³⁹ Так Б. Эйхенбаум описывал состояние Ю. Тынянова в письме В. Шкловскому от 28 апреля 1929 г. Из переписки Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и В. Шкловского. С. 201.

⁴⁰ Ю. Тынянов — В. Шкловскому, март — апрель 1928 г. Цит. по: Шкловский В. Город нашей юности // Воспоминания о Юрии Тынянове. Портреты и встречи / сост. В. А. Каверин. М.: Сов. писатель, 1983. С. 22.

по биографии»⁴¹ и требовало судьбу: кто-то — громко и неотступно, кто-то — чуть тише, но не менее настойчиво. Оно оттачивало свои «требования» в публичных выступлениях и спорах, и интеллектуально-риторический накал тех дебатов и манифестов обжигает до сих пор. Оно не стеснялось — ни своей уверенности, ни масштаба своей миссии, ни силы и возможностей своего таланта. «Я пришел», — объявил Казимир Малевич в 1915 г., тут же пояснив, что пришел он, может, и преждевременно, но не напрасно:

Мы услышали в себе шум вихреворота, мир фабрик, мы увидели, как из души огнерабоче-рук срывались ввысь новые птицы; как один за другим, миллионами мчались напоенные бензином, сытые автомобили, как металы машины с горбатых, дугообразных тел огонь, свет, электричество.
<...>

Мы только указали, что мир кости и мяса давно вами съеден, и скелеты лежат на кладбищах.

Мы указали, как на лазейку, на последнюю баррикаду — мир вещей. И ринулись с баррикады к миру нового преобразования... Мы сейчас живы, мы с вами, мы говорим вам, но слова наши не слышны, уши ваши забиты ватой, ветошью, и до сознания вашего дыхание слов наших не доходит.

Но звук наших слов висит, как солнце, в пространстве и не сегодня, так завтра проникнет к вам. Это уже будет тогда, когда в первых словах мы умрем, и будет отзвук, эхо, возвращающееся из леса к вашему слуху⁴².

Посмертного признания ждать готовы были не все. Вертов — при схожем ощущении невязки между своими эстетическими задачами и общей культурной ситуацией — надеялся не столько на славу после жизни, сколько на ускоренную смерть неприемлемого для него «кинематографа». Решение виделось не в упрощении метода или языка высказывания, но в последовательном формировании аудитории, способной понять всю сложность конструкций:

МЫ называем себя киноками в отличие от «кинематографистов» — стада старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем.
<...>

МЫ утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего. Смерть «кинематографии» необходима для жизни киноискусства. — МЫ призываем ускорить смерть ее.

⁴¹ Б. Эйхенбаум — В. Шкловскому, 25 июня 1925 г. Из переписки Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и В. Шкловского. С. 189.

⁴² Малевич К. Я пришел // ФМ. Т. 1. С. 741.

<...>

Нам радость пляшущих пил на лесопилке понятнее и ближе радости человеческих танцулек.

Мы *исключаем временно человека как объект кино съемки за его неумение руководить своими движениями.*

Наш путь — *от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку.*

<...>

Да здравствует *динамическая геометрия*, пробеги точек, линий, плоскостей, объемов...⁴³

Устроители нового

Первая мировая, Октябрьская революция 1917 г., и Гражданская война безусловно, во многом определили социальный контекст, на фоне которого формировалось такое «дыхание слов». Россия тогда, по меткому замечанию Шкловского, начинала «разлагаться на первоначальные множители»⁴⁴. Наверное, именно этот опыт «разложения» страны на первоначала, именно это непосредственное наблюдение за «живым организмом, созданным для перегрузок»⁴⁵, — т. е. за тем, как сложные социальные системы редуцировались, сжимались, сокращались до своих неустранимых основ, — и стали той антропологической основой, из которой рос непреходящий научный интерес поколения формального метода к базовым элементам, связям и структурам (точка, линия, звук, цвет и т. п.), к той черте, за которой разложение уже становилось невозможным.

Военная и революционная жизнь среди «непрерывной дробы вещей»⁴⁶ проявила себя и еще в одной тенденции, характерной для поколения формального метода: в его настойчивом стремлении создать, используя выражение Вертова, новую «азбуку» для нового времени⁴⁷. Попытки по «обнажению сюжетного каркаса»⁴⁸ постепенно привели к пониманию того, что «советский режим есть систематический конструктивизм, есть план, обрастающий мясом

⁴³ Вертов Дзига. Мы. Вариант манифеста // ФМ. Т. 2. С. 28.

⁴⁴ Шкловский В. Сентиментальное путешествие // В. Шкловский. «Еще ничего не кончилось...» М.: Пропаганда, 2002. С. 115.

⁴⁵ Шкловский В. Письма внуку. С. 291.

⁴⁶ Шкловский В. Разговор с друзьями. Т. 1. С. 276.

⁴⁷ Вертов Дзига. Последний опыт // ФМ. Т. 2. С. 149.

⁴⁸ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый // ФМ. Т. 3. С. 265.

социализма»⁴⁹. Собственно, данная антология — это во многом еще и фиксация движения от «баррикады мира вещей — к миру нового преобразования», от костей «скелетных конструкций»⁵⁰ — к стойкости дискурсивных связей и возможностям художественных плоскостей. От фанерного листа с нарезанными кругами — к объемным пространственным структурам. «От хаоса, от бессознательного нащупывания нужных путей <...> к сознательному их проектированию в любой области, не исключая искусство»⁵¹.

Или, чуть иначе: антология формального метода — это попытка проследить, как в раннесоветской России стихийное разложение и сознательная деконструкция языковых и пластических средств на их «первоначальные множители» сменились созданием новых художественных систем. Эйхенбаум четко зафиксировал эту поворотную точку, настаивая в своей статье 1927 г. на том, что надо «уже не спасать литературу, а строить ее»⁵². Шкловский чуть позже подчеркивал: «Нам нужно построить не старую культуру, а новую, и ей научиться нельзя»⁵³. Новой культуре учились в процессе ее строительства. Разумеется, литературой эта «учеба на производстве» не ограничивалась: Эль Лисицкий выпустил в Германии книгу, посвященную «реконструкции» архитектуры в Советском Союзе, Сергей Третьяков займется организацией сети рабочих корреспондентов, а Всеволод Мейерхольд начнет в буквальном смысле стройку своего театра.

В определенном смысле разделы антологии — это своеобразная картография строительных площадок и строительных процессов формального метода. Многие из этих «строек» так и не были завершены. «Не взлетевшие самолеты мечты. Сколько их было придумано», — будет потом с горечью писать о них Шкловский⁵⁴. Их действительно было немало. За годы часть этих «самолетов» рассыпалась от старости и ржавчины, но многие разошлись на детали, летая в составе совсем других самолетов под управлением совсем других летчиков...

⁴⁹ Зелинский К. Госплан литературы // Госплан литературы: сб. Литературного центра конструктивистов / под ред. К. Зелинского и И. Сельвинского. М.-Л.: Круг, 1925. С. 20.

⁵⁰ Лисицкий Эль. Архитектура железной и железобетонной рамы // ФМ. Т. 3. С. 120.

⁵¹ Третьяков С. Продолжение следует // ФМ. Т. 2. С. 138.

⁵² Эйхенбаум Б. Литература и писатель // ФМ. Т. 2. С. 622.

⁵³ Шкловский В. Новооткрытый Пушкин // В. Шкловский. Поденщина. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 182.

⁵⁴ Шкловский В. Письма внуку. С. 294.

О плохих едоках

С техническим обслуживанием «самолетам мечты» не повезло, хотя начиналось все довольно бурно — в 1920-е гг. формальный метод был излюбленной мишенью критиков⁵⁵. Уже в 1924 г. — через десять

⁵⁵ Подробную библиографию по истории формального метода можно найти в следующих работах: Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения: пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001; Заламбани М. Искусство в производстве. Авангард и революция в советской России 20-х гг.: пер. с итал. Н. Б. Кардановой. М.: ИМЛИ РАН, 2003; Конструктивизм: Аннотированный библиографический указатель / сост. А. Морозов. М.: Контакт-Культура, 2006; ЛЕФ (1923—1925), Новый ЛЕФ (1927—1928). Журналы левого фронта искусств: Роспись содержания / под ред. Н. А. Богомолова. Великий Новгород: Новгородский государственный университет, 2003.

Здесь я укажу лишь несколько наиболее важных полемических статей и обзоров 1920-х гг.: Искусство в производстве: сборники Художественно-производственного совета Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. М., 1921. См. подборку статей К спорам о формальном методе в журнале Печать и революция (1924. №5): Эйхенбаум Б. Вокруг вопроса о формалистах (с. 1—12); Сакулин П. Н. Из первоисточника (с. 12—15); Бобров С. Метод и апологет (с. 16—19); Луначарский А. Формализм в науке об искусстве (с. 19—32); Коган П. С. О формальном методе (с. 32—35); Полянский В. По поводу Б. Эйхенбаума (с. 35—38). Томашевский Б. Формальный метод // Современная литература. Л.: Мысль, 1925. С. 144—153; Удушьев И. (Р. В. Иванов-Разумник). Взгляд и нечто // Там же. С. 154—182. Арватов Б. Искусство и классы. М.-П.: Госиз, 1925. См. статьи: Арватов Б. Искусство в системе пролетарской культуры (с. 9—33); Арватов Б. К марксистской поэтике (с. 132—142); Блюменфельд В. Между двумя методами (с. 34—48) // На путях искусства. Сб. статей под ред. В. М. Блюменфельда, В. Ф. Плетнева и Н. Ф. Чужака. М.: Пролеткульт, 1926. Лелевич Г. Воинствующий идеализм на фронте литературоведения (Б. Эйхенбаум — «Литература». Прибой, 1927). С. 243—253. Энгельгардт Б. Формальный метод в истории литературы. Л.: Academia, 1927; Григорьев М. Обнаженная формальная теория (По поводу книги Б. Энгельгардта «Формальный метод в истории литературы». Изд. Academia, 1927 г.) // На литературном посту. 1927. №17—18. С. 7—13. Коган П. С. Наука о литературе // Общественные науки СССР. 1917—1927. М.: Работник просвещения, 1928. С. 246—270. Ефимов Н. Формализм в русском литературоведении. Смоленск, 1929. См. подборку статей о формальном методе: Переверзев В. Ф. Социологический метод формалистов (с. 3—26); Брейтбург С. М. Сдвиг в формализме (с. 27—45); Добрынин М. К. Вопросы теории литературы (В связи с книгой П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» (критическое введение в социологическую поэтику) (с. 46—72); Цейтлин А. От литературы к коммерции (с. 158—169); Благой Д. Д. Формалисты второго призыва (с. 170—176) // Литература и марксизм. 1929. №1. Ермилов В. Ученик гимназии Шкловского (против формалистского эпигонства) // На литературном посту. 1929. №7. С. 16—30. Вардин Ил. Платформа конструктивизма. Статья первая // На литературном посту. 1929. №9. С. 20—28; Вардин Ил. Идеологическая платформа конструктивизма. Статья вторая // На литературном посту. 1929. №10. С. 19—34. Малахов С. Теория конструктивизма (по поводу сборника «Бизнес») // Печать и революция. 1929. №4. С. 54—62; Гальперина Е. К проблеме литературной пародии // Печать и революция. 1929. №12. С. 14—39; Аркин Д. «Эстетика вещи» и наша художественная культура. С. 18—30. Нусинов Н. В. Как Виктору Шкловскому надоело есть голыми формалистскими руками и он обязавшись самодельной марксистской ложкой // Литература и марксизм. 1929. №5. С. 3—52.

лет после выхода первой статьи В. Шкловского, положившей начало «формальному методу», — А. Багрий издал подробную аннотированную библиографию работ формалистов и посвященных им исследований⁵⁶. Журналы «ЛЕФ» (и «Новый ЛЕФ»), «Кинофот», «Советское кино» и «Современная архитектура» (СА) стали основными центрами притяжения авторов формального метода. В 1930-е гг. ситуация резко изменилась: журналы либо прекратили свое существование, либо подверглись радикальной «нормализации». На смену жаркой полемике пришло вынужденное молчание, перебиваемое время от времени критикой в жанре доноса⁵⁷.

Это молчание, точнее — замалчивание, продлилось довольно долго: интерес к поколению формального метода возобновится лишь во время «оттепели». Первой ласточкой стал сборник статей С. Эйзенштейна в 1955 г. За ним последовали внушительный шеститомник его текстов под ред. С. Юткевича, биография режиссера, написанная В. Шкловским, и сборник «воспоминаний современников»⁵⁸. После 1956 г. из спецхрана «освободили» книги С. Третьякова⁵⁹, появились тексты Д. Вертова⁶⁰ и материалы В. Мейерхольда⁶¹. В 1960-х гг. Н. Харджиев начал выставлять в Музее В. Маяковского в Москве работы Татлина, Малевича, Лисицкого и др.⁶² По фрагментам стали просачиваться статьи и манифесты архитекторов русского авангарда⁶³, а чуть позже — журналистика и письма А. Родченко⁶⁴.

⁵⁶ Багрий А. В. Формальный метод в литературе (библиография). Владикавказ: Тип. 1-й Владикавказской артели инвалидов-печатников, 1924.

⁵⁷ См., например: Медведев П. Формализм и формалисты. Л.: Изд-во писателей, 1934.

⁵⁸ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1955; Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964—1971; Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973; Эйзенштейн в воспоминаниях современников / сост. Р. Н. Юрнев. М.: Искусство, 1974.

⁵⁹ Третьяков С. Дэн Ши-хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. М.: Сов. писатель, 1962; Третьяков С. Слышишь, Москва?! Противогазы. Рычи, Китай. М.: Искусство, 1966.

⁶⁰ См.: Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1976. См. также: Рошаль Л. Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982.

⁶¹ См.: Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. / сост. А. В. Февральский. М.: Искусство, 1968.

⁶² См. подробнее: Харджиев Н. Будущее уже настало // Н. И. Харджиев. Статьи об авангарде: в 2 т. М.: РА. Т. 1. С. 373—375; Khardzhiev N. A legacy regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian avant-garde. St. Petersburg: Palace Edition, 2002.

⁶³ См.: Мастера советской архитектуры об архитектуре. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: в 2 т. / под общ. ред. М. Г. Бархина. М.: Искусство, 1975.

⁶⁴ Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / сост. А. В. Родченко. М.: Советский художник, 1982.

Постепенное формирование в первой половине 1960-х гг. московской и тартуской школ семиотики во многом строилось на диалоге с работами авторов формального метода. Лингвистическая ориентация московских семиотиков способствовала популяризации идей Р. Якобсона⁶⁵. В свою очередь, тартуская школа заявляла о своей преемственности с работами Ю. Тынянова. Ведущие представители обеих школ, впрочем, сознательно дистанцировались по отношению к формальному методу. Например, в первом выпуске «Трудов по знаковым системам» (1964 г.) Ю. Лотман, формулируя свой структурно-функциональный подход, счел необходимым подчеркнуть, что «речь идет не о реставрации формализма, а о создании методологии, скорее всего, ему противоположной»⁶⁶. В свою очередь, в середине 1970-х гг. Вяч. Вс. Иванов в своих «Очерках по истории семиотики в СССР» будет говорить о «структурной поэтике» как о способе преодоления «односторонности формальной школы, где в центре внимания оказывается самодовлеющий прием»⁶⁷. Несмотря на такую осторожность, интерес к Тынянову выльется в серию биографических исследований⁶⁸, а в 1982 г. начнут свой отсчет Тыняновские чтения и «Тыняновские сборники»⁶⁹. В 1980-х гг. станут доступными и сборники статей Р. Якобсона⁷⁰.

Политика возвращения фигур и текстов поколения формального метода, впрочем, оставалась малопредсказуемой. И издательская

⁶⁵ См. подробнее: *Николаева Т. М.* Введение // Из работ Московского семиотического круга / сост. Т. М. Николаева. М.: Языки русской культуры, 1997.

⁶⁶ Показательно, что, отмечая важность работ Тынянова, Лотман говорил о них как о текстах, «часто без больших оснований причисляемых к формализму». *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1. // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. Т. 1. Тарту, 1964. С. 10.

⁶⁷ Антитезу «односторонности... теории остранения Шкловского», по мнению Иванова, составили «предшественники структурной поэтики» в лице С. Эйзенштейна, Ю. Тынянова и ученых Пражского лингвистического кружка. См.: *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. С. 198.

⁶⁸ *Белингов А.* Юрий Тынянов. М.: Сов. писатель, 1965; Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М.: Молодая гвардия, 1966. См. также: Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М.: Сов. писатель, 1983. См. также: *Каверин В., Новиков Вл.* Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М.: Книга, 1988.

⁶⁹ Первый сборник вышел в 1985 г. (Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения (г. Резекне, май 1982 г.). Рига: Зинатне, 1985), последний (на данный момент) — в 2009 г. (Тыняновский сборник. Вып. 13. Двенадцатые, Тринадцатые, Четырнадцатые Тыняновские чтения. М.: Водолей, 2009.)

⁷⁰ См.: *Якобсон Р.* Избранные работы: пер. с англ., фр., нем. / сост. В. А. Звегинцев. М.: Прогресс, 1985; *Якобсон Р.* Работы по поэтике / сост. М. Л. Гаспаров. М.: Прогресс, 1987.

жизнь внушительного альбома «Татлин» под редакцией Ларисы Жадовой во многом показательна. Книга была подготовлена по-русски для будапештского издательства Corvina, вышла впервые в свет на венгерском языке в 1984 г. и была быстро переведена на английский и немецкий⁷¹. Архивные и журнальные тексты художника и репродукции его работ, собранные в томе, спровоцировали бум интереса к Татлину, который не стихает до сих пор⁷². Но на русском языке книга так и не появилась. Сходная судьба была и у альбома статей и художественных работ Эля Лисицкого. Софи Лисицкая-Кюпперс, вдова художника, подготовила книгу в Новосибирске в 1965 г. для немецкого издательства в Дрездене⁷³. Английский перевод вышел через год, фактически превратив Лисицкого в ключевую фигуру русского модернизма на Западе⁷⁴. На русский язык книга так и не переведена.

«Отзвук и эхо» формального метода усилятся в 1990-х гг. и звучат все отчетливее в 2000-е. В 1991 г. Третьяковская галерея проведет выставку Эля Лисицкого, которая фактически откроет этого художника заново для российской публики; как дополнение к выставке впервые выйдет сборник искусствоведческих статей художника⁷⁵. В 1995-м, в год шестидесятой годовщины со дня смерти К. Малевича, начнется издание пятитомного собрания его теоретических и критических работ⁷⁶. Наряду с новыми коллекциями материалов авторов формального метода (С. Третьяков,

⁷¹ *Tatlin. Szerkesztette Larisa Alekszejevna Zsadova.* Budapest: Corvina, 1984.

⁷² См., например: *Ray M.* Tatlin e la cultura del Vchutemas. Roma: Officina, 1992; *Boym S.* Architecture of the off-modern. N. Y.: Princeton Architectural press, 2008; *Lynton N.* Tatlin's Tower: monument to revolution. New Haven: Yale University Press, 2009; *Tatlin: new art for a new world.* Ed. by the Museum Tinguely, Basel. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012; *Bollinger K. and Medicus F., eds.* Unbuildable Tatlin?! Wien: Springer-Verlag, 2012.

⁷³ *El Lissitzky: Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Erinnerungen. Briefe. Schriften / übergeben von S. Lissitzky-Küppers.* Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967.

⁷⁴ *Birnholz Alan C.* El Lissitzky. New Haven: Yale University, 1973; *Mansbach S. A.* Visions of totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980; *El Lissitzky: Konstrukteur, Denker, Pfeifenraucher, Kommunist / herausgegeben von V. Malsy.* Mainz: Verlag Hermann Schmidt, 1990; *Margolin V.* The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946. Chicago: University of Chicago Press, 1997. *Perloff N. and Reed B., eds.* Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow. Los Angeles: Getty Research Institute, 2003; *Rubio O. M., ed.* El Lissitzky: the experience of totality. Madrid: La Fábrica, 2014.

⁷⁵ См.: Эль Лисицкий. 1890–1941. К выставке в залах государственной Третьяковской галереи / сост. Т. В. Горячева и Н. В. Масалин. М.: Государственная Третьяковская галерея, 1991. См. также: Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941: в 7 ч. / ред.-сост. А. Канцеликас и З. Яргина. М.: Новый Эрмитаж-один, 2004.

⁷⁶ См.: *Малевич К.* Собр. соч.: в 5 т. / под ред. А. С. Шатских. М.: Гилея, 1995–2004.

Дз. Вертов, Р. Яacobсон, В. Степанова и А. Родченко⁷⁷) постепенно выйдут в свет работы Осипа Брика⁷⁸. С. О. Хан-Магомедов, неутомимый хронограф конструктивистской архитектуры, издаст свои обильно иллюстрированные исторические обзоры⁷⁹. Наконец, в 2006–2010 гг. фонд С. Гордеева «Русский авангард» запустит внушительную серию издательских проектов, начиная от репринтов ключевых журналов («Вещь», «Кино-фот» и «Современная архитектура») и заканчивая биографическими очерками «творцов» и «мастеров» русского авангарда⁸⁰.

Это обилие публикаций, впрочем, не должно вводить в заблуждение. «Самолеты мечты» так и не взлетели. Разобранный по дисциплинарным «квартирам», формальный метод приобрел академическую солидность и оброс комментариями специалистов, утратив при этом «энергию заблуждения», которая его поддерживала, и «точность ошибок», которой он был так интересен⁸¹. Печальное наблюдение Тынянова о поколении своих учеников — «мы оказались

⁷⁷ Третьяков С. Страна-перекресток. Документальная проза / сост. Т. С. Гомолицкая-Третьякова. М.: Сов. писатель, 1991; Третьяков С. М. Кинематографическое наследие. Статьи. Очерки, стенограммы выступлений, доклады. Сценарии / сост. И. И. Ратиани. СПб.: Нестор-История, 2010. Вертов Дзига. Из наследия. Т. 1. Драматургические опыты / сост. А. С. Дерябин. М.: Эйзенштейн-центр, 2004; Вертов Дзига. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / сост. Д. Кружкова. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Яacobсон Р. Язык и бессознательное: пер. с англ., фр. М.: Гнозис, 1996; Яacobсон Р. Тексты, документы, исследования / отв. ред. Х. Баран, С. И. Гиндин. М.: Российский гуманитарный ун-т, 1999; Яacobсон Р. Формальная школа и современное русское литературоведение / ред.-сост. Т. Гланц. М.: Языки славянских культур, 2011; Автономова Н. Открытая структура: Яacobсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров. М.: РОССПЭН, 2009. Родченко А. Опыты для будущего. М.: Грантъ, 1996; Степанова В. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М.: Сфера, 1994.

⁷⁸ См.: Валюженич А. Осип Максимович Брик. Материалы к биографии. Акмола: Нива, 1993; Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Вып. 1 / отв. ред. Г. В. Векшин. М.: МГУП, 2010; Брик О. М. Ритм и синтаксис (Материалы к изучению стихотворной речи) / вступительная заметка, подготовка текста и примечания М. Акимовой // Славянский стих. Вып. IX. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 501–550; Методология и практика русского формализма: Бриковский сборник. Вып. 2 / отв. ред. Г. В. Векшин. М.: Азбуковник, 2014; Брик О. О рекламе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014; Валюженич А. Пятнадцать лет после Маяковского: в 2 т. М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015.

⁷⁹ См., например: Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм: концепция формообразования; Он же. Рационализм [рацио-архитектура]. «Формализм». М.: Архитектура-С, 2007; Он же. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007.

⁸⁰ Подробную информацию об этом издательском проекте см. на сайте Фонда: <http://www.avangard-ru.org/pages/publishing.php>

⁸¹ См.: Шкловский В. Энергия заблуждения. С. 472–473.

плохим питательным материалом, а они плохими едоками»⁸² — во многом остается верным и сегодня. «Дотыняниться» не получилось⁸³: даже история собственно формализма пока так и осталась не написанной в России, и классическими текстами до сих пор считаются монографии, вышедшие в 1950–1980-х гг. за рубежом⁸⁴.

Стул без мебели

Причины доминирующего положения биографического и генеалогического подхода в отечественных исследованиях формального метода во многом понятны. «Форма, как и идеология, может быть узнана лишь как анахронизм»⁸⁵, т. е. в процессе сознательного разрыва исторической преемственности, в ходе целенаправленно практикуемой политики десинхронизации и смещения.

⁸² Тынянов — Шкловскому, 31 марта 1929 г. Цит. по: Шкловский В. Город нашей юности. С. 27.

⁸³ Лидия Гинзбург писала в письме Борису Бухштабу в 1925 г.: «<...> нет ничего легче, как дотыняниться до того, чтобы за вычетом всех схем остаться при одном понятии отдельной литературной личности». См.: Гинзбург Л. Письма Б. Я. Бухштабу / подготовка текста, публикация, примечания и вступительная заметка Д. В. Устинова // НЛО. 2001. № 49. С. 328.

⁸⁴ Эрлих В. Русский формализм: история и теория: пер. с англ. СПб.: Академический проект, 1996; Jameson F. The Prison-House of language: a critical account of structuralism and Russian formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972; Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения: пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001; Steiner P. Russian formalism: a meta-poetics. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Американская версия формализма, впрочем, не лишена своих особенностей. Ключевые работы по истории формального метода написаны, как правило, учениками Романа Яacobсона, склонными отдавать приоритет работам и значению своего учителя. Возможно, именно с этим связано отсутствие качественных англоязычных переводов работ Тынянова, Эйхенбаума и (до недавнего времени) Шкловского. В качестве любопытного симптома данной расстановки сил см. полемику между Ричардом Шелдоном (исследователем и переводчиком Шкловского) и Виктором Эрлихом (учеником Яacobсона): Sheldon R. Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender // Slavic Review, 1975. Vol. 34. № 1. P. 86–108; Erlich V. On Being Fair to Viktor Shklovsky or the Act of Hedged Surrender // Slavic Review, 1976. Vol. 35. № 1. P. 111–118; Sheldon R. Reply to Victor Erlich // Slavic Review, 1976. Vol. 35. № 1. P. 119–121.

До появления работы Кристины Лоддер (Lodder C. Russian constructivism. New Haven: Yale University Press, 1983) сходный перекос можно было проследить и в исследованиях по русскому конструктивизму. Например, в работе Джорджа Рикки «Конструктивизм: Происхождение и эволюция» (Rickey G. Constructivism: Origins and Evolution N. Y.: G. Braziller, 1967) ведущей фигурой конструктивизма оказывается Наум Габо, уехавший из России в 1922 г.

⁸⁵ Hewitt A. Fascist modernism: Aesthetics, politics and the avant-garde. Stanford: Stanford University Press, 1993. P. 32.

Но попытки остранить сам формальный метод, т. е. попытки, которые могли бы создать дистанцию по отношению к идеологическому содержанию литературы и дать возможность воспринять «формальные структуры как формальные структуры»⁸⁶, пока нечасты⁸⁷. Вопросы исторической прерывности и способы целенаправленной «анакронизации» формальных структур оказываются в тени стремления структурировать «ход теоретической мысли формалистов»⁸⁸ если не линейно, то метонимически. Любопытно, как при этом вымывается сама методологическая установка формалистов. Эйхенбаум, например, выстраивал свой анализ дневников Льва Толстого, исходя «из убеждения в том, что словесное выражение не дает действительной картины душевной жизни», и потому «мы должны как бы *не верить* ни одному слову дневника и не поддаваться соблазнам психологического толкования, на которое не имеем права»; текст дневника для него был материалом, в котором можно было «усмотреть зародыши художественных приемов»⁸⁹. Исследователи работ самого Эйхенбаума, как правило, придерживаются принципиально противоположной стратегии чтения. Так, для М. Чудаковой дневниковые записи и письма Эйхенбаума служат основой для описания «жизнеповедения» и внутренних мотиваций *самого* автора⁹⁰. Проблема литературы и литературного текста вытесняется «проблемой писателя». Вместо разбора формальных структур на первое место выходят попытки описать «блуждания [опоязовцев] в поисках самоориентации в современной культуре»⁹¹.

Повторюсь: причины таких подмен и смещений — в попытках жестко увязать метод и его исторический контекст, формы выражения и формы быта, тексты формалистов и историю дисциплины.

⁸⁶ Hewitt A. Fascist modernism: Aesthetics, politics and the avant-garde. P. 32.

⁸⁷ См., например: Горных А. А. Формализм: от структуры к тексту и за его пределы. Минск: Логвинов, 2003; Калинин И. Севастополь в августе 1855 года. Война, фотография и хирургия: рождение поэтики модерна // НЛО. 2012. №116–117. С. 32–74; Калинин И. История как искусство членораздельности (исторический опыт и металитературная практика русских формалистов) // НЛО. 2005. №71. С. 103–131.

⁸⁸ Чудакова М. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // М. Чудакова. Литература советского прошлого. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 447.

⁸⁹ См.: Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Дневники (1847–1852) // ФМ. Т. 2. С. 511.

⁹⁰ «Дневниковые записи конца 1925 г. делают очевидным <...> далеко зашедшее в течение последнего года *внутреннее* разочарование в прежнем методе, шедшее навстречу внешнему давлению <...>». См.: Чудакова М. Социальная практика, филологическая рефлексия. С. 439.

⁹¹ Чудакова М. Социальная практика, филологическая рефлексия. С. 453.

Безусловно, исторически насыщенные описания, возникающие в процессе этих «увязок», предлагают богатую интеллектуальную этнографию раннесоветского времени⁹². Однако этот же «этнографический» подход — с его акцентом на культурно-исторической *специфичности* — ведет к тому, что формальный метод либо втискивается «в узкие двери академии»⁹³, либо «консервируется» в рамках конкретного исторического периода.

На мой взгляд, развертывание формального метода «в пространстве», его «парение», его «освещение» и его «демонстрация» невозможны без его намеренной аналитической (равно как и идеологической, и эстетической) деконтекстуализации, без использования того самого приема, который, собственно, и сделал формалистов — формалистами. Чтобы «пережить деланье вещи» вновь⁹⁴, необходимо нарушить сложившиеся категории восприятия, необходимо, как предлагал Шкловский, вырвать «стул из мебели»⁹⁵. Эйхенбаум так пояснял действие этого принципа и его отношение к истории на примере своей работы о Лермонтове:

Подлинный Лермонтов есть Лермонтов *исторический*. <...> при этом я вовсе не разумею Лермонтова как индивидуальное событие во *времени* — событие, которое нужно просто реставрировать. Время и тем самым понятие прошлого не составляет основы исторического знания. <...> Мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое — *динамический* процесс, который никак не дробится и никогда не прерывается, но именно поэтому *реального* времени в себе не имеет и измеряться временем не может. <...> Изучить событие исторически вовсе не значит описать его как единичное, имеющее смысл лишь в обстановке своего времени. Это — наивный историзм, которым наука обеспоживается. Дело <...> в том, чтобы понять историческую *актуальность* события, определить его роль в развитии исторической энергии. <...> Исторически понятый факт тем самым изымается из времени. <...> Изучение творчества поэта как непосредственной эманации его души <...> приводит к разрушению самого понятия индивидуальности как устойчивого единства⁹⁶.

⁹² См., например: Светликова И. Ю. Истоки русского формализма: традиции психологизма и формальная школа. М.: НЛО, 2005; Левченко Я. Другая наука: русские формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012.

⁹³ См.: Калинин И. Формальная теория сюжета: структуралистская фабула формализма // НЛО. 2014. №128. С. 98.

⁹⁴ Шкловский В. Искусство как прием. Т. 1. С. 136.

⁹⁵ Шкловский В. Литература вне «сюжета» // ФМ. Т. 1. С. 216.

⁹⁶ Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л.: Госиз, 1924. С. 8, 9.

«Изъятие» факта из времени, стула из мебели, «вырубание куска действительности средствами объектива»⁹⁷ — это и есть то базовое условие, которое позволяет *формализовать* форму. «Анахронизация» формы, ее разрыв с контекстом дают возможность воспринимать дискурсивные структуры не как свидетельства «непосредственной эманации» души их создателя⁹⁸, но как *формальные* структуры. «Изъятие произведения из литературной системы», писал Тынянов, это шаг навстречу «разъятию самого произведения как системы»⁹⁹.

Эти «изъятия», «вырывания» и «вырубания», разумеется, не происходят в вакууме. Я уже отмечал, что установка на «невязку», на «несовпадение при сходстве» стала одним из наиболее характерных признаков поколения формального метода. Здесь я бы хотел расширить геокультурные рамки этой характеристики и «глобализовать» формальный метод, предлагая видеть в нем не только специфическую реакцию русской интеллигенции на разрывы и изломы социальной ткани во время Первой мировой и Гражданской войн, но и проявление более глубокой тенденции.

В своей прелюдии «Что такое современность?» Анри Лефевр называет сознательный поиск «присутствия прерывающих знаков и сигналов» одним из самых характерных проявлений модернизма (*modernity*). Разрывы, по мнению Лефевра, становились условием свободы, создавая — вскрывая и взрывая — пространства для творчества¹⁰⁰. На мой взгляд, эстетика разрывов и разрушенных сцеплений¹⁰¹, предложенная формальным методом, дает возможность воспринимать его не только и не столько как неудавшуюся альтернативу соцреализму (и, шире, культуре сталинизма), сколько как русский вариант модернизма с характерным для него «сознанием историчности как *прерывности* культуры, текучести материалов, относительности критериев собственных оценок»¹⁰².

⁹⁷ Эйзенштейн С. За кадром // ФМ. Т. 1. С. 411.

⁹⁸ Биография Ю. Тынянова, написанная А. Белинковым, один из наиболее показательных примеров такого рода исследований («Тынянов начал понимать, что жизнь стала лучше, веселее. И поэтому все в “Пушкине” становится лучше, веселее и благоуханнее». См.: Белинков А. Юрий Тынянов. М.: Сов. писатель, 1965. С. 493).

⁹⁹ Тынянов Ю. О пародии // ФМ. Т. 1. С. 416.

¹⁰⁰ См. подробнее: Lefebvre H. Introduction to modernity: trans. J. Moore. London: Verso, 1995. P. 180–181.

¹⁰¹ О разрушении сцеплений см.: Шкловский В. Повести о прозе. Размышления и разборы: в 2 т. М.: Художественная литература. Т. 2. С. 306.

¹⁰² См.: Гудков Л. Д., Дубин Б. В. Сознание историчности и поиски теории: исследовательская проблематика Тынянова в перспективе социологии литературы // Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения (г. Резекне, май 1982). Рига: Зинатне, 1985. С. 115.



Илл. 9–10. Разрывы и сцепления. Слева: кадр из фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929 г.). Справа: А. Родченко, «Лестница издательства “Правда”», 1930–1931 гг.

Предвосхищая идеи о парадигмальных сдвигах (Томас Кун) и «секретности истории» (Мишель Фуко), представители формального метода подчеркивали в 1920-х гг. особенность своего видения истории: «Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение»¹⁰³.

Формальный метод предложил свою версию модернистского описания «мира, который все время запутывается»¹⁰⁴, и в его сцеплениях и невязках разнородного материала, в подчеркнутом совмещении несовпадающих элементов, в монтаже аттракционов можно видеть и отражение (репрезентацию) социальных и идеологических конфликтов того времени, и специфический — модернистский — способ производства выразительных форм. (Илл. 9–10.) Локализация формального метода в рамках теорий и практик модернизма позволяет не только уйти от бесконечных (и не очень продуктивных) попыток видеть в истории формального метода, прежде всего, успешное или неуспешное противостояние его авторов политическому давлению¹⁰⁵, но и расширить тематические и эстетические рамки самого «модернизма», который в России традиционно сводится к представителям символизма и постсимволизма. Иначе говоря, цель такой локализации в том, чтобы освободить пространство дискуссии от «старой мебели» дисциплинарных тем и традиций — для того, чтобы

¹⁰³ Тынянов Ю. Литературный факт // ФМ. Т. 1. С. 644.

¹⁰⁴ Шкловский В. Энергия заблуждения. С. 493.

¹⁰⁵ См., например: Чудакова М. О. Утопия Тынянова-критика // Тыняновский сборник. М., 1998. Вып. 10. С. 388–405; Тоддес Е. А. Б. М. Эйхенбаум в 30–50-е годы (К истории советского литературоведения и советской гуманитарной интеллигенции) // Тыняновский сборник. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2002. Вып. 10. С. 563–691.

с помощью новых диалогических конфигураций попытаться понять эффект, роль и функции той «энергии диссонансов», которой подпитывалось поколение формального метода¹⁰⁶.

Развивая не до конца

Подобная реконтекстуализация рамок формального метода, разумеется, не нова. В англоязычной литературе работы представителей формального метода давно и прочно воспринимаются как часть «теоретического аппарата модернизма»¹⁰⁷. Сходную логику можно проследить и в ряде отечественных работ. Например, Илья Калинин в серии статей предлагает избавиться от дисциплинарных попыток нейтрализовать формализм и вернуться к анализу его «модернистского, революционного потенциала»¹⁰⁸. В нескольких недавних исследованиях советское искусство рассматривается как локальный вариант модернизма¹⁰⁹. Екатерина Дёготь в своей обзорной книге «Русское искусство 20 века» прямо говорит о советском проекте как о проекте «модернизма без отчуждения граждан друг от друга, искусства от жизни и зрителя от искусства, — модернизма, этика, эстетика и институциональное устройство которого базируются на презумпции солидарности и отказе от критики»¹¹⁰.

¹⁰⁶ Об «энергии диссонансов» см. *Малевич К.* От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм // ФМ. Т. 1. С. 727.

¹⁰⁷ *Jameson F.* The prison-house of language. P. 90. См. также: *Benjamin W.* The author as producer // W. Benjamin. Reflections: Essays, aphorisms, autobiographic writings / ed. P. Demetz. N. Y.: Schocken Books, 1978. P. 220–238; *Jameson F.* Reflections on the Brecht-Lukács debates // F. Jameson. The ideology of theory. Essays, 1971–1986. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Vol. 2. Syntax of History. P. 133–147; *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940* / ed. by C. Phillis, N. Y.: MoMA, 1989. Обзор художественных экспериментов русского модернизма см.: *Gray C.* The great experiment: Russian art, 1863–1922. London: Thames and Hudson, 1962. Первый подробный анализ конструктивистских проектов см.: *Lodder C.* Russian constructivism. New Haven: Yale University Press, 1983; см. также: *Gough M.* The artist as producer: Russian constructivism in revolution. Berkeley: University of California Press; *Пэр Р.* Потерянный авангард: русская модернистская архитектура. 1922–1932. М.: Татлин, 2007. См. также: *Steinberg M. D.* Proletarian imagination: self, modernity and the sacred in Russia, 1910–1925. Ithaca: Cornell University Press, 2002; *Hellebust R.* Flesh to metal: Soviet literature and the alchemy of revolution. Ithaca: Cornell University Press, 2003; *Kachurin P.* Making modernism soviet: the Russian avant-garde in the early soviet era, 1918–1928. Evanston: Northwestern University Press, 2013.

¹⁰⁸ См., прежде всего, его статью «Формальная теория сюжета». С. 97–124.

¹⁰⁹ См., например: *Фоменко А.* Монтаж, фактография, эпос. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2007; *Сидорина Е.* Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. М.: Прогресс-Традиция, 2012.

¹¹⁰ *Дёготь Е.* Русское искусство 20 века. М.: Трилистник, 2002. С. 11.

Особенности советского модернизма, которые выделяет Дёготь, существенны. Но в данном случае мне бы хотелось выделить не столько отличия советского (или русского) модернизма, сколько те черты, которые делают его частью «общей динамики» эпохи¹¹¹.

Маршалл Берман в своей классической работе об «опыте современности» предложил любопытное объяснение русского модернизма разрывов и сцеплений. В качестве исходной точки для своих обобщений Берман приводит цитату из «Записок из подполья» Достоевского, в которой «подпольный» человек почти дословно «повторяет» максимуму Шкловского о том, что «*сделанное* в искусстве» гораздо менее значимо по сравнению с возможностью пережить само «*деланье* вещи»¹¹²:

<...> человек есть животное, по преимуществу, созидающее, присужденное стремиться к цели сознательно и заниматься инженерным искусством, то есть вечно и непрерывно дорогу себе прокладывать хотя *куда бы то ни было*. <...> Человек любит созидать и дороги прокладывать, это бесспорно. Но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос? <...> Не потому ли, может быть, он так любит разрушение и хаос (ведь это бесспорно, что он иногда очень любит, это уж так), что сам инстинктивно боится достигнуть цели и довершить созидаемое здание? Почему вы знаете, может быть, он здание-то любит только издали, а отнюдь не вблизи; может быть, он только любит созидать его, а не жить в нем <...> человек <...> может быть, подобно шахматному игроку, любит только один процесс достижения цели, а не саму цель. <...> Ведь он чувствует, что как найдет, так уж нечего будет тогда отыскивать. Достижение он любит, а достигнуть уж и не совсем<...>¹¹³

В этом разрыве между строительством здания и его обживанием, между «переживанием деланья» и использованием «сделанного», между процессом достижения и операционализацией уже достигнутого Берман находит основу принципиального различия между двумя способами модернизации и двумя типами современности: модернизацией, понятой как *приключение* (adventure), и модернизацией, понятой как *повседневность* (routine)¹¹⁴. Для Бермана особенность русского модернизма заключается не в его источниках

¹¹¹ Я попытался развить эту идею на ином материале в моей статье «Поле боя на лоне природы: от какого наследства мы отказывались» // НЛЮ. 2005. №71. С. 263–298.

¹¹² Фразу Шкловского см. в его статье «Искусство как прием». Т. 1. С. 136.

¹¹³ *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Ф. М. Достоевский Собр. соч.: в 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 4. С. 475–476.

¹¹⁴ *Berman M.* All that is solid melts into air: The experience of modernity. N. Y.: Simon and Shuster, 1982. P. 242–244.

или целях. Как и западный модернизм, модернизм в России отличался неутолимой жадностью перемен и уходом от традиций. Как и на Западе, именно город выступал в России ключевым механизмом, принципиальным медиумом, сплавляющим воедино личное и политическое: в этом отношении Петербург Достоевского вполне сопоставим с Парижем Бодлера.

Суть различия между русским модернизмом и модернизмом Запада для Бермана в том, что модернизация-как-приключение, характерная и для западного общества, в России так и не смогла эволюционировать в модернизацию повседневности. Построенные самолеты так и не взлетели; объемные конструкции так и не развернулись в пространстве; диктатуры Академии наук не случилось. Разрыв между «современной технической культурой <...> и культурной первобытностью нашей страны», о котором позднее будет писать Зелинский, определил не только условия осуществления модернизма, но и формы его существования¹¹⁵. Русский «модернизм недоразвитости», этот «несомненно странный модернизм» (*a distinctively weird modernism*), как его называет Берман¹¹⁶, рос не из фабрик и железных дорог, но из «фантазий и снов» — в том числе о фабриках и дорогах:

Чтобы соответствовать жизни, которая его породила, он вынужден был оставаться резким, грубым, незавершенным. Замыкаясь в себе, модернизм недоразвитости бичевал себя за свою неспособность единолично изменить ход истории <...> Он вгонял себя в приступы само-ненависти и находил выход лишь благодаря своим неистощимым запасам само-иронии. Западный модернизм, уютно расположившись в своем мире, вряд ли мог бы составить конкуренцию модернизму недоразвитости — с его раскаленным добела отчаянием, порожденным странной реальностью, в которой лежат его корни, и тем невыносимым социальным, политическим и духовным давлением, под гнетом которого модернизм недоразвитости живет и развивается¹¹⁷.

И чуть дальше:

Человек из подполья <...> предвосхитил конструктивизм двадцатого века. После Первой мировой войны это движение широко распространилось по всей Европе, но нигде оно не стало таким мощным и оригинальным, как в России. Модернистский роман с конструированием идеально подходил этой стране — с ее мощной духовной энергией и практически полным отсутствием строительства...¹¹⁸

¹¹⁵ Зелинский К. Конструктивизм и социализм. С. 24.

¹¹⁶ Berman M. All that is solid melts into air. P. 193.

¹¹⁷ Ibid. P. 232.

¹¹⁸ Ibid. P. 244.

Разрыв, диссонанс, конфликт, невязка, с одной стороны, привели к эстетическим решениям, в которых этот конфликт не скрывался, но оказывался «первоосновой» новых систем выразительных форм¹¹⁹, их источником и движущей силой. Эль Лисицкий так объяснял радикализм желаний и практики:

Во всех странах, кроме России, технические достижения — это обыденность жизни. Архитектор в Америке находится в прямом и постоянном контакте с технологиям, и, возможно, именно поэтому он не требует от технологий больше, чем они способны дать. В нашей стране до сих пор невозможно даже представить городские комплексы подобно тем, что мы видим в Париже, Чикаго или Берлине. И именно технологии могут стать тем мостом, который приведет нас к новейшим достижениям: именно технологии позволили нам перейти сразу от мотыги к трактору, резко сократив длинный путь исторического развития. Поэтому мы хотим внедрить у себя самые современные методы строительства и конструирования — и по этой же причине мы видим в работах и проектах формалистов и конструктивистов пример радикальных экспериментов с конструированием¹²⁰.

Соответственно и структура художественного текста формировалась с помощью разнообразных «контрапунктических методов построения», основанных на «резком несовпадении» используемых средств¹²¹ — будь то звук/образ у Эйзенштейна, тело/текст в театре Мейерхольда или объект/ракурс на фотографиях Родченко.

С другой стороны, «обнажая прием», русский модернизм разрывов и сцеплений тем самым привлекал повышенное внимание к языку, с помощью которого делалось художественное высказывание. Способ высказывания — *процесс деланья* — оказывался не менее проблематичным, чем само высказывание.

Разумеется, этот интерес формального метода к *способу* высказывания в *процессе* высказывания — ключевая черта модернизма как состояния, с его «постоянными экспериментами и поиском нового языка, изобретением новых способов нарративизации и эстетическим выражением условий репрезентации в рамках самой репрезентации»¹²². Русский модернизм в целом и формальный метод в частности отличаются не столько своими вопросами, сколько фоном, на котором

¹¹⁹ Эйзенштейн С. Драматургия киноформы // ФМ. Т. 1. С. 357.

¹²⁰ Лисицкий Эль. Россия: Реконструкция архитектуры в Советском Союзе // ФМ. Т. 3. С. 136.

¹²¹ Эйзенштейн С. и др. Заявка // ФМ. Т. 1. С. 351.

¹²² См.: Huyssen A. Twilight memories: marking time in a culture of amnesia. N. Y.: Routledge, 1995. P. 130.



Илл. 11–12. Техника художественного ремесла: кадры из фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом», 1929 г.

они возникали и решались¹²³. Художественный или литературный текст становился здесь интересным не только как *способ репрезентации* (социальных, политических или, допустим, психологических) структур, но и как *процесс производства*¹²⁴. В этом отношении описания Вертовым сути своей работы, пожалуй, наиболее красноречивы:

Я Кино-Глаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смог увидеть. Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезая на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь рядом с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами...¹²⁵

«Техника» писательского мастерства была едва ли не интереснее *текста*, который писатель мог бы и не писать. (Илл. 11–14.)

Поколение формального метода, судя по всему, действительно видело в модернизме приключение, возможность пережить делание вещи, а не ее серийное воспроизводство. В отличие от Бермана, это поколение и не стремилось переводить приключение на рельсы рутинизации. «“Стачка” [Эйзенштейна] была убыточной. “Броненосец “Потемкин” выглядел убыточным», — напоминает нам Шкловский¹²⁶. В этой фундаментальной невязке морфологии произведения и его утилитарного назначения, в этом конфликте между формами

¹²³ См. подробнее: Taylor C. Two theories of modernity // Public Culture, 1999. Vol. 11 (1). P. 165.

¹²⁴ См.: Hewitt A. Fascist modernism. P. 33–34.

¹²⁵ Вертов Дзига. Киноки, переворот // ФМ. Т. 2. С. 35.

¹²⁶ Шкловский В. О между прочим // Советский экран, 21 мая 1926. С. 1.



Илл. 13–14. Техника художественного ремесла: кадры из фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом», 1929 г.

выражения и потребностями быта, безусловно, можно видеть типичное проявление «недоразвитости». Но можно пойти и другим путем — чтобы, например, обнаружить в этом последовательном акценте на самоценности и самодостаточности формы корни той специфической «тяги к “становящемуся”»¹²⁷, которая не просто сблизила русский модернизм с авангардом — с этим «модернизмом модернизма», как его называет Эндрю Хьюитт¹²⁸, но и сделала само различие между «модернизмом недоразвитости» и «модернизмом модернизма» невозможным¹²⁹. При таком прочтении русский модернизм оказывается не столько «модернизмом недоразвитости», сколько специфическим вариантом радикального модернизма, с характерной для него установкой на «недолговременность» эпохи¹³⁰, осознанным «правом на нецельный характер» и особой любовью к «шершавым, недоделанным, недоконченным вещам»¹³¹. «Летатлин» так и не взлетел, но вдохновляет он не своим провалом. Башню Татлина и не пытались возводить, но интересна она не этим...¹³² (Илл. 15–18.)

¹²⁷ См.: Тарабукин Н. Искусство дня. Что нужно знать, чтобы сделать плакат, лубок, рекламу, смонтировать книгу, газету, афишу, и какие возможности открывает фотомеханика. М.: Новая деревня, 1925. С. 6.

¹²⁸ Hewitt A. Fascist modernism. P. 38.

¹²⁹ Подробную дискуссию о концепте «русского авангарда» см.: Крусанов А. Русский авангард. М.: НЛО, 2010. Т. 1 (1). С. 7–17. См. также подборку статей «Русский литературный авангард: от границ явления к границам термина» // Русская литература. 2009. №2. Общетеоретическую дискуссию о различиях между авангардом и модернизмом см.: Hewitt A. Avant-garde and modernism: a theoretical introduction // Hewitt A. Fascist modernism. P. 20–47.

¹³⁰ Малевич К. О музее // ФМ. Т. 1. С. 744.

¹³¹ Тынянов Ю. Как мы пишем // ФМ. Т. 1. С. 700.

¹³² См., напр., сборник материалов, симптоматично озаглавленный «Невозводимый Татлин?!»: Unbuildable Tatlin?! / ed. K. Bollinger, F. Medicus. Wien: Springer-Verlag, 2012.



Илл. 15–16. Башня Татлина в Париже и Санкт-Петербурге. Фотопроекты семинара «Невозводимый Татлин?!» под руководством Флориана Медикуса и Курта Поланеса, 2009 г.

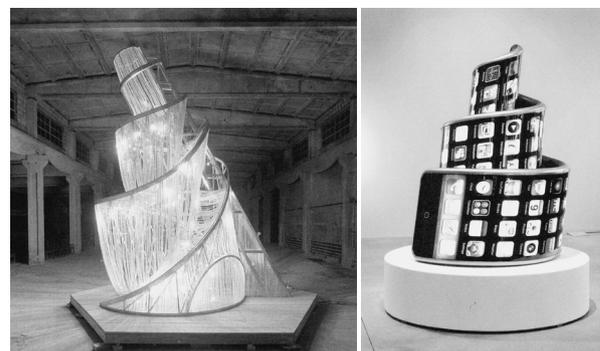
Колония психологии

Повышенный интерес к языкам и способам репрезентации был важным объединяющим принципом поколения формального метода, хотя говорить о единой позиции в данном случае было бы неверно. Спектр мнений колебался от разнообразных фантазий полного преодоления медиации, в которых *формы* организации становились прозрачными или сливались с организуемым *материалом* («жизнь врасплох» Вертова, фактографические очерки Третьякова, фотопись Лисицкого), до нарочито подчеркиваемых жанровых конвенций и авторского присутствия (Мейерхольд, Татлин, Шкловский). И тем не менее, как писал — правда, по другому поводу — Роман Якобсон: «...и при совершенно разнородных исходных точках возможна значительная общность путей развития: разными средствами из несхожего материала создаются однотипные построения»¹³³.

Таким «однотипным построением», объединившим «цемент и железо» в одну конструкцию¹³⁴, для представителей формального метода, собранных в данной антологии, стало понимание роли медиальных структур в современном обществе. О том, что «медиум есть послание», они узнали задолго до Маршалла Маклюэна. (Илл. 19.) Подробный анализ формального метода в медиальном проекте русского модернизма заслуживает особого обсуждения. Здесь же я хотел бы обозначить лишь одну тенденцию,

¹³³ См.: Якобсон Р. К характеристике евразийского языкового союза // ФМ. Т. 3. С. 351.

¹³⁴ См. В. Шкловский — Ю. Тынянову, февраль 1934 г. Из переписки Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, В. Шкловского. С. 204.



Илл. 17. Ай Вейвей, «Фонтан света», 2007. Илл. 18. Аристарх Чернышев и Алексей Шульгин, 3G International

отчетливо выраженную у авторов антологии, тенденцию, которую Тынянов определял как «прицел слова на вещь»¹³⁵. Речь пойдет в основном о работах Шкловского, но такой «прицел» можно легко обнаружить в статьях Вертова и Лисицкого, Эйзенштейна и Мейерхольда, Гана и Татлина, не говоря уже о работах Степановой и Родченко, напрямую посвященных тематике вещи. Я ограничусь лишь текстами Шкловского, которые любопытны еще и тем, что, за редким исключением¹³⁶, его исходная установка на материальность медиума упорно остается не замеченной исследователями.

Свою статью «О литературной эволюции» 1927 г. Юрий Тынянов, как известно, начал с нетривиальной характеристики состояния литературоведения того времени. Как писал Тынянов: «Положение истории литературы продолжает оставаться в ряду культурных дисциплин положением колониальной державы». С одной стороны, «индивидуалистический психологизм» овладел историей литературы и подменил «вопрос о литературе — вопросом об авторской психологии, а вопрос о литературной эволюции — вопросом о *генезисе*

¹³⁵ Тынянов Ю. Промежуток // ФМ. Т. 1. С. 642.

¹³⁶ Михаил Ямпольский, Сергей Зенкин и Илья Калинин с разных позиций обращались к теме вещи, не связывая, впрочем, напрямую тему вещественности и медиальности. (См.: Ямпольский М. «Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯЗа // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 109–119; Зенкин С. Вещь, форма и энергия (Русские формалисты и Дюркгейм) // НЛО. 2006. №80; Калинин И. Вернуть: вещи, платье, мебель, жену и страх войны. Виктор Шкловский между новым бытом и теорией остранения // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 62. Nähe Schaffen, Abstand Halten. Zur Geschichte der Intimität in der Russischen Kultur. Wien-München, 2005. С. 351–387.)



Илл. 19. Линзы киноглаза: шарж на Д. Вертова. Надпись на постаменте: «Дзиге Вертову от благодарной художественной кинематографии. 1927 г. По усиленной просьбе спроектировал Лавинский». «Советский экран», 12 февраля 1927 г.

литературных явлений»¹³⁷. С другой стороны, подчеркивал Тынянов, «подход к литературному ряду» формируется с точки зрения «социальных рядов» (политика, идеология, быт и т. п.)¹³⁸. Таким образом, «угнетенное», «колониальное» литературоведение было вынуждено говорить на чужом языке, реализуя себя при помощи чужеродных форматов и форм. Изучение *собственно* «замкнутого литературного ряда» вытеснялось изучением либо периферийных явлений, либо близких и господствующих, но внеположных по отношению к литературе процессов.

Выход из колониального положения, предложенный Тыняновым, хорошо известен. Сегодня мы бы назвали его своеобразной «политикой идентичности». А именно: угнетенное литературоведение может заговорить своим голосом тогда и только тогда, когда оно осознаёт себя в качестве самостоятельного субъекта. Или, словами Тынянова, «построение литературной науки» возможно лишь при условии, что литературное произведение является самостоятельной «системой», элементы которой функционально связаны «друг с другом и со всей системой в целом»¹³⁹.

В стремлении формалистов отстоять субъектность литературоведения я бы хотел вычленить один момент, показательный для формального метода в целом. А именно — его устойчивое и после-

¹³⁷ Тынянов Ю. О литературной эволюции // ФМ. Т. 1. С. 668.

¹³⁸ Там же. С. 681.

¹³⁹ Там же. С. 683.

довательное методологическое неприятие психологизма и эмоционального прочтения литературы. Если у Тынянова психологизация литературы и литературоведения трактуется как форма эпистемологического насилия («колонизация»), то Якобсон повторял ту же самую идею в более приземленной форме, видя в психологизации знак отсутствия какой бы то ни было эпистемологии вообще:

<...> Мир эмоций, душевных переживаний — одно из привычнейших <...> оправданий поэтического языка; это то складочное место, куда сваливается все, что не может быть оправдано, применено практически, что не может быть рационализировано¹⁴⁰.

Объяснение «через эмоции», иначе говоря, есть способ маскировки *отсутствия* объяснения. Следуя той же самой идее, Шкловский в «Литературе и кинематографе» противопоставлял психологию и поэтику:

В литературе пожар, голод, скорбь — все материал. <...> Скатывание с обрыва в бочке, утыканной гвоздями, в сказке не жестоко. Кровь в искусстве не кровава. К сожалению, и благородство в искусстве совершенно не действительно¹⁴¹.

Показательно, что, несмотря на эти и подобные им заверения, в академических исследованиях формализм воспринимается прежде всего сквозь призму психологизма. Приведу лишь пару симптоматичных примеров. В 1929 г. Н. Ефимов — в целом достаточно благосклонно относящийся к формалистам — в своей работе «Формализм в русском литературоведении» выносил такой приговор формальному методу:

<...> в основе понимания исторического развития литературы у формалистов лежит теория восприятия <...> вся литература превращается в какой-то *возбудитель субъективных психофизических состояний* — ощущений изношенности и новизны формы. <...> Формалистическая схема эволюции дает, в сущности, простой психологический генезис новой формы из психофизиологических условий восприятия¹⁴².

Ефимов не столько отрицал ключевую для формалистов идею самоценности и системности «литературного ряда», сколько не находил у них каких бы то ни было иных, *внепсихологических* возможностей

¹⁴⁰ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // ФМ. Т. 3. С. 251.

¹⁴¹ Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923. С. 58.

¹⁴² Ефимов Н. И. Формализм в русском литературоведении. Смоленск, 1929. С. 84–85. [Курсив мой — С. У.]

работы с этим рядом. Дискурсивные структуры выделялись своеобразными генераторами аффективных состояний.

Еще один пример — тоже из работы довольно доброжелательного интерпретатора формального метода. Оге Ханзен-Лёве в своем обширном исследовании «Русский формализм» (1978 г.) использует ту же схему, что и Ефимов, но доводит ее до исторического и логического конца, переводя «психофизиологические возбудители» Ефимова на язык эстетики. «Основополагающий для раннего формализма принцип ветшания и окаменения (языковых приемов), а также вообще ходов мысли и форм поведения, — пишет Ханзен-Лёве, — может быть прямо возведен к эстетике восприятия»¹⁴³. Фактически уравнивая Потебню и Шкловского, Ханзен-Лёве отмечает далее:

Образ, согласно Потебне, — акт сознания, который наделяет значением всю «материальную» сторону слова. Именно эта «физическая», чувственная наглядность и гарантирует эстетическую действенность и препятствует тому, чтобы слово понималось лишь как «знак мысли», потому что оно утратило свою «форму»¹⁴⁴.

«Физическая», «чувственная наглядность» *слова* — точнее, означающего — есть, таким образом, залог его эстетической эффективности. При таком психологизирующем подходе литературоведение самих формалистов оформляется не просто как исторически сложившаяся колония психологии, но как проявление «колониальной мимикрии», т. е. как активное присвоение методов психологии — в данном случае эстетики восприятия — в качестве основы своей собственной идентичности, как латентное стремление стать «лучше, чем колонизатор». «Вчувствование» в материал и «интенсификация переживаемости предмета», как это называет Ханзен-Лёве¹⁴⁵, выступают уже не только (аристотелевской) характеристикой *эстетического* опыта (с его мимесисом и катарсисом), но *эпистемологией* формального метода. «Вчувствование» становится *методом* познания.

Понятно, что подобная психологизация формального метода во многом есть своеобразная проекция на формализм подходов, доступных его критикам¹⁴⁶. Показательно, например, что, когда

¹⁴³ Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. С. 41.

¹⁴⁴ В сноске к этому выводу Ханзен-Лёве отмечает: «Точно так же у Шкловского (в «Воскрешении слова» и в «Потебне»)». Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. С. 42.

¹⁴⁵ Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. С. 70, 156.

¹⁴⁶ Характерно, что даже тогда, когда критики признавали *анти*-психологическую установку формалистов, она трактовалась не как осознанный метод, но как

Шкловский напечатал в 1919 г. в киевском «Гермесе» своеобразную попури-компиляцию своих работ под названием «Из филологических очевидностей современной науки о стихе», В. Макковейский в своих редакторских примечаниях к тексту счел необходимым контекстуализировать известную фразу-лозунг Шкловского о том, что «танец — это ходьба», которая ощущается так:

Ощутимость эмпирическим Я особой жизни того или иного органа (психологически учитываемая в отношении всего организма как недомогание) с точки зрения органа означает индивидуальность его, органа, жизнь. Палец ощущается (т. е. живет особо), когда он болит, и именно своей болью, выпадением из автоматической гармонии сознания противопоставляет себя ему как индивидуальность, как объективное без его помощи; вне нужды в нем, через протест против этой нужды¹⁴⁷.

Восприятие доводов формального метода как психологической аномалии здесь, пожалуй, наиболее очевидно. Дифференцированность уравнивается с неестественным состоянием. Остраняющее выпадение из «автоматической гармонии сознания» служит если не симптомом болезни, то знаком боли. Не вдаваясь в критику такого подхода, я хочу обозначить чуть иное прочтение «колониальной ситуации», в которой оказались формалисты и формальный метод. Х. Баба неоднократно напоминает в своих работах о том, что колониальная мимикрия — это не всегда мимесис с характерным для него копированием, которое традиционно приравнивает господствующую модель к модели нормативной. Подражание, разумеется,

неосознанная ошибка. Л. Выготский, например, в главе с показательным названием «Искусство как прием» отметив, что «сами формалисты... склонны рассматривать свой принцип как принцип антипсихологический по существу. Одна из их методологических основ в том и заключается, чтобы отказаться от всякого психологизма при построении теории искусства», заключал чуть позже: «у приема искусства оказывается своя цель, которой он всецело определяется и которая не может быть определена иначе, как в психологических понятиях». Следовательно: «В русском потебнианстве и в формализме, в их теоретической и практической неудаче, несмотря на все частичные огромные заслуги того и другого течения, сказался основной грех всякой теории искусства, которая попытается исходить только из объективных данных художественной формы или содержания и не будет опираться в своих построениях ни на какую психологическую теорию искусства». *Выготский Л.* Психология искусства. 3-е издание. М.: Искусство, 1986 [1925–1926 гг.]. С. 73, 74, 90. В качестве современного примера подобного прочтения формализма см.: *Robinson D.* Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

¹⁴⁷ См.: *Шкловский В.* Из филологических очевидностей современной науки о стихе // Гермес, 1919. С. 70. Прим. 4.

может быть имитацией. Но может быть и пародией — с ее двойным зрением и неуловимым *отсутствием присутствия* пародирующего субъекта¹⁴⁸. Опираясь на тыняновское понимание «процесса пародического оперирования вещью»¹⁴⁹, в «колониальном психологизме» формального метода я попытаюсь проследить именно этот — двойной — эффект пародийного отношения.

Пародия вчувствования

Пародия, отмечал Тынянов, использует исходную — пародируемую — форму двояким образом. С перформативной точки зрения пародия демонстрирует изношенность формы, ее клишируемость и повторяемость (т. н. «механизация приема»). С точки зрения структуры пародия опирается на этот механизированный прием для того, чтобы организовать новый материал, причем, как замечает Тынянов, «этим новым материалом и будет механизированный старый прием»¹⁵⁰. Пародия, таким образом, является операцией смещения, в ходе которой исходный текст приобретает кавычки, т. е. становится цитатой, лишенной своего собственного контекста, но сохранившей свой внутренний строй. Новый смысловой эффект достигается за счет невязки «цитаты» и ее нового местоположения. При таком подходе дискурсивное «вчувствование» в материал и словесная «интенсификация переживаемости предмета», о которой писали формалисты, — это не столько попытка перенести навыки «психологии» на литературный ряд, сколько стремление при помощи старых «психологических» приемов оформить новый материал; мнимое «вчувствование» формалистов в материал ставит их в один ряд не с традиционной «психологией», а с немецким течением «новой вещественности», возникшим примерно в это же время и столь же озабоченным проблемой выразительных средств¹⁵¹.

Все в той же статье «Из филологических очевидностей» Шкловский прямо указывает на характер нового материала:

<...> задачей искусства является создание осязаемых вещей. Таким образом, танец — это ходьба, которая ощущается.

¹⁴⁸ См.: Bhabha H. K. On mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse // H. K. Bhabha. The location of culture. Routledge: N. Y., 1994. P. 85–93.

¹⁴⁹ Тынянов Ю. О пародии. Т. 1. С. 611.

¹⁵⁰ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Т. 1. С. 543.

¹⁵¹ См. подробнее: Lethen H. Cool conduct: the culture of distance in Weimar Germany. Berkeley: University of California Press, 2002. Chs. 3–4.

Задачей инструментовки является создать балет артикуляционных органов и ощущение словоговения. <...> Пусть ноги ощущают дорогу, по которой идут¹⁵².

В этой цитате многократное (механизированное?) присутствие «ощущения» не может не впечатлять. Именно на нем традиционно останавливаются исследователи. Я бы хотел остановиться подробнее на том, что обычно остается *по ту сторону* ощущения. А именно, на той самой *дороге*, которую должны ощутить ноги. На мой взгляд, именно эту независимо существующую материю — «дорогу, на которой нога чувствует камни»¹⁵³, — старая психологическая форма была призвана организовать как новый, *осязаемый* материал. Постоянно акцентируя внимание не только на *автономности* вещей, но и на их активном участии в *формировании* тех самых ощущений, которые так любят изолировать исследователи формализма, формальный метод, по сути, предложил любопытную материологию выразительных средств, своего рода дискурсивный материализм.

Традиционный (и вполне понятный) антропоцентрический фокус исследователей формализма на восприятии *исключительно* движения, традиционная попытка изолировать «ходьбу, которая ощущается», от дороги, которая делает эту ходьбу возможной, не только лишает «ходьбу» ее материального основания, но и превращает ее в движение без основания и направления. Самоваром, конечно, можно «вбивать гвозди, — писал по сходному случаю Шкловский. — Но нельзя рассматривать самовар с точки зрения удобства вбивания им гвоздей»¹⁵⁴.

Иначе говоря, стремление формалистов не упускать *вещь из виду*, не затемнять ее, не уводить ее на задний план мне кажется принципиальным. Из текста в текст формалисты — Шкловский, прежде всего, но также Тынянов и отчасти Jakobson — настаивают на решительной трансформации социальной оптики, в которой человек возникает как «отношение вещей»¹⁵⁵. Вещь у формалистов не только метафора или фон, на котором развиваются события. Вещь — это неотъемлемая *часть человека*. Вещь — это активный *участник* событий. Вещь — это *агент* динамичных изменений «от мотыги к трактору».

¹⁵² Шкловский В. Из филологических очевидностей. С. 70–71.

¹⁵³ Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // ФМ. Т. 1. С. 147.

¹⁵⁴ Шкловский В. Самоваром по гвоздям // В. Шкловский. Ход коня. Книга статей. Москва-Берлин: Геликонь, 1923. С. 42.

¹⁵⁵ Шкловский В. Сергей Эйзенштейн // Шкловский В. Жили-были. М.: Сов. писатель, 1966. С. 485.

Примечательно, как уже во «Вступительном письме» в *Zoo* Шкловский буквально на двух страницах картографирует важный методологический сдвиг — от традиционного восприятия вещи как проекции человеческих возможностей и потребностей до вещи как *самостоятельной* материальной силы, которая подчиняет *себе* и формирует *для себя* человека с требуемыми свойствами.

Шкловский начинает вполне традиционно. Его монтаж нескольких фраз дает привычную картину, где вещь — это утилитарный предмет, расширяющий возможности человека: «Орудие не только продолжает руку человека, но и само продолжается в нем. Говорят, что слепой локализует чувство осязания на конце своей палки»¹⁵⁶. Вещь в этих двух предложениях антропоморфизмуется, становясь протезом человека, его неодушевленным продолжением в пространстве: «К своей обуви я не испытываю особенной привязанности, но все же она продолжение меня, это часть меня»¹⁵⁷. Неожиданно Шкловский делает свой знаменитый «ход коня»¹⁵⁸, и логика вещи разворачивается совсем в иную сторону. Вещь приобретает свою, неподконтрольную человеку интенциональность; свою способность влиять, контролировать и даже превращать индивида в своего заложника:

Ведь уже тросточка меняла гимназиста и была ему запрещена.

Искренней обезьяна на ветке, но ветка тоже влияет на психологию. Психология же коровы, идущей по скользкому льду, вошла в поговорку¹⁵⁹.

Психология, иными словами, оказывается здесь прямым последствием материальной поверхности, той самой *дороги*, которую ноги не просто *ощущают*, но от которой они оказываются в полной (и малопредсказуемой) зависимости. А страницей позже следует общий вывод своеобразной «теории вещей» Шкловского, в котором от изначального антропоцентризма с его психологизмом не остается практически и следа. Квазигуссерлианское возвращение «назад к самим вещам»¹⁶⁰ полностью вытеснилось возвращением самой вещи:

Больше всего меняет человека машина. <...>

Пулеметчик и контрабасист — продолжение своих инструментов. <...>

¹⁵⁶ Шкловский В. *Zoo*, или Письма не о любви // Шкловский В. Жили-были. С. 175–176.

¹⁵⁷ Там же. С. 176.

¹⁵⁸ См.: Шкловский В. *Ход коня*.

¹⁵⁹ Шкловский В. *Zoo*. С. 177.

¹⁶⁰ См. обсуждение этой темы: Калинин И. Формальная теория сюжета: структуралистская фабула формализма // НЛО. 2014. №128. С. 99–100.

Оружие делает человека храбрее.

Лошадь обращает его в кавалериста.

Вещи делают с человеком то, что он из них делает¹⁶¹.

Лошадь, иными словами, становится магическим объектом, превращающим обычного человека в специалиста, способного использовать знания о лошади *целенаправленно*. Контрабас превращается в киборга, дополняя себя живым «продолжением», которое обучили звукоизвлечению. Вещь здесь — это не только *материал* и *программное обеспечение*, управляющее действиями пулеметчика или коровы на льду. Вещь — это еще и способ *деланья* человека, это метод *спецификации*, благодаря которому индивид «обращается», скажем, в «кавалериста».

Латур Шкловского

Фактически, Шкловский описывает здесь поворот, который не так давно произошел в современном западном обществознании: от так называемых исследований материальной культуры (выступающей продолжением человека) — к *новому материализму*¹⁶². Технологические и природные материалы при таком подходе трактуются как *акторы*, «витальность, траектории и силы» которых, как отмечает Джейн Беннетт, «не сводимы к смыслам, интенциям или символическим значениям, которыми наделяет их человек»¹⁶³. Пафос работ Брюно Латура (ключевой фигуры этого движения) в последние два десятилетия во многом сводился к тому, чтобы приучить аудиторию к мысли о том, что вещи могут «разрешать, позволять, доставлять, поддерживать, допускать, предлагать, влиять, блокировать, делать возможным, препятствовать и т. д.»¹⁶⁴. За восемьдесят лет до Латура Шкловский писал в *Zoo* примерно о том же: «...вещи руководят человеком. Вещи переродили

¹⁶¹ Шкловский В. *Zoo*. С. 177–178.

¹⁶² См. подробнее С. Ушакин. Динамизирующая вещь // НЛО, 2013. №120. С. 29–34.

¹⁶³ Bennett J. A vitalist stopover on the way to a new materialism // *New materialism: ontology, agency and politics* / eds. D. Coole and S. Frost. Durham: Duke University Press, 2010. P. 47; *Things* / ed. B. Brown. Chicago: Chicago University Press, 2004; Социология вещей: сб. ст. / под ред. В. Вахштайна. М.: ИД Территория будущего, 2006. См. также две подборки на тему «Объекты аффекта: к материологии эмоций» // НЛО. 2013. №120, №121.

¹⁶⁴ Latour B. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 72.

человека <...> Вещи <...> ходят по земле. Как заставить их работать на нас? И нужно ли?..»¹⁶⁵

Р. Иванов-Разумник был в определенном смысле прав, когда в 1921 г., разбирая в своей статье поэму Маяковского «Человек», отмечал, что, в отличие от символизма, который «презирал “вещь”, смотрел сквозь “вещь” <...> футуризм <...> хочет ощупать руками и “булки”, и “грифы скрипок”, и “голенища”, и “арфы”. Он “материалистичен” не в переносном смысле, и <...> сама “вещь” оседлывает его широкую спину»¹⁶⁶. В отличие от Иванова-Разумника, мне не кажется, что признание автономии материального мира само по себе так уж и плохо. Однако общий вопрос, разумеется, остается: зачем формалисты (и футуристы) позволили «вещам» оседлать свою «широкую спину»?

Для Латура обращение к вещам и объектам было попыткой показать, что «социальные отношения», «социальные силы» и «социальные действия» не исчерпываются исключительно отношениями и действиями *между людьми*. Акцент на «власти объектов» (the power of objects)¹⁶⁷ позволял расширить понимание таких ключевых социологических понятий, как «активность» и «агентивность». Актантом у Латура может быть любой одушевленный и неодушевленный предмет, который «модифицирует сложившуюся ситуацию, производя дифференцирующий эффект (making a difference)»¹⁶⁸.

Было бы заманчиво пойти по этому пути. Многие советы, которые дает социологам Латур, почти текстуально совпадают с советами Шкловского начинающим писателям¹⁶⁹. Но Шкловский не Латур; и формальный метод не протоверсия акторно-сетевой теории. Сам Шкловский в (поздней) статье «О Дзиге Вертове» объяснял суть «прицела слова на вещь» так: «<...> слово — это еще не вещь или уже не вещь. Слово — это обобщение <...> разных вещей, разделение их на отряды»¹⁷⁰. Понятно, что и акцент формалистов на материальности, и их активное выдвигание вещи на авансцену процесса литературного производства были призваны выполнить

¹⁶⁵ Шкловский В. Зоо. С. 195.

¹⁶⁶ Иванов-Разумник Р. В. «Футуризм» и «Вещь» // Книга и революция. 1921. №8–9. С. 23.

¹⁶⁷ Latour B. Reassembling the Social. P. 83.

¹⁶⁸ Ibid. P. 71.

¹⁶⁹ См.: Шкловский В. Техника писательского мастерства. М.: Молодая гвардия, 1930.

¹⁷⁰ Шкловский В. О Дзиге Вертове // ФМ. Т. 1. С. 253.

определенную организующую функцию, прежде всего, в рамках самого литературного ряда. Я выделю только один момент, который мне кажется существенным. А именно: роль вещи в процессе демонстрации *условности* дискурсивной организации, в *деконструкции* предполагаемого параллелизма между миром слов и миром вещей, в обнаружении, в подчеркивании, в демонстрации фундаментальной «невязки» — в данном случае между означающим и референтом.

Пародийная природа невязки вещного и литературного материалов документировала недостаточность и изношенность имеющихся выразительных средств. Невязка также обнажала и тот процесс расподобления, которому материальный мир подвергался в процессе его текстуальной репрезентации, в ходе перевода мира вещей на язык литературы. Литературность оказывалась в итоге процессом последовательного упрощения и уплощения вещи — как в поле зрения, так и в поле речи: слово — это всегда уже или еще не-вещь.

В «Технике писательского мастерства» 1930 г. Шкловский приводит любопытный пример такого расподобления. Настаивая на необходимости «базовой» — *нелитературной* — профессии для писателя (т. е. на необходимости иметь представление о той самой недискурсивной дороге, которую должны ощущать ноги), Шкловский отмечал:

Писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту вторую профессию он не должен забывать, а должен ею работать; он должен быть кузнецом, или врачом, или астрономом. Эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когдаходишь в литературу.

Я знал одного кузнеца, который принес мне стихи; в этих стихах он «дробил молотком чугуна рельсы». Я ему на это сделал следующее замечание: во-первых, рельсы не куют, а прокатывают, во-вторых, рельсы не чугунные, а стальные, в-третьих, при ковке не дробят, а куют, и в-четвертых, он сам кузнец и должен все это сам знать лучше меня. На это он мне ответил: «Да ведь это стихи»¹⁷¹.

В этой критике поэтического расподобления вещи показательно следующее. Если Третьяков — исходя из похожих соображений — призывал заменить традиционный биографический роман «биографией вещи», которая бы описывала «не человека-одиночку, идущего сквозь строй вещей, а вещь, проходящую сквозь строй людей»¹⁷², то для Шкловского *материальная* вещь становилась приглашением

¹⁷¹ Шкловский В. Техника писательского мастерства. С. 6.

¹⁷² Третьяков С. Биография вещи // ФМ. Т. 2. С. 397.

к обновлению словаря *выразительных средств*, к смене устоявшихся приемов и способов *описания* и, в конечном итоге, к пересмотру *методов* «сцепления мыслей»¹⁷³. В центр внимания, таким образом, помещался не столько читатель с его ощущениями, сколько «работа» самого медиума, его экспрессивные возможности и его ограничения. Вещь служила мерилom эффективности выразительных способностей.

«Монтаж быта» в фактографических очерках Третьякова и фильмах киноков — с их претензией на документальность, не замутненную организующим присутствием автора, — для Шкловского имел мало смысла¹⁷⁴. «Искусство использует качество предметов для создания переживаний формы, — пишет он в известном письме Тынянову в 1925 г. — Трудность положения пролетарских писателей в том, что они хотят втащить в экран вещи, не изменив их измерения»¹⁷⁵. Понятно, что возражение у Шкловского вызывала не сама попытка строить сюжет на описании вещей, а «не <...> на судьбе героя». Протест вызывало нежелание признать разницу *систем измерения* «вещей и слов», разницу, основанную на отрицании базовых идей о том, что искусство есть «организация зрителя организованным материалом»¹⁷⁶, а «независимость» литературного или кинематографического ряда доказывается не маскировкой «смысловой конструкции» артистической вещи, а ее обнажением¹⁷⁷. Вне приема «снимаемые вещи оказываются [у киноков] не связанными друг с другом, не повернутыми, не поставленными. <...> вещи обеднены, потому что нет тенденциозного, в художественном смысле этого слова, *отношения* к вещам»¹⁷⁸. «Тени в живописи — условность, но заменить их можно только другой условностью», — пишет Шкловский в 1925 г. о фильмах Вертова¹⁷⁹.

Расподобление материального мира в художественном произведении, таким образом, не отрицается, и это важно, а пародируется — в тыняновском смысле. Расподобление используется для трансформации неосознаваемой «речевой позиции» в *очевидную* «речевую позу», в явно обозначенное словесное отношение к ве-

¹⁷³ Шкловский В. Литература и кинематограф. С. 16.

¹⁷⁴ Шкловский В. Куда шагает Дзига Вертов // ФМ. Т. 1. С. 246.

¹⁷⁵ В. Шкловский — Ю. Тынянову // В. Шкловский. Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. С. 303.

¹⁷⁶ См. Эйзенштейн С. «Стачка», 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // ФМ. Т. 1. С. 348.

¹⁷⁷ Шкловский В. Куда шагает Дзига Вертов. С. 247.

¹⁷⁸ Шкловский В. Семантика кино // ФМ. Т. 1. С. 244. См. также: Шкловский В. Несколько слов о четырехстах миллионах. О книге С. Третьякова «Чжунго» // Шкловский. Поденщина. С. 202–205.

¹⁷⁹ Шкловский В. Семантика кино. Т. 1. С. 243.

щам¹⁸⁰. Соответственно, суть писательского мастерства видится в маркировке условности, в *овеществлении*, в *материализации* писательской позиции, в целенаправленном стремлении, во-первых, видеть «вещи как неописанные» и, во-вторых, «ставить их в неописанные прежде отношения»¹⁸¹.

Театр жизни

Показательно, как близок в этой увязке вещественности и литературности Шкловский к Мейерхольду с его программой условного театра. Расподобление вещного мира в кино и литературе, несоответствие слов и вещей (при их предполагаемом сходстве), которое отстаивал Шкловский, у Мейерхольда будут формулироваться сначала как «стремление к условному неправдоподобию» (1912 г.)¹⁸², чтобы превратиться со временем в «условный реализм» (1933 г.)¹⁸³.

Близость Шкловского и Мейерхольда неудивительна — оба начинали с одинаковых попыток отстаивать общую идею о том, что искусство состоит не в копировании и воспроизводстве жизни, но в ее особом преломлении, в ее специфической организации, в ее особом производстве. Уже в «Балагане» (1912 г.) Мейерхольд отмечал:

Публика приходит в театр смотреть искусство человека, но какое же искусство ходить по сцене самим собою! Публика ждет вымысла, игры, мастерства. А ей дают или жизнь, или рабскую имитацию ее.

Не в том ли искусство человека на сцене, чтобы <...> умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и шеголять перед публикой блеском техники<...>¹⁸⁴

«Театр не может заниматься тем, чтобы фотографировать действительную жизнь», — повторяет опять и опять Мейерхольд¹⁸⁵. «[X]удожник не обезьяна. <...> Миметизм — это не искусство»¹⁸⁶. «Наблюдения жизни нужны нам не для того, чтобы мы их с фотографической точностью переносили в нашу работу (в “игру”), а для того, чтобы использовать их в качестве материала, над которым мы будем тренировать нашу технику»¹⁸⁷.

¹⁸⁰ Тынянов Ю. О пародии. Т. 1. С. 623.

¹⁸¹ Шкловский В. Техника писательского мастерства. С. 10, 18.

¹⁸² Мейерхольд В. Балаган // ФМ. Т. 3. С. 544.

¹⁸³ Мейерхольд В. Идеология и технология в театре // ФМ. Т. 3. С. 585.

¹⁸⁴ Мейерхольд В. Балаган. Т. 3. С. 532.

¹⁸⁵ Мейерхольд В. Идеология и технология в театре. Т. 3. С. 585.

¹⁸⁶ Мейерхольд В. Лекции по сценическому // ФМ. Т. 3. С. 601.

¹⁸⁷ Мейерхольд В. Актер // ФМ. Т. 3. С. 571.

Как и Мейерхольд, с помощью систем «вещных метафор»¹⁸⁸ и «вещевых цитат»¹⁸⁹ Шкловский выстраивал в своих текстах определенный баланс между материализацией и символизацией, подчеркивая сходства несходного. Сцепления разных рядов — вешного и живого — акцентировали монтажную *сделанность* художественность текста и, одновременно, *художественно* оформляли вещь. Сцепления оказывались «скрепами» и «слабинами» одновременно — «местами, где дышат конструкции»¹⁹⁰. Например, в *Zoo* сцепление *разных* рядов — то, что Эйзенштейн называл «монтаж “реальных деланностей”»¹⁹¹ — становилось основным приемом организации рассказа:

Самое грустное ехать в электрическом моторе. У него не бьется сердце, он заряжен, наполнен тяжелыми аккумуляторами, но разрядятся пластины — и он станет. <...> Как завести машину, у которой нет сердца, которая не заводится? А вид у нее фальшивый: вроде пристыжной манишки и манжет; устроен спереди капот, будто бы для мотора, а там небось тряпки.

Притворяются двигателями внутреннего сгорания.

Бедная русская эмиграция!

У нее не бьется сердце. <...>

Мертвым аккумуляторным автомобилем, без шума и надежды, слоняйся по городу.

Раскручивай, затаив дыхание, то, что имел, а раскрутив, умри.

Мы заряжены в России, а здесь только крутимся, крутимся и скоро станем. Свинцовые листы аккумуляторов обратятся в одну только тяжесть¹⁹².

Метафора здесь сцепляется с метонимией, вещь — с символом, индивид — с машиной, создавая в итоге гротескный образ человека в виде мертвого, но слоняющегося аккумуляторного автомобиля фальшивого вида. Сходным образом у Мейерхольда вещи — маска, тело актера и оборудование сцены — были ориентированы на постоянную и последовательную манифестацию театральности происходящего. «Наша простота, — пояснял режиссер, — простота <...> в масках»¹⁹³.

Мейерхольд в значительной степени воплотил на сцене те идеи, концепции и понятия, которые Шкловский формулировал в своих текстах. Мейерхольдовская биомеханика (т. е. «творчество пластических форм в пространстве сцены»¹⁹⁴), например, в буквальном смысле

¹⁸⁸ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Т. 1. С. 538.

¹⁸⁹ Шкловский В. Документальный Толстой // Шкловский. Поденщина. С. 169.

¹⁹⁰ Шкловский В. Предчастье // Шкловский. Поденщина. С. 7.

¹⁹¹ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // ФМ. Т. 1. С. 339.

¹⁹² Шкловский В. Zoo. С. 244–245.

¹⁹³ Мейерхольд В. Мейерхольд против мейерхольдовщины // ФМ. Т. 3. С. 749.

¹⁹⁴ Мейерхольд В. Актер будущего и биомеханика // ФМ. Т. 3. С. 567.

стала развертыванием в пространстве «танца-ходьбы», которая не только ощущалась, но и ощущала свою дорогу. Показательно, что утрированность маски, гипертрофированность биомеханического жеста, прихотливость сценографии — иными словами, настойчивая вещественная артикуляция конструктивного принципа постановки — все это, по мнению Мейерхольда, должно было избавить его актеров от психологизма для того, чтобы «показать реальное символическим и заменить [реалистический] шарж преувеличенной пародией»¹⁹⁵. (Илл. 20.)

Медиум — и как артистический посредник, и как способ доставки сообщения — подчеркнуто маркировался. Роль не проживалась, она цитировалась. Мейерхольд объяснял руководителям самостоятельных театров в 1933 г.:

Мы не хотим создавать иллюзию действительности. Нас не пугает, что <в «Ревизоре»> была поставлена ширма с одиннадцатью дверьми... Мы не хотим быть натуралистами и хотим, чтобы наш зритель не был натуралистом, ибо не может быть повторения действительности на сцене, потому что сцена так устроена, что не может втолкнуть жизнь¹⁹⁶.

Опора на подчеркнутую условность и отказ от миметизма блокировали процесс психологической идентификации зрителя с происходящим на сцене, вынуждая его занять активную *аналитическую* позицию. Возможность катарсиса уничтожалась на корню. Реальность расподоблялась и бралась в кавычки. Планируя постановку пьесы Третьякова «Хочу ребенка», Мейерхольд, например, предлагал преодолеть схематизм ее персонажей и сюжетных линий при помощи импровизаций, характерных для театра *commedia dell'arte*:

Я продолжаю зрительный зал на сцену. <...> Действие будет прерываться дискуссиями. Действующие лица будут показывать себя, как схемы, ораторам, — как в анатомическом театре студенты разрезают тела.

Тогда у нас будет гарантия, что ни один из криво поставленных или неразрешенных автором вопросов не будет разрешен неверно. Будем давать даже провокационные реплики, чтобы разоблачать выступающих против пьесы. <...> Пусть Третьяков выходит иногда из партера и говорит актеру: «Вы не так произносите» и сам произносит ту или иную реплику. На афише мы будем писать не «спектакль первый», «второй», «третий», а «дискуссия первая, вторая», «третья»¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Мейерхольд В. Сценические движения // ФМ. Т. 3. С. 545.

¹⁹⁶ Мейерхольд В. Идеология и технология в театре. Т. 3. С. 585.

¹⁹⁷ Мейерхольд В. Доклад о плане постановки пьесы С. М. Третьякова «Хочу ребенка» // ФМ. Т. 3. С. 699.



Илл. 20. «Вырывая стул из мебели»: сцена из спектакля «Смерть Тарелкина». Постановка театра Мейерхольда. Оформление В. Степановой, 1922 г.

Невязка — как способ организации. Разрывы — как продолжение. Деланье вещи — как самоцель. Модернизм — как приключение. «Дорога искусства» — это «кривая дорога <...> дорога, возвращающаяся назад», — писал когда-то Шкловский¹⁹⁸. Расподобление жизни, ее медиализация при помощи театральных схем, масок и декораций становились у Мейерхольда непрямым возвращением к «криво поставленным» жизненным вопросам. Маска была призвана не скрыть реальность, но продемонстрировать, что никакой непосредственно доступной, «нагишом растрепанной действительности»¹⁹⁹, существующей вне масок, нет. Но есть «условный реализм» как способ обсуждения реально существующих условностей.

Краеугольные камни

Установка и Шкловского, и Мейерхольда на формализацию формы, на обнажение приема, на демонстрацию авторского присутствия во многом определялась их общим стремлением привлечь внимание к вещественности медиума, существенно корректирующего доступ к «реальности». Идея Шкловского о том, что «целью искусства

¹⁹⁸ Шкловский В. Связь приемов... Т. 1. С. 147.

¹⁹⁹ Мейерхольд цитирует эту фразу Гоголя о поэзии Пушкина в своей статье о Чаплине. (См.: Мейерхольд В. Чаплин и чаплинизм // ФМ. Т. 3. С. 709; см. также: Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полное собр. соч.: в 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. Статьи. С. 382.)

является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы»²⁰⁰, стала хрестоматийной. Акцент на роли материального в формальном методе, который я попытался здесь сделать, позволяет вспомнить хорошо забытое происхождение этой идеи Шкловского. Биография «остранения» и «автоматизации» — ключевых концепций формального метода — началась именно с вещи. Конкретно — с дивана Льва Толстого²⁰¹.

Мебель, неожиданно возникшая на пути писателя, не только активировала модус синхронных отношений между писателем и диваном (уборка пыли), но и потребовала от писателя диахронической реконструкции недавнего прошлого (обтирал *уже* или нужно еще обтирать?). Вырвав диван из мебели, комментируя это столкновение человека и вещи, Шкловский и предложит «вернуть ощущение жизни», вернув ощущение вещи, т. е. сделав — при помощи искусства — «камень каменным». Искусство служило способом превращения бессознательного, ползучего, окаменяющего склеротизма человека — в полноценную каменность камня.

Этот камень Шкловского даст жизнь целой серии важных сцеплений, любопытно обозначив важные переходные моменты в развитии формального метода. Камень появится вновь в «Сентиментальном путешествии» 1923 г., где Шкловский начнет вторую часть своих воспоминаний с памятного сравнения:

Когда падаешь камнем, то не нужно думать, когда думаешь, то не нужно падать. Я смешал два ремесла.

Причины, двигавшие мной, были вне меня...

Я — только падающий камень.

Камень, который падает и может в то же время зажечь фонарь, чтобы наблюдать свой путь²⁰².

Займствованный, скорее всего, у Спинозы, этот каменный камень, освещающий, наблюдающий и обдумывающий свое падение, реализовал стремление «почувствовать вещь», сформулированное ранее в статье «Искусство как прием». В «Сентиментальном путешествии»

²⁰⁰ Шкловский В. Искусство как прием. Т. 1. С. 136.

²⁰¹ Шкловский цитирует этот отрывок из дневника писателя: «Я обтирал пыль в комнате и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было». См.: Шкловский В. Искусство как прием. Т. 1. С. 136.

²⁰² Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 142.

каменность вещи уже не вызывала сомнений, но ясным становилось и другое — наличие нестыковки между траекторией пути и собственной интенцией «падающего камня». Камень шел по пути, намеченным кем-то другим. Мотивировка движения, его причины оказывались вне связи с материалом (камня), хотя ощущение падения-ходьбы и совпадало с ощущением дороги²⁰³. Самоценным оказывался процесс наблюдения за собственным падением.

Третий и, судя по всему, последний раз камень появится у Шкловского в его «Разговоре с друзьями» 1936 г. Вспоминая об истории возникновения формального метода, Шкловский вновь обратится к Толстому:

Лев Толстой рассказывал, как он не понял движения человека, что-то делавшего с камнями. Он подошел ближе. Оказалось, что человек точит о камень нож. Человеку нужен был не камень, а острота ножа.

Нам, в нашем искусстве, нужно не ощущение метода, не установка на выражение, не подчеркивание усилия по преодолению материала, а связанное ощущение²⁰⁴.

Материальность, пресловутая каменность камня, в данном случае не столько возвращала «ощущение жизни», сколько позволяла обновить утраченную эффективность инструментария. Качество (острота) появлялось в результате сцепления вещей (ножа и камня).

От мебели — к дивану; от дивана — к каменности; от каменности — к самому камню и, наконец, от камня — к остроте ножа. Или, чуть иначе, от материального мира — к конкретной вещи; от вещи — к ее осязательности и, затем, к ее способности формировать свойства и качества других вещей. Принципиальным в этой траектории мне кажется следующее. Острота ножа, так же, как и путь, пройденный камнем, становятся у Шкловского следствием и символом несвободы: качество (ощущения) и динамика (движения) задаются извне. Другими словами: стремление к автономности и суверенности «литературного ряда», о котором шла речь ранее, так и осталось стремлением. Острота ощущения *требовала* камня, обнажая тем самым конституирующую зависимость от внешних рядов и внешних причин, зависимость, может, и не совсем колони-

²⁰³ Шкловский позднее использует этот же сплав «пути» и «вещи», структуры и материала в своем описании жизни в Персии: «Сердце мое в этой стране было истерто так, как истирают жесткую дорогу мохнатые лапы верблюдов. <...> Я себя чувствовал и верблюдом, и дорогой». Шкловский В. Жили-были // Шкловский В. Жили-были. С. 126.

²⁰⁴ Шкловский В. Разговор с друзьями. Т. 1. С. 281.

альную, но явно формообразующую. Полностью своей оказывалась только склеротическая бесчувственность.

Безусловно, тексты формалистов дают немало исторических и концептуальных поводов для того, чтобы видеть в их пристальном внимании к «ощущениям» и «переживаниям» остатки сенсуализма или проявление психологизма. Но психологические «линзы», как я попытался показать, это не единственная возможность увидеть мир формального метода. Можно, например, поверить формалистам на слово и взять их неприятие колониального гнета «индивидуалистического психологизма» за исходную точку отсчета. В прицеле анализа в таком случае могут появиться новые объекты, и вместо «переживаний» на переднем плане окажется та самая «непрерывная дробь вещей», сцепления с которыми, собственно, и сделали текстуальные «вчувствования» возможными.

О сцеплениях и несвязках

При составлении антологии я сознательно старался уйти от дисциплинарных барьеров, которые были выстроены вокруг текстов формального метода. Отбирая материалы, я пытался донести разноречие слов, с помощью которых это поколение «ощупывало недопонятую жизнь»²⁰⁵. Структурно антология организована как набор из пятнадцати ключевых категорий формального метода — от «приема» Шкловского, который ее начинает, до «органичности» Татлина, которой антология заканчивается. Разумеется, этим набором «приемов» и авторов ни формальный метод, ни радикальный модернизм не исчерпываются: за пределами антологии вынуждены были остаться многие — в том числе, Борис Арватов и Моисей Гинзбург, Корнелий Зелинский и Константин Мельников, Густав Клуцис и Евгений Поливанов. Цель данной антологии, впрочем, не в том, чтобы представить целостный портрет поколения формального метода. Скорее, я пытался спровоцировать новые диалогические отношения — как между самими авторами формального метода, так и между текстами формального метода и их сегодняшними читателями. Каждому разделу предшествует тематическое введение, написанное современным отечественным или зарубежным экспертом. Эти введения не «объясняют» смысл текстов, их задача — создание исторического и теоретического контекста для восприятия самих текстов.

²⁰⁵ Шкловский В. Энергия заблуждения. С. 410.

Каждый том предлагает свою обобщающую рамку интерпретации текстов. В первом томе собраны статьи, связанные с обсуждением *системных* принципов, будь то организация текста у Виктора Шкловского, режиссура визуального пространства у Сергея Эйзенштейна, эволюция литературных жанров у Юрия Тынянова, логика беспредметности у Казимира Малевича или глубинные структуры у Алексея Гана. Во второй том вошли работы авторов, посвященные проблематике *материальности* в искусстве. Тексты Дзиги Вертова позволяют проследить принципы и методы создания киноленты; статьи Сергея Третьякова демонстрируют, как факты становятся «строительным материалом» очерков; работы Бориса Эйхенбаума сходным образом показывают «проникновение» быта в литературный материал и литературные формы; манифесты, статьи и учебные пособия Александра Родченко дают возможность увидеть работу своеобразной лаборатории по «материальному оформлению вещи» — от фотографий до предметов быта. Наконец, статьи Варвары Степановой позволяют увидеть практическую реализацию идеи производственного искусства. В раздел с текстами Степановой включена важная подборка документов, до сих пор не публиковавшихся по-русски. Дискуссия на тему «Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения» проходила в Институте художественной культуры (ИНХУК) в январе-апреле 1921 г., и именно в ходе этой дискуссии были сформулированы основные понятия конструктивизма²⁰⁶. Дискуссия традиционно считается ключевым явлением в развитии современного искусства, однако ее протоколы оставались практически недоступными. Антология впервые воспроизводит три протокола, которые вела Варвара Степанова. Я благодарен Александру Лаврентьеву за доступ к этим материалам.

Если «системы» первого тома раскрывают *структурные* связи формального метода, а «материалы» второго обращают внимание, прежде всего, на *вещественное* наполнение этих систем, то «технологии» третьего тома позволяют понять, *как* именно материалы встраиваются в систему. Работы Эля Лисицкого показывают перенос идеи «динамизма», ставшей ключевой характеристикой русского авангарда, в практические проекты *обратимости*, будь то трансформирующаяся книга, мебель или жилье. Тексты Романа Якобсона анализируют механизмы метонимического *сдвига* и метафорического

²⁰⁶ Подробное обсуждение дискуссии и ее последствий см.: Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм: концепция формообразования. С. 85–124.

переноса как основных способов символической организации; лекции и стенограммы Всеволода Мейерхольда посвящены механике тела и механике сцены; две статьи Осипа Брика подробно исследуют роль повтора и ритма в поэтических произведениях, и, наконец, несколько небольших текстов Владимира Татлина сводят воедино в «культуре материала» технику и искусство, органичность и форму, художника и быт.

Большая часть текстов, представленных в антологии, уже входила в разнообразные собрания сочинений, но, за редким исключением, сегодня эти издания либо малодоступны, либо недоступны вообще. Часть текстов — например, «Конструктивизм» Алексея Гана (Тверь, 1921) — не переиздавалась с момента первой публикации. Некоторые работы — как небольшая книга Эля Лисицкого (Russland: die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion. Wien: A. Schroll, 1930) — никогда не переводились на русский. Отдельные документы — например, протоколы дискуссий в Институте художественной культуры — были доступны только в частных архивах. По мере возможности, тексты в антологии воспроизводятся по первоначальным публикациям. Все богатство текстологического аппарата, которое было создано несколькими поколениями комментаторов, я оставил за скобками. Лишенные разъясняющего и нормализующего эффекта академических комментариев, эти статьи, я надеюсь, дадут читателю возможность самостоятельно выстроить свои собственные «сцепления», пережить свои собственные «невязки», а главное — почувствовать нерв, радость и боль людей, строивших новую науку и искусство вместе с новым миром.

Работа над этой антологией заняла пять лет. Время, безусловно, способствовало тому, что планировавшийся однотомник разросся до трех солидных книг. Эти тома были бы невозможны без помощи и поддержки Федора Еремеева и его редакторской команды из издательства «Кабинетный ученый», которым я бесконечно благодарен. Я признателен авторам вводных статей к разделам — за их знания и советы. Многие из них внесли свой вклад в отбор и поиск текстов, фотографий и документов; без их помощи антология бы выглядела иначе. Конференция «“Иллюзии, убитые жизнью”»: посмертная жизнь (советского) конструктивизма», которую я организовал в Принстонском университете в мае 2013 г.

(<https://afterlivesofconstructivism.wordpress.com>), помогла уточнить структуру антологии, и я благодарен участниками конференции за подробность знаний. Томас Кинан, библиограф-славист библиотеки Принстонского университета, был моим надежным проводником в дебрях электронных коллекций редких изданий и делал невозможное возможным.

Мне хочется особенно поблагодарить Рада Бориславова, Ив-Алана Буа, Дмитрия Бычкова, Георгия Векшина, Сергея Глебова, Алексея Голубева, Илью Калинина, Илону Киш, Александра Лаврентьева, Марка Липовецкого, Марию Литовскую, Кевина Платта, Валери Познер, Наталью Портнягину, Кэт Рейшл, Ирину Савкину и Дэвина Фора — за их желание и возможность помочь, объяснить и найти. Наконец, я глубоко признателен Борису Гаспарову, который в конце прошлого века открыл для меня мир формального метода; благодаря ему я знаю — эти самолеты мечты не могут не летать.

*Принстон — Барнаул,
февраль — август 2015 г.*

**ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ:
ПРИЕМ**