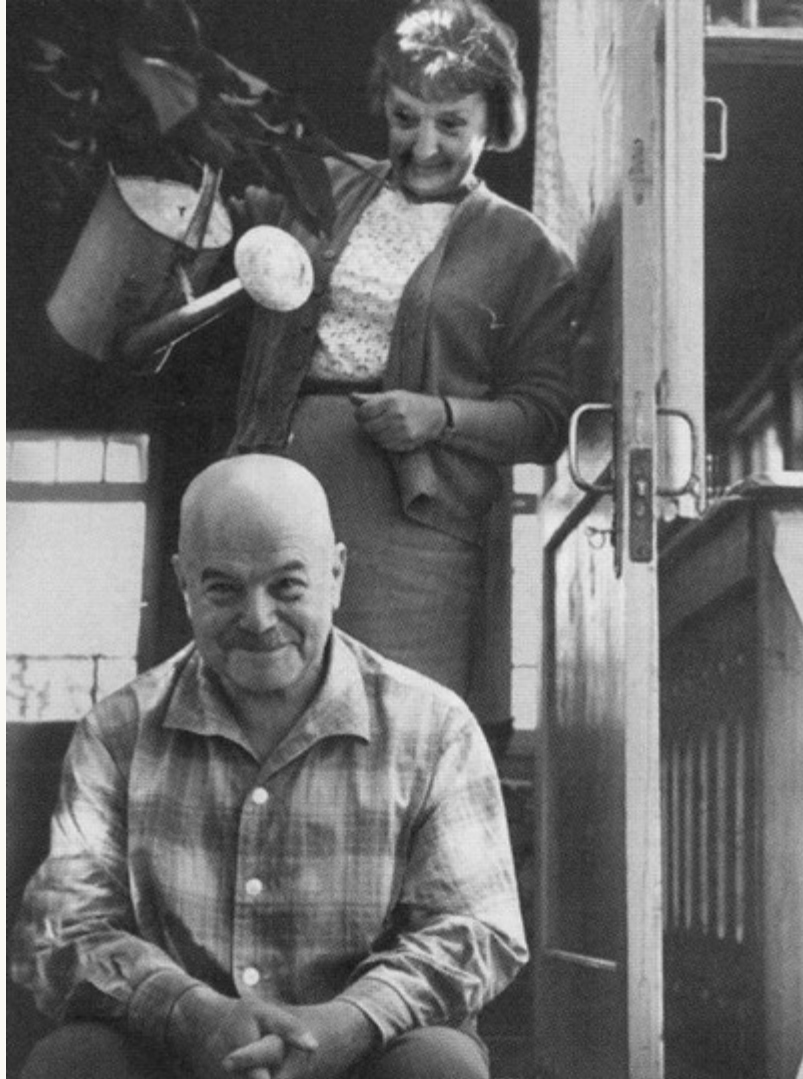




~ Posted on March 16, 2017 ~

Отклонение от формы: Разговор с Сергеем Ушакиным

Делав трехтомник “Формальный метод” своей настольной книгой (и, кажется, надолго), редакция “ВМ” расспросила составителя антологии, принстонского профессора-антрополога Сергея Ушакина о прошлом и будущем формализма.



Как же все-таки читать эти три тома и кому читать? Отсутствие комментариев наверняка оттолкнет читателей из академической среды. Но ведь и, так скажем, любопытствующий читатель из толпы будем растерян: чересчур научно, чересчур много сносок, чересчур много страниц. Хочется сказать, что это настольная книга, да ведь не у каждого на столе найдется столько свободного места для трех пухлых томов. Кого вы держали в уме, когда создавали концепцию «ФМ»?

Как читать? В смысле – читать или не читать? Читать. Отсутствие комментариев – дело, разумеется, сознательное. И цель этого минус-приема как раз в том, чтобы избавить читателя от груза внушенной ему ответственности за то, что он еще «не дорос» до всего до этого; что ему нужно ВГИК закончить, чтобы понять *«Монтаж аттракционов»* Эйзенштейна; что ему нужно пять лет на филолога учиться, чтобы разобраться, о чем

идет речь в «*Новейшей русской поэзии*» Якобсона. Не нужно. В смысле – такое обучение лишним не будет, но и обязательным не является.

Эйзенштейну и Якобсону было по двадцать пять лет, когда они написали эти статьи. Шкловскому было двадцать три, когда он напечатал «*Искусство как прием*». Комментарии во многом превратили эти – в общем-то юношеские – тексты в памятники. А сами комментарии стали их постаменами. Точнее – своеобразной оградкой с цепями. Забором. Который создает дистанцию. Мне кажется, такие заборчики нужны (и полезны) не всем. Так что – антология собиралась для любителей читать без заборов. Мне хотелось убрать цепи этих оградок, чтобы до текстов можно было бы, так сказать, дотянуться руками.

Понятно, что – строго-то говоря – ваш вопрос не столько про читателя, сколько про писателей. Т.е. зачем вот это вот все читать *сегодня*? На мой взгляд, ценность этих текстов сегодня не в их историческом прошлом. А в том, что в них обсуждаются вещи, которые являются важными до сих пор. Археология этих текстов, их *прошлая* жизнь, мне кажется менее интересной по сравнению с теми методами и идеями, которые мы можем взять из них для анализа материала сегодняшней жизни. Каждое поколение читает эти тексты по-своему. Я увидел в них попытку осмыслить логику и эстетику радикального модернизма в России, и вопросы, которые эти тексты затрагивают – например, о значении материала, фактуры и факта или о не-прозрачности методов репрезентации – активно обсуждаются и сегодня.

Но это все, так сказать, про поэтику и политику антологии. Есть у нее и прагматика. Я очень хотел собрать вместе архив ключевых – на мой взгляд – текстов, которые можно было бы использовать для междисциплинарных семинаров по формальному методу. В **антологии** 15 авторов, 15 ключевых тем-понятий, которые, как мне казалось, задают некий вектор. Этот **трехтомник** не для быстрого чтения. Он для умственного роста. На одном столе ему не уместиться.

И еще. Разумеется, никакой поэтики, прагматики и пухлости этого трехтомника не было бы в принципе, если бы Федор Еремеев и его **издательство** *Кабинетный ученый* не взяли на себя полностью всю, так сказать, экономику и организацию этого безумного проекта длиной в (почти) три тысячи страниц. Инициатором антологии, кстати, был Федор. В 2010 г. он попросил меня составить *Избранное* Шкловского. Выбирать у Шкловского главное я тогда побоялся. Не хватило наглости. И предложил ему альтернативу – собрать антологию формального метода под названием *Формы и структуры*. Собиралось все долго, и только когда в издательстве стали сводить все файлы вместе, вдруг и обнаружилось их потенциальное трехтомничество.

Но хорошего много не бывает. И переведа дух, мы решили, что дело стоит продолжить. В работе сейчас четвертый том ФМ – «*Функция*». В который войдут тексты **Бориса Арватова**, Моисея Гинзбурга, Алексея Гастева и др. Надеюсь, года через два – будет у вас на рецензии.

Внутренний процесс создания книги пусть останется тайной, тем не менее любопытен отбор авторов для сопроводительных статей. Мне кажется, география и идеология тут напрямую связаны. В США одно видение того, что такое формализм, в России другое, и вообще если бы антологию составлял, допустим, француз, то мы бы увидели третий взгляд – со своей подборкой, своими экспертами, своими концепциями.

Ну, какие тут могут быть тайны-то? Это же не первый сборник, который я редактирую. Модель в принципе та же, что и в *Семейных узлах* или *Травма:пунктах* – т.е. работаешь с теми, кто знает материал и кто может написать про него хорошо. Первых, как известно, всегда больше, чем вторых. Во всех моих сборниках есть попытка собрать междисциплинарную и международную группу исследователей. Когда я окончательно сформировал список авторов ФМ, то в ряде случаев кандидаты на сопроводительные статьи были очевидны. Ну, как не попросить Илью Калинина написать про Шкловского?

Или **Яна Левченко** – про Эйхенбаума? Или Дэвина Фора – про Третьякова? А кого тогда, если не их? Сложнее было с разделом Гана, но, к счастью, я познакомился с Кристин Ромберг, которая написала про него диссертацию. Тяжело было со Степановой. Тут уж я активно уговаривал Наташу Курчанову, которая написала диссертацию про О. Брика, что называется, сменить ориентацию и написать обзор о Степановой. Единственным исключением из правил стала вводная статья к разделу Лисицкого. Она написана давно, но, честно говоря, ничего лучше я не знаю. Я попросил Ив-Алана Буа переделать ее во введение, и, по-моему, у него вышло очень хорошо.

Я искал авторов, которые могли бы написать вводные тексты «поверх» дисциплинарных барьеров. У кого-то это получилось лучше, у кого-то – хуже. Но я всех просил ориентироваться на широкую аудиторию, на сегодняшнего читателя. Потом: эта антология, все-таки, антология не формализма, а *формального метода*. Это было для меня принципиальным. Я очень хотел вернуть этому понятию его исходное – очень широкое – содержание. Понимаете, после того, как авторов поколения формального метода развели по дисциплинарным квартирам, мы забыли, что они жили и работали в постоянном диалоге друг с другом: Мейерхольд ставил пьесу Третьякова, к которой Лисицкий делал сценографию. Шкловский писал рецензии на рельефы Татлина. А в журнале Гана **манифест Вертова** печатался на одной странице с коллажами Родченко. Мне до боли хотелось вот это все многообразие при общности подходов как-то передать в антологии. Поэтому и тексты я подбирал так, чтобы эта переключка идей и диалоги людей были очевидны. Собственно, принципиальная специфика антологии – вот в этом синтетическом подходе, когда тексты Гана о тектонике можно читать рядом с текстами Тынянова о пародии и Малевича – о беспредметности... Хотя я согласен – подобные сцепления могут вызвать головокружение – от мощи чужих успехов.

И вызвать головокружение, и поставить составителя на тонкий лед. Загнать всех животных в один вольер – не перегрызутся ли? Расширение сферы с формализма до формального метода есть следствие сегодняшнего стремления к тотальной

междисциплинарности? Хотя вы вроде бы всегда и были за междисциплинарность.

Во-первых – не всех. Во-вторых – не перегрызутся. (А в-третьих – и не по такому льду ходил!) Они все спорили друг с другом, это верно. Но все – в общем – оставались в рамках одного и того же метода. Ваш тезис о «расширении» – это же свидетельство нормализации филологической трактовки формализма. Не было у него филологической прописки. Достаточно посчитать количество киносценариев, написанных Шкловским... Ну, или *Поэтику кино* почитать. Или, вот, взять Осипа Брика. Что мы про него знаем? Кто-то, может, назовет классику, его *Звуковые повторы* и *Ритм и синтаксис*. А то, что он был одним из первых серьезных теоретиков рекламы и эстрадных жанров, нам ведь почти неизвестно. По сути он – российский Кракауэр. Теоретик советских агит-холлов и полит-кабаре. Но стал знаменитым как муж Лили Брик. Так вот, повторяюсь, цель ФМ не в *расширении сферы* формализма. Цель – в устранении тех «нормализующих» дисциплинарных решеток, которые не позволяли нам видеть исходное жанровое многообразие этого метода.

Какие все-таки есть отличия в понимании формализма у нас и в США?

Различия в восприятии формализма есть. Как не быть? Есть политические – в Штатах «формализм» в узком смысле – это, прежде всего, Якобсон. Работы Тынянова известны и переведены мало. Та же ситуация и со статьями Эйхенбаума, хотя его *Лермонтов* и работы о Толстом переведены. Основные монографии – тоже написаны учениками Якобсона (В. Эрлих) или учениками его учеников (П. Стайнер). Поскольку сам Роман Осипович выстраивал свою собственную генеалогию, то зачастую весь формализм фактически заканчивается с появлением Пражского лингвистического кружка и продолжается в структурализме. Понятно, что Шкловский в эту картину мира вписывается с трудом. Схожая ситуация и с конструктивизмом. Например, в монографии Джорджа Рики *Конструктивизм: происхождение и эволюция* (1967 г.), фактически первой книге, где есть отдельный раздел о конструктивизме в России, основными героями являются Наум Габо

и брат его Антуан Певзнер, которые уехали из России в самом начале 1920-х гг. Об Алексее Гане и его книге «*Конструктивизм*» 1921 г. не упоминается вообще... В содержательном же плане восприятие формализма похоже на восприятие Бахтина: идеи Шкловского наиболее успешно выросли в совсем иных контекстах – в рамках «новой критики», в разнообразных практиках остранения и исследованиях бессюжетной прозы.

В России ситуация иная. За пределы литературоведения формализм в общем-то не вышел. А в литературоведении он постепенно эволюционизировал в жанр интертекстуальных комментариев. Текст – как и у формалистов – продолжал оставаться замкнутой системой, но суть исследовательской интервенции виделась в раскрытии не до конца проговоренных связей, источников заимствований, возможных цитат и т.п. То есть развитие пошло не по пути интерпретации текста, а по пути все более подробного комментирования особенностей его внутреннего строения, его материалов и швов. Условно говоря, пресловутую эйхенбаумовскую «шинель» разложили на нитки. И *Тыняновские сборники* в этом плане – хороший пример такого подхода. Показательно, что методов деконструирующего чтения – т.е. разложения как *пере*-сборки произведения – не сложилось. Сшить новую шинель из ниток не получилось. Вместо этого возник структурно-функциональный подход тартуской семиотики, с его схемами, лекалами и бинарностями.

А этот побег в комментирование был своего рода внутренней литературоведческой эмиграцией?

Скорее всего. Как и любой позитивизм, этот побег дал возможность не задавать «вопросов о главном», а концентрироваться на отдельно взятом тексте; возделывать свой сад, так сказать. Не думая о трансформации литературоведения в целом. Но ведь и «социального заказа» на такую трансформацию не поступало... С другой стороны, комментирование накопило важный фактический материал, создало мощную фактологическую и текстологическую базу. Будем надеяться, что на ее основе и вырастут новые теории

российской словесности.

А «новые критики» и в самом деле начинали под влиянием формалистов? Мне казалось, в американском литературоведении отстаивается позиция, что «новые критики» были сами по себе.

Американская «новая критика» росла сама по себе, насколько я знаю. Правда, примерно в то же самое время и из того же самого сора, что и формализм. Внимание к структуре текста и уход от психологизации были обусловлены похожим желанием преодолеть засилье романтизма в американском варианте или символизма в российском.

Я специально взаимным диалогом этих двух традиций на их ранних этапах не занимался. Но можно посмотреть книгу Эвы Томпсон о сравнительном анализе формализма и новой критики *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: A Comparative Study*. Я лучше знаю поздние версии новой критики – 1970-х гг., в которых взаимный диалог очевиден. *Ostranenie* (estrangement) становится расхожим термином. Различие между фабулой и сюжетом – общим местом. Стэнли Фиш в данном случае показателен. Чуть позднее Джеймисон, который работал с немецкими переводами формалистов, будет использовать формализм (и Брехта) как своего рода интеллектуальный мост для его собственной теории постмодернизма.

Во французском же варианте влияние, точнее диалог, более прозрачен. Ив-Алан Буа, который учился у Барта, мне рассказывал, что известная хрестоматия формалистских текстов Тодорова (*Theorie de la litterature. Textes des formalistes russes reunis*), которая вышла в 1965 году (с предисловием Якобсона, кстати), возникла именно благодаря настойчивому стремлению Барта иметь эти тексты на французском.

Считается ли формализм в США чем-то архаичным? Не засмеются ли над тобой, если вдруг в академической беседе упомянешь Тынянова или Брика?

Архаичным – нет. *October*, ведущий журнал по истории искусства в США, не так давно опубликовал новые переводы Брика, и, насколько я знаю, хочет делать подборку переводов Тынянова. Вот-вот в издательстве MIT выйдет английский перевод монографии О. Ханзен-Леве «Русский формализм». Интерес есть. Понятно, что он ограничен, как и любая форма гуманитарного знания, но имена на слуху. В Принстоне осенью выступал с лекцией архитектор Питер Эйзенман (автор мемориала жертвам Холокоста в Берлине), и свою лекцию он начал с совета всем читать Шкловского. «Искусство как прием». У Тынянова – в его работах о литературной эволюции есть немало параллелей с идеями о дискурсивных режимах, о которых полвека спустя будет писать Фуко. У Вертова – с его планами всеобщего киночества – интересно видеть зарождение идей сетевого анализа, который мы так любим читать у Латура.

Понятно, что формальный метод легко историзировать и превратить в окостеневший след послевоенной советской гуманитарной мысли. Но можно же и другим путем пойти. Шкловский в одной из своих работ любопытно говорит о различии между театральными постановками Эйзенштейна и Мейерхольда. Эйзенштейн, говорит Шкловский, работал с текстом Островского «на слом» классики, а Мейерхольд в *Ревизоре* – на ее восстановление. Мне, понятно, ближе в данном случае Мейерхольд. Точнее – попытка Шкловского видеть в его опытах то, что потом Деррида назовет практиками итерации, т.е. практиками ре-контекстуализирующего повтора. Мне кажется, что мы еще до конца не вычерпали интеллектуальный запас формального метода. Только поверхность поскребли. Так что нам формальный метод еще итерировать и итерировать!

А не наблюдается ли такой тенденции, когда изучать формализм становится интереснее и престижнее, чем применять методы формализма? Все читают, что написано на бутылке, но мало кто рискует попробовать, что внутри. В этом же и кроется мемориализация ФМ.

Мне такой тенденции не видно, но, может, я не туда смотрю. Плюс: сама эта попытка

реvisions формализма очень неоднородная. Есть «возрожденческие» проекты, связанные со стремлением сделать доступными тексты, остававшиеся за пределами канона – как, например, работы Лидии Гинзбург. Это во многом литературно-исторические проекты. Продолжается издание наследия Брика (*Бриковские сборники* под ред. Г. Векшина), которое вписывается в поле филологических исследований поэтики и фоностилистики. А есть попытки, сходные с той, что делает моя антология, т.е. попытки сформировать новый контекст чтения этих текстов. Андрей Горных когда-то это начал в своей книге о формалистах. Илья Калинин и Нариман Скаков идут в этом же направлении. Я не думаю, что такие попытки реконтекстуализации – это просто чтение этикеток. Это как раз попытка увидеть в этикетках нечто иное – скажем, примеры новой визуальной культуры. Или особого коммерческого письма. Иными словами – это поиск новой жанровой принадлежности старых текстов, выстраивание новых диалоговых режимов.

Применять этот метод внутрь, конечно, тоже приходится. Как без этого-то? Параллельно с ФМ я с группой товарищей делал еще один проект – *XX век: Письма войны*. Мне кажется, это как раз хороший пример использования формального метода для организации, классификации и осмысления массива военных писем. Историческая поэтика военного письма, о которой мы с Лешей Голубевым пишем во введении к сборнику, в принципе и нацелена на выявление эволюции ключевых приемов, вокруг которых выстраивается военная корреспонденция.

О мемориализации я с вами не соглашусь в принципе. Масса текстов, которые я включил в антологию, долгие годы просто была недоступна. Это касается и Гана, и Третьякова, и Татлина. Когда стал выяснять с фондом Якобсона ситуацию с авторскими правами на его статьи, вдруг выяснилось, что его классический текст – *О поколении, растратившем своих поэтов*, написанный на смерть В. Маяковского, в России ни разу не издавался. По крайней мере – легально. Какая уж тут мемориализация? Мы к этому материке формального метода еще только причалили.

Есть предчувствие, что сколько нового пространства не открывай, основные тексты ФМ уже стали настолько каноническими, что к ним относятся как к памятникам. Хотя в США до памятников ведь не дошло еще наверняка?

Мы в этом интервью все время вращаемся вокруг одной и той же темы «архаистов и новаторов», и в ваших вопросах постоянно звучит беспокойство по поводу недостаточной «актуальности» формального метода. Так вот, каноны и памятники – они ведь не в текстах. Они в головах. Соответственно и борьба с мертвечиной мемориальщины заключается не в том, чтобы уйти от текстов-памятников, а в том, чтобы, как писал все тот же Шкловский в своей *Технике писательского ремесла*, суметь «[по]ставить их в неописанные прежде отношения».

Я могу сказать только одно: не относитесь к ним как к памятникам. Доказывайте, как призывал Ган, что эту «пьесу можно разыграть без установленного багажа». Пародируйте их. Играйте с ними. Вписывайте в новые контексты. Формируйте с их помощью добавочную стоимость. Рад Бориславов (из Чикаго) взял и сделал недавно в Колумбийском университете конференцию исключительно по работам Шкловского – впервые за многие годы, – пытаясь свести вместе самых разных исследователей и самые разные подходы. Аля Берлина, сидя в Германии, взяла и перевела недавно хрестоматийные тексты Шкловского на английский заново, освежив лексику и синтаксис. Мне кажется, и собственно в русском нужны такие же практики перевода со старого русского – на новый.

Хотя, может, это во мне говорит мой собственный опыт. Я во многом формировался под влиянием Фуко и Деррида, с их акцентом на том, что повтор структуры – это всегда ее сдвиг, трансформация (осознанная или неосознанная). Повтор – это не отражение. Это всегда преломление. Помните, как у Тынянова в работах о пародии: пародия как реактивация того выразительного ряда, который в канонизированном произведении обычно оставался незамеченным. Такая постоянная игра в «Розенкранц и Гильденстерн

мертвы».

Понятно, что это – вполне специфический взгляд на практику чтения текстов. Вполне может быть, что для вашего поколения это все уже настолько канонично, что и стараться нет сил. Хотя, мне все равно сложно понять – откуда возник этот канон. Когда успели состариться тексты Эйхенбаума о литературном быте? Или Тынянова о пародии? Пока я делал антологию, я пропустил все самое главное!

Но если говорить серьезно, то проблема с боязнью канонических текстов вот в чем. Мы все хорошо понимаем, что суть гуманитарного знания во многом заключается в постоянной работе по созданию и разрушению канонов. Своих и/ли чужих. Можно, наверное, посвятить свою академическую карьеру в России популяризации и интерпретации идей Беньямина, Бадью, Латура или, например, Джейн Беннетт. То есть работать таким интеллектуальным «клубом кинопутешественников», рассказывая читателю о книгах, написанных на иностранном материале для иностранной аудитории с ее иностранными установками и интересами. Это почетная просветительская работа, и есть люди, которые ее делают очень хорошо. Мне в такой ситуации всегда не хватает «местного» компонента. Мне интереснее другой вариант: когда то, что вы называете каноническими текстами, используется в качестве основы для диалога с тем же Латуром или Беньямином (если такой диалог нужен). В этом случае диалог ведется не из не-откуда-с-любовью, а с вполне осознаваемой точки интеллектуального развития.

Я, все-таки, антрополог. Для меня локальное знание – это священное животное, которым я пока не готов пожертвовать во имя красот глобальной критической теории. Я действительно верю в то, что теории и прочие практики интерпретации связаны с условиями нашей повседневной жизни – не напрямую, не рефлексивно. Но связаны. При всем своем сходстве, «новая критика» – это не формальный метод. И ленинизм – это не простое повторение марксизма на российской почве.

Формальный метод даёт словарь терминов и репертуар аргументов, которые возникли в

ответ на те исторические трагедии, радости, проблемы и восторги, которые мне известны, понятны и, что, наверное, важнее, которые сформировали меня. Не просто на уровне исторического знания, но и на уровне аффективных реакций на эти факты и события. Когда я читаю, скажем, Эйхенбаумовскую «Судьбу Блока» 1921 г., я понимаю, почему он так нервничает; я чувствую, что мы – из одного и того же «интерпретирующего сообщества», как это называл Стэнли Фиш. Мне близок его синтаксис, наконец! С Беньямином у меня так получается очень редко. Почти никогда. Я понимаю, что все это интеллектуальное родство – это родство по выбору, и сети этого родства каждый плетет свои. Я рад за тех, для кого Бадью – «свой» человек. Мне роднее Шкловский. И ничего не могу с этим поделать.

Что вы можете привести в качестве примера удачной и интересной (на ваш взгляд) рецепции/развития формалистских идей на Западе?

Если есть примеры внеакадемические, это было бы особенно интересно. (Мы знаем работы Бордуэлла о кино, его учебники постоянно переиздаются и в каком-то смысле это очень разработанная идея искусства как приема, в частности, у него есть теоретическая статья об этом – “Поэтика кино”, где он прямо признается в любви всем русским формалистам – Шкловскому, Тынянову и Эйхенбауму.)

Карло Гинзбург с его вниманием к детали, улике, следу. Я думаю, без знания работ Шкловского о Толстом, где Шкловский показывает метонимическую работу детали, его «уличная парадигма» и «микроистория» выглядели бы совсем иначе. *Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века* Хейдена Уайта – это, в принципе, последовательное использование формального метода на историографическом материале. Вместо «Шинели» и «Дон Кихота» тут раскладываются на приемы Маркс, Ницше и Карлейль. Мне сегодня попалось на глаза интервью Франко Моррети, в

котором он говорит, что его в свое время перепахали две традиции – русские формалисты и Дьёрдь Лукач. Я не сторонник *дальнего чтения*, но на близость этого метода и того, что делал Владимир Пропп в *Морфологии волшебной сказки*, указывали уже не раз.

И связанный с этим еще один вопрос – Эйзенштейн в 30-40-е активно критиковал формалистов – в сжатом виде это есть в конспектах, в развернутом – в книге “Неравнодушная природа” (он критикует сличение по приему и выдвигает принцип сличения по “патетическому строю”, в котором конкретный прием по-разному используется поэтами и художниками в разное время – т.е., попросту говоря, Э. на место “приемов” ставит “логику” внутренних переживаний, которую можно считать, одновременно погружаясь в историческую эпоху и в созданную ими образность). Насколько, по-вашему, такой взгляд усвоен западной академией? И насколько он вообще посилен?

Ну, не критиковать в 30-е и 40-е формалистов было нельзя. Даже вопреки собственным убеждениям. Но первую (по-моему) биографию Эйзенштейна напишет все-таки именно Шкловский (и получит за нее Государственную премию). Так вот, переход Эйзенштейна от приема к патетике – или, к аффекту, как мы бы сейчас сказали – понятен на уровне его кинематографической практики. Сюжетное, нарративное, кино требует линейного развития и четкой идентификации зрителя с понятным героем. Отсюда и привлекательность внятной «логики» внутренних переживаний. А вот перформативность эксцентрического театра, с которого С.М.Эйзенштейн начинал, требовала как раз совсем другого акцента – как раз на приемах, точнее – на их смене.

В отличие от Эйзенштейна, для Шкловского монтаж фрагментов, столкновение смысловых кусков осталось основным принципом организации прозы, не имеющей сильного нарративного или аффективного скелета. Его «Тетива» или «Энергия заблуждения» стилистически очень похожи на ранние вещи. Иными словами, различие

между ориентацией на прием и ориентацией на связность внутренних переживаний, о котором вы говорите, оно не внутри-жанровое, оно – между-жанровое, связанное с переходом от бессюжетной «прозы» (или циркового представления) к прозе «сюжетной».

В принципе же – и это во мне говорит профессиональный антрополог – я не знаю, как можно всерьез рассуждать о «логике *внутренних* переживаний». Считывать ее нельзя. Считывать можно ее разнообразные репрезентации, т.е. символические формы, семантические структуры и тому подобные знаки-симптомы. Какие же это «*внутренние*» переживания? Это оформленные культурой поведенческие модели.

Российские 1910-е и 1930-е – очень разные по темпераменту декады, обычно внимание фокусируется на авангардных 20-х, хотя антология несколько раздвигает эти рамки. Не считаете ли вы, что изучение юности модернизма (например, дореволюционной), детского периода российского кино (досоветского) или юности Эйзенштейна, Вертова и т.д. могло бы как-то по-новому раскрыть то, что уже считается избитым или хрестоматийным?

Боюсь, я не совсем понимаю вопрос, видимо. А какую «юность» Эйзенштейна или Вертова вы бы хотели изучать? Вертову было 26 лет, когда он начал выпускать *Кино-правду* (в 1922 г.). Эйзенштейн начинает ставить у Мейерхольда в 1921 г., когда ему 23 года. Собственно, его «*Монтаж аттракционов*» – это его первое четкое высказывание. Или вы хотите уж совсем изучать детство-отрочество, как основу для понимания того, что произошло позднее? Такой Фрейд, помноженный на Мережковского?

Мне, честно говоря, такой генетический подход не очень интересен. Мне кажется, Революция и Первая мировая война стали для поколения формального метода слишком значительным водоразделом, чтобы как-то серьезно выводить логику их развития из дореволюционного периода. Шкловский-футурист до войны и Шкловский после войны – это совсем разные люди. Перечитайте его *Сентиментальное путешествие*, у него там есть одна фраза, которая, на мой взгляд, хорошо отражает суть того, что с этим поколением

произошло: «то, что я написал сейчас, я считаю важным, я написал это, помня о трупах, которые я видел». Вот эти «трупы», которые он видел, вот этот «вес крови», как он его называл, изъять из опыта русского модернизма невозможно. Да и не нужно, мне кажется. Эти трупы и эта кровь, собственно, и определяют его последующий радикализм – со всеми его (безуспешными) попытками представить совсем другую жизнь.

Но главное, все-таки, другое. Мне кажется, что «новизна» в раскрытии произойдет не от того, что мы узнаем, как именно был написан тот или иной «Вертер». Новизна ощущения – вспомним молодого Эйзенштейна – возникает в процессе контрапунктного столкновения монтажных кадров. Антология, собственно, и сталкивает – фактографию Третьякова с фактурой Степановой, сдвиги Якобсона – с обратимостью Лисицкого. Вы же предлагаете пойти путем Кулешова, т.е. не сталкивать кадры, а связывать их в хронологическую и сюжетную цепь. Этот путь тоже возможен. Беда в том, что обычно им и ходят, редко находя что-то новое... Мы тут опять возвращаемся к вопросу о том, как читать эту антологию. Так вот – читать в столкновении, чтобы обнаружить в Татлине следы Мейерхольда. А в Шкловском – отзвуки Лисицкого. Ну, или кого получится.

За сто лет формализм ругали и в хвост, и в гриву. Что из критики формализма вам кажется наиболее обоснованным? И какое заблуждение формалистов вам кажется самым «заблудшим»?

Если позволите, я ваш вопрос чуть изменю. И назову самое заблудшее заблуждение критиков формализма. Почти все сто лет классические тексты формального метода пытались читать как тексты по эстетике восприятия, как рассуждения о психологии искусства, способах его воздействия и т.п. Несмотря на все попытки самих формалистов говорить опять и опять о том, что они – не про психологию, а про «сделанность» искусства, про то, из чего эта сделанность вырастает и в каких формах она проявляется. По сути, предложенная формалистами теория медиа и медиации оказалась невостребованной. Жизнь ушла тогда в сторону от формалистов. В сторону искусства

комментария, послесловия, примечания, сноски. Я очень надеюсь – *the audacity of hope, you know*, – что антология возродит интерес к *самим* текстам. А там, глядишь, появятся и интерпретации. А за ними – и собственные теории. Не все же нам Моретти переводить да пересказывать. Пора и самого **Проппа** прочитать. Он, кстати, войдет в четвертый том *Формального метода*. Как писал Шкловский после окончания Первой мировой войны: «Еще ничего не кончилось». А я добавлю: «Все еще только начинается».

Принстон,

13 марта 2017 г.

Share this:

Twitter

Facebook

Google

Loading...

Posted in Uncategorized