



Институт мировой литературы
им. М. Горького Российской академии наук

М. М. БАХТИН

СОБРАНИЕ

СОЧИНЕНИЙ

т. 1

ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИКА 1920-х годов

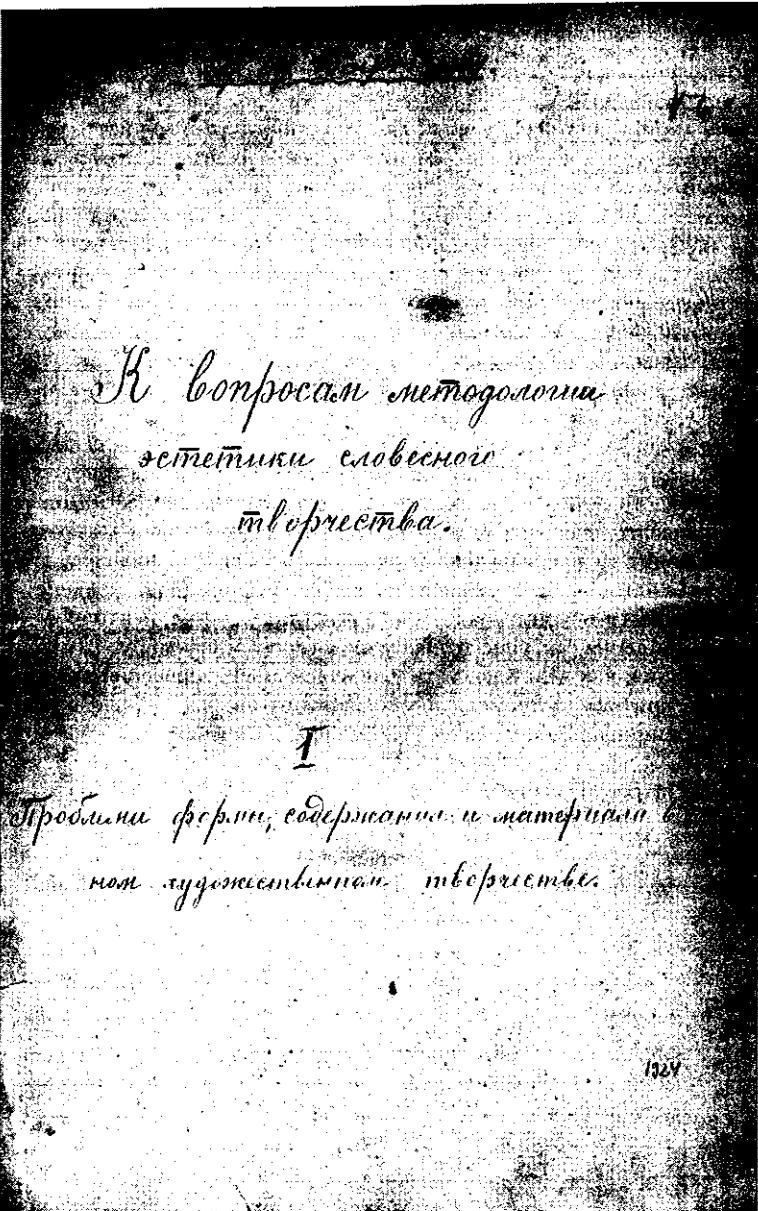
МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО РУССКИЕ СЛОВАРИ
ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
2003

К ВОПРОСАМ МЕТОДОЛОГИИ ЭСТЕТИКИ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА

Настоящая работа является попыткой методологического анализа основных понятий и проблем поэтики на основе общей систематической эстетики.

Исходным пунктом нашего исследования послужили некоторые современные русские работы по поэтике, основные положения которых мы подвергаем критическому рассмотрению в первых главах; однако направлений и отдельных работ в их целом и в их исторической определенности мы здесь не касаемся и не даем их оценки: на первый план выступает для нас лишь чисто систематическая ценность основных понятий и положений. Не входят в нашу задачу и какие бы то ни было обзоры работ по поэтике исторического или осведомительного характера: в исследованиях, ставящих себе чисто систематические цели, где значимыми величинами могут быть только теоретические положения и доказательства, они не всегда уместны. Мы освободили также нашу работу от излишнего балласта цитат и ссылок, вообще не имеющих прямого методологического значения в исследованиях не-исторических, а в сжатой работе систематического характера совершенно излишних: они не нужны компетентному читателю и бесполезны для некомпетентного.

Работа распадается на две части: I — посвящена уяснению значения основных моментов словесного художественного творчества — формы, содержания и материала и предварительному различию художественного произведения и эстетического объекта, а в связи с этим — техники и собственно эстетического момента творчества; вторая часть посвящена изучению эстетического объекта в поэзии в его отличии от внешнего произведения как организованного лингвистического материала и в его необходимой связи с ним.



ПРОБЛЕМА ФОРМЫ, СОДЕРЖАНИЯ И МАТЕРИАЛА В СЛОВЕСНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ¹

I. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ОБЩАЯ ЭСТЕТИКА²

1. В настоящее время в России ведется в высшей степени серьезная и плодотворная работа в области искусствоведения. Русская научная литература обогатилась за последние годы ценностными трудами по теории искусства, особенно в области поэтики. Можно даже прямо говорить о некотором расцвете искусствоведения в России, особенно по сравнению с предшествующим периодом, когда область искусства была главным прибежищем всякой научно безответственной, но претендующей на глубокомысле болтовни: все те мысли и соображения, которые представлялись глубокими и жизненно плодотворными, но которые не могли быть включены ни в одну науку, т. е. вообще не могли найти себе места в объективном единстве познания, так называемые «блуждающие откровения», обычно высказывались и приводились во внешний случайный порядок по поводу искусства вообще или того или иного отдельного произведения. Эстетизированное полунаучное мышление, по недоразумению называвшее себя иногда философским, всегда льнуло к искусству, чувствуя свое кровное, хотя и не вполне законное, родство с ним.

Теперь положение вещей меняется: признание исключительных прав научного мышления и в области изучения искусства становится достоянием даже и широких кругов; можно почти говорить уже и о другой крайности — о моде на научность, о поверхностном научообразии, о скороспелом и самоуверенном тоне научности там, где время настоящей науки еще не приспело, ибо стремление построить науку во что бы то ни стало и как можно скорее часто приводит к крайнему понижению уровня проблематики, к обеднению предмета, подлежащего изучению, и даже к подмене этого предмета — в нашем случае — художественного творчества — чем-то совсем другим. Как мы увидим далее, этого не всегда умела избежать и молодая русская поэтика. Построить науку о той или иной области культурного творчества, сохранив всю сложность, полноту и своеобразие предмета, — дело в высшей степени трудное.

Несмотря на бесспорную продуктивность и значительность вышедших за последние годы русских трудов по поэтике, занятая большинством этих работ общая научная позиция не может быть признана вполне верной и удовлетворительной, причем это касается в особенности работ представителей так называемого формального или морфологического метода³, но распространяется также и на некоторые исследования, не принимающие этого метода вполне, но имеющие некоторые общие с ним предпосылки: такие замечательные работы проф. В. М. Жирумского⁴.

Неудовлетворительность научной позиции этих работ по поэтике в конечном счете обусловлена неправильным или в лучшем случае методически неопределенным отношением построимой ими поэтики к общей систематико-философской эстетике⁵. Это — общий грех искусствоведения во всех его областях, совершенный в самой колыбели этой науки, — отрицательное отношение к общей эстетике, принципиальный отказ от ее руководительства. Науку об искусстве (*Kunstwissenschaft*) часто определяют через противопоставление ее заведомо не научной философской эстетике. Построить систему научных суждений об отдельном искусстве — в данном случае — о словесном — независимо от вопросов о сущности искусства вообще — такова тенденция и современных работ по поэтике⁶.

Если под вопросом о сущности искусства понимают метафизику искусства, то, действительно, приходится соглашаться с тем, что научность возможна только там, где исследование ведется независимо от подобных вопросов. Но с метафизикой теперь, к счастью, вообще не приходится уже серьезно полемизировать, и независимость, на которую претендует поэтика, получает совсем другой, более печальный для нее смысл, который можно определить как претензию построить науку об отдельном искусстве независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры.

Подобная претензия по существу вообще невыполнима: без систематического понятия эстетического, как в его отличии от познавательного и этического⁷, так и в его связи с ними в единстве культуры, нельзя даже выделить предмет, подлежащий изучению поэтики — художественное произведение в слове, — из массы словесных произведений другого рода, и это систематическое понятие, конечно, вносится каждый раз исследователем, но совершенно не критически.

Иной раз уверяют, что это понятие можно найти в предмете изучения непосредственно, что изучающему теорию литературы совершенно не нужно обращаться к систематической философии за понятием эстетического, что он найдет его в литературе самой.

Действительно, эстетическое как-то дано в самом художественном произведении — философ его не выдумывает, — но научно понять его своеобразие, его отношение к этическому и познавательному, его место в целом человеческой культуры и, наконец, границы его применения может только систематическая философия с ее методами. Понятие эстетического нельзя извлечь интуитивным или эмпирическим путем из художественного произведения: оно будет наивно, субъективно и неустойчиво, для уверенного и точного самоопределения ему необходимо взаимоопределение с другими областями в единстве человеческой культуры.

Ни одна культурная ценность⁸, ни одна творческая точка зрения не может и не должна оставаться на ступени простой наличности, голой фактичности психологического или исторического порядка; только систематическое определение в смысловом единстве культуры преодолевает фактичность культурной ценности. Автономия искусства обосновывается и гарантируется его причастностью единству культуры, тем, что оно занимает в нем не только своеобразное, но и необходимое и незаменимое место; в противном случае эта автономия была бы просто произволом, с другой же стороны, можно было бы навязывать искусству какие угодно цели и назначения, чуждые его голо-фактической природе: ему нечего было бы возразить, ибо голую природу можно только эксплуатировать; факт и чисто фактическое своеобразие не имеют права голоса, чтобы его получить, им нужно стать смыслом⁹; но нельзя стать смыслом, не приобщившись единству, не приняв закон единства: изолированный смысл — *contradictio in adjecto*¹⁰. Преодолеть методологическую разноголосицу в области изучения искусства можно не путем создания нового метода, еще одного метода — участника в общей борьбе методов, только по-своему эксплуатирующего фактичность искусства, но лишь путем систематико-философского обоснования факта и своеобразия искусства в единстве человеческой культуры.

Поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, становится зыбкой и случайной в самых основах своих. Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного

творчества¹¹. Это определение подчеркивает ее зависимость от общей эстетики.

2. Отсутствие систематико-философской общеэстетической ориентации, отсутствие постоянной методически продуманной оглядки на другие искусства, на единство искусства — как области единой человеческой культуры — приводит современную русскую поэтику^{*} к чрезвычайному упрощению научной задачи, к поверхностности и неполноте охвата предмета, подлежащего изучению: исследование чувствует себя уверенным лишь там, где оно движется на самой периферии словесного художественного творчества, оно откращивается от всех проблем, выводящих искусство на большую дорогу единой человеческой культуры и не разрешимых вне широкой философской ориентации; поэтика прижимается в плотную к лингвистике, боясь отступить от нее дальше чем на один шаг (у большинства формалистов и у В. М. Жирмунского)¹³, а иногда и прямо стремясь стать только отделом лингвистики (у В. Виноградова)¹⁴.

Для поэтики, как и для всякой специальной эстетики, где кроме общеэстетических принципов приходится учитывать и природу материала, в данном случае — словесного, лингвистика как подсобная дисциплина, конечно, необходима; но здесь она начинает занимать совершенно не подобающее ей руководящее место, почти то самое, которое должна бы занять общая эстетика.

Отмеченное явление в высшей степени характерно для наук об искусствах, противопоставляющих себя эстетике: в большинстве случаев они неправильно оценивают значение материала в художественном творчестве, и эта переоценка материального момента обусловлена некоторыми принципиальными соображениями.

В свое время был провозглашен классический лозунг: нет искусства, есть только отдельные искусства¹⁵. Это положение фактически выдвигало примат материала в художественном творчестве, ибо материал и есть именно то, что разделяет искусства¹⁶, и, если он выдвинется методически на первый план в созна-

* Среди русских работ по поэтике и методологии истории литературы последнего времени есть, конечно, и занявшие более правильную, с нашей точки зрения, методологическую позицию; особенного внимания заслуживает замечательная статья А. А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе» («Литературная мысль», II). Ко многим положениям и выводам этой статьи мы в дальнейшем вполне присоединяемся¹².

ния эстетика, изолирует отдельные искусства. Но чем обусловлен этот примат материала и правомерен ли он методически?

В своем стремлении строить научное суждение об искусстве независимо от общей философской эстетики искусствоведение находит материал как наиболее устойчивую базу для научного обсуждения: ведь ориентация на материале¹⁷ создает соблазнительную близость к положительной эмпирической науке¹⁸. В самом деле: пространство, масса, цвет, звук — все это искусствовед (и художник) получает от соответствующих отделов математического естествознания, слово он получает от лингвистики. И вот на почве искусствоведения рождается тенденция — понять художественную форму, как форму данного материала, не больше, как комбинацию в пределах материала в его естественнонаучной и лингвистической определенности и закономерности; это дало бы возможность суждениям искусствоведения быть позитивно научными, в иных случаях прямо математически доказуемыми.

Этим путем искусствоведение приходит к созданию предпосылки общееэстетического характера, психологически и исторически совершенно понятной на основе нами сказанного, но едва ли правомерной и могущей быть доказанной систематически, предпосылки, которую мы, несколько развив сказанное выше, формулируем так: эстетическая деятельность направлена на материал, формирует только его: эстетически значимая форма есть форма материала — естественнонаучно или лингвистически понятого; утверждения художников, что их творчество ценностно направлено на мир, на действительность, имеет дело с людьми, с социальными отношениями, с этическими, религиозными и иными ценностями, — суть не более как метафоры, ибо на самом деле художнику предлежит только материал: физико-математическое пространство, масса, звук акустики, слово лингвистики; и он может занять художественную позицию только по отношению к данному, определенному материалу.

Эта предпосылка общееэстетического характера, молчаливо или высказанно лежащая в основе очень многих работ и целых направлений в области наук об отдельных искусствах, дает нам пра-

во говорить об особой общеэстетической концепции, ими некритически предполагаемой, которую мы назовем материальной эстетикой¹⁹.

Материальная эстетика — как бы рабочая гипотеза направлений искусствоведения, претендующих быть независимыми от общей эстетики; опираются на нее и формалисты и В. М. Жирмунский: это и есть та предпосылка, которая их объединяет*.

Не лишнее отметить здесь, что так называемый формальный метод отнюдь не связан ни исторически, ни систематически с формальной эстетикой (Канта, Гербарта и др., в отличие от эстетики содержания — Шеллинга, Гегеля и др.)²¹ и не лежит на ее пути; в плане общеэстетическом его должно определить как одну из разновидностей — нужно сказать, несколько упрощенную и примитивную — указанной нами материальной эстетики, история которой есть история *Kunstwissenschaften*²² в их борьбе за независимость от систематической философии.

При оценке работ искусствоведения необходимо строго разграничивать эту общую концепцию материальной эстетики, совершенно неприемлемую, как мы это надеемся показать в дальнейшем, и те чисто конкретные частные утверждения, которые могут все же иметь научное значение, независимо от ложной общей концепции, правда, только в той области, где художественное творчество обусловлено природою данного материала**.

Можно сказать, что материальная эстетика — как рабочая гипотеза — безвредна и, при методически отчетливом осознании границ своего применения, может стать даже продуктивной при изучении лишь техники художественного творчес-

* Эта предпосылка, формулированная нами со всем отчетливостью и резкостью, часто принимает более смягченные формы, характерно разновидностью которых является концепция В. М. Жирмунского, выдвигающая тематический момент²⁰; однако и тема вводится им лишь как момент материала (значение слова), и в некоторых искусствах, материал которых лишен этого момента, тема отсутствует.

** В работах формалистов рядом с совершенно неправомерными утверждениями — главным образом — общего характера — встречается много научно ценных наблюдений. Таким работам, как «Рифма, ее теория и история» В. М. Жирмунского и «Русская метрика» Томашевского²³, высокая ценность принадлежит в полной мере. Изучение техники произведений словесного искусства вообще впервые началось на почве материальной эстетики как в западноевропейской, так и в русской эстетической литературе.

ства, и становится безусловно вредной и недопустимой там, где на ее основе пытаются понять и изучить художественное творчество в целом, в его эстетическом своеобразии и значении.

3. Материальная эстетика, не ограничивающаяся в своих претензиях только технической стороной художественного творчества, приводит к целому ряду принципиальных ошибок и непреодолимых для нее трудностей. Мы разберем важнейшие из них; причем во всем последующем мы будем рассматривать материальную эстетику уже независимо от наук об отдельных искусствах, а как самостоятельную общеэстетическую концепцию, чем она на самом деле и является; как та <ко>вя — она и должна подвергнуться обсуждению и критике: сможет ли она удовлетворить тем требованиям, которые совершенно обязательны по отношению ко всякой общеэстетической теории?

1) Материальная эстетика не способна обосновать художественной формы.

Основное положение материальной эстетики, касающееся формы, вызывает целый ряд сомнений и в общем представляется неубедительным.

Форма, понятая как форма материала только в его естественнонаучной — математической или лингвистической — определенности, становится каким-то чисто внешним, лишенным ценностного момента, упорядочением его. Остается совершенно не понятой эмоционально-волевая напряженность формы, присущий ей характер выражения какого-то ценностного отношения автора и созерцателя к чему-то помимо материала, ибо это выражаемое формой — ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами — эмоционально-волевое отношение носит слишком напряженный, слишком активный характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу.

Всякое чувство, лишенное осмысливающего его предмета, ниспадает до голо фактического психического состояния, изолированного и внекультурного; поэтому ни к чему не отнесенное чувство, выражаемое формой, становится просто состоянием психофизического организма, лишенным всякой, размыкающей круг голой душевной наличности, интенции; становится просто удовольствием, которое в конечном счете может быть объяснено и осмыслено только чисто гедонистически — таким, например, образом: материал в искусстве организуется формой так, чтобы стать возбудителем приятных ощущений и состояний психофизического

организма. К такому выводу далеко не всегда приходит, но последовательно должна прийти материальная эстетика²⁴.

Художественное произведение, понятое как организованный материал, как вещь²⁵, может иметь значение только как физический возбудитель физиологических и психических состояний, или же должно получить какое-либо утилитарное, практическое назначение.

Русский формальный метод со свойственной всякому примитивизму последовательностью и некоторой долей нигилистичности употребляет термины: «ощущать» форму, «сделать» художественное произведение и пр.²⁶

Когда скульптор работает над мрамором, то он, бесспорно, обрабатывает и мрамор в его физической определенности, но не на него направлена ценностно художественная активность творца, и не к нему относится осуществляемая художником форма, хотя самое осуществление ни в один момент не обходится без мрамора, впрочем, не обходится и без резца, который уже ни в какой мере в художественный объект как его момент не входит; создаваемая скульптором форма есть эстетически значимая форма человека и его тела: интенция творчества и созерцания идет в этом направлении; отношение же художника и созерцателя к мрамору как к определенному физическому телу носит вторичный, производный характер, управляемый каким-то первичным отношением к предметным ценностям, в данном случае — к ценности телесного человека.

Конечно, едва ли кто-нибудь серьезно станет проводить принципы материальной эстетики столь последовательно в применении к мрамору, как в нашем примере (да и, действительно, мрамор — как материал — имеет более специфическое, более узкое значение, чем обычно придают термину «материал» в материальной эстетике); но в принципе дело обстоит не иначе, когда вместо мрамора имеется в виду звук акустики или слово лингвистики; просто положение становится несколько более сложным и не столь очевидно нелепым с первого же взгляда, особенно, конечно, когда материалом является слово — предмет гуманитарной дисциплины — лингвистики.

Обычные метафорические выражения: художественная форма кого-то воспеваёт, кого-то или что-то украшает, преображает, оправдывает, утверждает и т. п., имеют все же некоторую долю научной правоты — и именно в том, что художественно значимая форма, действительно, к чему-то относится, на что-то ценностно направлена помимо материала, к которому она прикрепле-

на и с которым все же неразрывно связана. Необходимо, по-видимому, допустить момент содержания, который позволил бы осмыслить форму более существенным образом, чем грубо гедонистически.

Но ведь есть свободная, не связанная красота, есть беспредметное искусство, по отношению к которому материальная эстетика, по-видимому, вполне правомерна.

Не входя пока подробнее в обсуждение этого вопроса, отметим здесь лишь следующее: свободные искусства свободны лишь от чисто познавательной определенности и предметной дифференцированности своего содержания — музыка, например, — но и в них форма в равной степени свободна и от непосредственного первичного отношения к материалу — к звуку акустики.

Вообще должно строго различать, что далеко не всегда делается, содержание — момент, как мы увидим, необходимый в художественном объекте — и познавательную предметную дифференцированность — момент не обязательный в нем; свобода от определенности понятия отнюдь не равняется свободе от содержания, беспредметность не есть бессодержательность; и в других областях культуры имеются ценности, принципиально не допускающие предметной дифференциации и ограничения определенным устойчивым понятием: так, нравственный поступок на своих вершинах осуществляет ценность, которую можно только свершить, но нельзя выразить и познать в адекватном понятии²⁷. Музыка лишена предметной определенности и познавательной дифференцированности, но она глубоко содержательна: ее форма выводит нас за пределы акустического звучания, и отнюдь не в ценностную пустоту, — содержание здесь в основе своей этично (можно говорить и о свободной, не предопределенной предметности этического напряжения, обыкновенного музыкальной формой)²⁸. Бессодержательная музыка как организованный материал была бы ничем иным, как физическим возбудителем психофизиологического состояния удовольствия.

Таким образом, и в беспредметных искусствах форма едва ли может быть обоснована как форма материала.

2) Материальная эстетика не может обосновать существенного различия между эстетическим объектом и внешним произведением, между членением и связями внутри этого объекта и материальными членениями и связями внутри произведения и всюду проявляет тенденцию к смешению этих моментов.

Для эстетики как науки художественное произведение является, конечно, объектом познания, но это познавательное отношение к произведению носит вторичный характер, первичным же отношением должно быть чисто художественное. Эстетический анализ непосредственно должен быть направлен не на произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя.

Объектом эстетического анализа является, таким образом, содержание эстетической деятельности (и созерцания), направленной на произведение²⁹.

Это содержание мы будем в дальнейшем называть просто эстетическим объектом³⁰, в отличие от самого внешнего произведения, которое допускает и иные подходы, и прежде всего первично познавательный, т. е. чувственное восприятие, упорядоченное понятием.

Понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и структуру его, которую мы в дальнейшем будем называть архитектоникой³¹ эстетического объекта, — первая задача эстетического анализа.

Далее, эстетический анализ должен обратиться к произведению в его первичной чисто познавательной данности и понять его строение совершенно независимо от эстетического объекта: эстетик должен стать геометром, физиком, анатомом, физиологом, лингвистом — как это приходится делать до известной степени и художнику. Так, художественное произведение в слове должно понять все сплошь во всех его моментах как явление языка, т. е. чисто лингвистически, без всякой оглядки на осуществляемый им эстетический объект, только в пределах той научной закономерности, которая управляет его материалом.

И, наконец, третья задача эстетического анализа — понять внешнее материальное произведение как осуществляющее эстетический объект, как технический аппарат эстетического свершения. Ясно, что эта третья задача предполагает уже познанным и изученным как эстетический объект в его своеобразии, так и материальное произведение в его внеэстетической данности.

При решении этой третьей задачи приходится работать телологическим методом³².

Структуру произведения, понятую телологически, как осуществляющую эстетический объект, мы будем называть компо-

зицией произведения³³. Целевая композиция материального произведения, конечно, отнюдь не совпадает с успокоенным, самодовлеющим художественным бытием эстетического объекта.

Композицию можно определить и как совокупность факторов художественного впечатления.

Материальная эстетика не осознает с достаточной методической ясностью своего вторичного характера и не осуществляет до конца предварительной эстетизации своего объекта, поэтому она никогда не имеет дела с эстетическим объектом в его совершенной чистоте и принципиально не способна понять его своеобразия. Дальше произведения как организованного материала она — согласно своей основной предпосылке — пойти не может.

Строго говоря, материальной эстетике доступна вполне только вторая из указанных нами задач эстетического анализа, собственно, не эстетическое еще изучение природы произведения — как естественнонаучного или лингвистического объекта. Анализ произведения как композиционного, целевого целого не может быть ему осуществлен удовлетворительно вследствие отсутствия понимания своеобразия эстетического объекта. Этот объект, конечно, привносится из живого эстетического созерцания исследователя, но совершенно не критически и методически неосознанно.

Неразличение указанных нами трех моментов: 1) эстетического объекта, 2) внеэстетической материальной данности произведения, 3) телеологически понятой композиционной организации материала, — вносит в работу материальной эстетики — и это касается почти всего искусства — много двусмысленности и неясности, приводит к постоянному *quaternio terminorum*³⁴ в умозаключениях: то имеют в виду эстетический объект, то внешнее произведение, то композицию. Исследование колеблется преимущественно между вторым и третьим моментами, перескакивая от одного к другому без всякой методической последовательности, но хуже всего то, что, не критически понятая, целевая композиция произведения объявляется самой художественной ценностью, самим эстетическим объектом непосредственно. Художественная деятельность (и созерцание) подменяется при этом познавательным суждением и плохой — ибо методически не осознанной — технической оценкой.

3) В работах материальной эстетики происходит неизбежное для нее постоянное смешение архитектонических и композиционных форм, причем первые никогда не достигают

принципиальной ясности и чистоты определения и недооцениваются.

Этот недостаток материальной эстетики обусловлен самым существом этой концепции и на ее почве непреодолим. Конечно, он тесно связан с указанными нами в пункте первом и втором особенностями.

Вот несколько примеров методического разграничения архитектонических и композиционных форм.

Эстетическая индивидуальность³⁵ есть чисто архитектоническая форма самого эстетического объекта: индивидуализуется событие, лицо, эстетически оживленный предмет и пр.; особый характер носит индивидуальность автора-творца, тоже входящая в эстетический объект; но форма индивидуальности отнюдь не может быть приписана в том же самом — т. е. чисто эстетическом — смысле и произведению как организованному материалу — картине, словесному целому и пр.; приписать им индивидуальность можно только метафорически, т. е. делая их объектом нового элементарного художественного словесного произведения — метафоры, поэзию их.

Форма самодостаточности, самодовлеения³⁶, принадлежащая всему эстетически завершенному, есть чисто архитектоническая форма, менее всего могущая быть перенесенной на произведение, как организованный материал, являющееся композиционным телеологическим целым, где каждый момент и все целое целеустремлены, что-то осуществляют, чему-то служат. Назвать, например, словесное целое произведения самодовлеющим можно, только употребляя в высшей степени смелую, чисто романтическую метафору.

Роман есть чисто композиционная форма организации словесных масс, ею осуществляется в эстетическом объекте архитектоническая форма художественного завершения³⁷ исторического или социального события, являющаяся разновидностью формы эпического завершения³⁸.

Драма — композиционная форма (диалог, актовое членение и пр.), но трагическое и комическое суть архитектонические формы завершения³⁹.

Конечно, можно говорить и о композиционных формах комедии и трагедии как разновидностях драматической, имея при этом в виду приемы композиционного упорядочения словесного материала, а не познавательно-этических ценностей. Терминология не устойчива и не полна. Должно иметь в виду, что каждая архитектоническая форма осуществляется определенными композицион-

ными приемами, с другой стороны, важнейшим композиционным формам — например, жанровым — соответствуют в осуществляемом объекте существенные архитектонические формы.

Форма лирического — архитектонична, но имеются композиционные формы лирических стихотворений.

Юмор, героизация, тип, характер суть чисто архитектонические формы, но они осуществляются, конечно, определенными композиционными приемами; поэма, повесть, новелла суть чисто композиционные, жанровые формы; глава, строфа, строка — чисто композиционные членения (хотя они могут быть поняты чисто лингвистически, т. е. независимо от их эстетического тела).

Ритм может быть понят и в том и в другом направлении, т. е. и как архитектоническая и как композиционная форма: как форма упорядочения звукового материала, эмпирически воспринятого, слышимого и познаваемого, — ритм композиционен; эмоционально направленный, отнесенный к ценности внутреннего стремления и напряжения, которую он завершает, — ритм архитектоничен⁴⁰.

Между этими указанными нами без всякого систематического порядка архитектоническими формами существуют, конечно, существенные градации, в рассмотрение которых мы входить здесь не можем, нам важно лишь то, что все они — в противоположность композиционным формам — входят в эстетический объект.

Архитектонические формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы — как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте и пр.; все они суть достижения, осуществленности, ничему не служат, а успокоенно довлеют себе, — это формы эстетического бытия в его своеобразии⁴¹.

Композиционные формы, организующие материал, носят теологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько они адекватно осуществляют архитектоническое задание⁴². Архитектоническая форма определяет выбор композиционной: так, форма трагедии (форма события, отчасти личности — трагический характер) избирает адекватную композиционную форму — драматическую. Отсюда, конечно, не следует, что архитектоническая форма существует где-то в готовом виде и может быть осуществлена помимо композиционной.

На почве материальной эстетики совершенно невозможно строгое принципиальное различие композиционных и архитектонических форм, и часто рождается тенденция вообще растворить архитектонические формы в композиционных. Крайним выражением этой тенденции является русский формальный метод, где композиционные и жанровые формы стремятся поглотить весь эстетический объект и где вдобавок отсутствует строгое различение форм лингвистических и композиционных.

Дело по существу мало меняется, когда архитектонические формы относят к тематике, а композиционные — к стилистике, инструментовке, композиции — в более узком смысле, чем тот, который мы придаем этому термину — причем полагаются рядом в произведении — различие эстетического объекта и внешнего произведения отсутствует — и различаются лишь как формы упорядочения разных сторон материала (так, например, в работах В. М. Жирмунского)⁴³. Принципиальное методическое различие композиционных и архитектонических форм и понимание их совершенной разнопланности и здесь отсутствует. К этому присоединяется еще отрицание тематического момента у некоторых искусств (например, музыки)⁴⁴, и этим между искусствами тематическими и не тематическими вырывается совершенная бездна. Должно отметить, что тематика в понимании Жирмунского далеко не совпадает с архитекторской эстетического объекта: в нее, правда, вошло большинство архитектонических форм, но не все, а рядом с ними вошло кое-что эстетическому объекту чуждое.

Основные архитектонические формы общи всем искусствам и всей области эстетического, они конституируют единство этой области. Между композиционными формами различных искусств существуют аналогии, обусловленные общностью архитектонических задач, но здесь вступают в свои права особенности материалов.

Правильная постановка проблемы стиля — одной из важнейших проблем эстетики — вне строгого различия архитектонических и композиционных форм невозможна.

4) **Материальная эстетика не способна объяснить эстетическое видение вне искусства:** эстетическое созерцание природы, эстетические моменты в мифе, в мировоззрении и, наконец, все то, что называют эстетизмом, т. е. неправомерное перенесение эстетических форм в область этического поступка (лично-жизненного, политического, социального) и

в область познания (полунаучное эстетизированное мышление таких философов, как Ницше и др.)⁴⁵.

Характерной особенностью всех этих явлений эстетического видения вне искусства является отсутствие определенного и организованного материала, а следовательно, и техники; форма здесь в большинстве случаев не объективирована и не закреплена. Именно поэтому эти явления эстетического видения вне искусства не достигают методической чистоты и полноты самостоятельности и своеобразия: они сумбурны, неустойчивы, гибридны. Эстетическое вполне осуществляется себя только в искусстве, поэтому на искусство должно ориентировать эстетику⁴⁶; было бы методически нелепо начинать эстетическое построение с эстетики природы или мифа; но объяснить эти гибридные и не чистые формы эстетического эстетика должна: задача эта философски и жизненно чрезвычайно важная. Эта задача может послужить пробным камнем продуктивности всякой эстетической теории.

Материальная эстетика со своим пониманием формы лишена даже подхода к подобным явлениям.

5) Материальная эстетика не может обосновать историю искусства.

Не подлежит, конечно, никакому сомнению, что продуктивная разработка истории того или иного искусства предполагает разработанную эстетику данного искусства, но приходится особенно подчеркнуть основополагающее значение общей систематической эстетики, — кроме того значения, которое ей уже принадлежит при построении всякой специальной эстетики, — ибо только она одна видит и обосновывает искусство в его существенном взаимоопределении и взаимодействии со всеми другими областями культурного творчества, в единстве культуры и в единстве исторического процесса становления культуры.

Изолированных рядов история не знает; изолированный ряд как таковой статичен; смена моментов в таком ряду может быть только систематическим членением или просто механическим положением рядом, но отнюдь не историческим процессом; только установление взаимодействия и взаимообусловленности данного ряда с другими создает исторический подход. Нужно перестать быть только самим собою, чтобы войти в историю⁴⁷.

Материальная эстетика, изолирующая в культуре не только искусство, но и отдельные искусства и берущая произведение не в его художественной жизни, а как вещь, как организованный материал, в лучшем случае способна обосновать лишь хронологическую таблицу изменений приемов техники данного ис-

кусства, ибо изолированная техника вообще не может иметь историю.

Таковы основные неизбежные для формальной эстетики недостатки и непреодолимые для нее трудности; все они довольно ярко иллюстрируются русским формальным методом вследствие присущего его общеэстетической концепции примитивизма и несколько сектантской резкости.

Все недостатки, отмеченные нами в наших пяти пунктах, в конечном счете обусловлены указанным в начале главы методически ложным положением, что можно и должно строить науку об искусстве независимо от систематико-философской эстетики. Следствием этого является отсутствие прочной базы для научности. Для спасения из моря субъективного, в котором тонет лишенное научной базы суждение эстетики, искусствоведение стремится найти приют у тех научных дисциплин, которые ведают материал данного искусства, как раньше — да и теперь еще иногда — в тех же целях искусствоведение льнуло к психологии и даже физиологии⁴⁸; но спасение <этого> фиктивное: суждение является действительно научным только там, где оно не выходит за пределы данной спасительной дисциплины, но как только оно эти пределы переходит и становится собственно суждением эстетики, оно оказывается с прежнею силою охваченным волнами субъективного и случайного, от которых надеялось спастись; в таком положении и оказывается прежде всего основное утверждение искусствоведения, устанавливающее значение материала в художественном творчестве: это суждение общеэстетическое, и ему волей и<ли> неволей приходится выдержать критику общей философской эстетики: только она может обосновать подобное суждение, она же может его и отвергнуть.

Разобранные нами 5 пунктов делают в высшей степени сомнительной предпосылку материальной эстетики и частично намечают направление более правильного понимания существа эстетического и его моментов. Развить это направление в плане общей эстетики, но с преимущественным применением к словесному художественному творчеству, является задачею последующих глав.

Определив момент содержания и правильно установив место материала в художественном творчестве, мы овладеем и правильным подходом к форме, сумеем понять, как форма, с одной стороны, действительно, материальная, сплошь осуществленная на материале и прикрепленная к нему, с другой стороны ценностно выводит нас за пределы произведения

как организованного материала, как вещи; это разъяснит и укрепит все отмеченное нами выше в виде только предположений и указаний.

II. ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ⁴⁹

1. Проблема той или иной культурной области в ее целом — знания, нравственности, искусства — может быть понята как проблема границ этой области.

Та или иная возможная или фактически наличная творческая точка зрения становится убедительно нужной и необходимой лишь в соотнесении с другими творческими точками зрения; лишь там, где на их границах рождается существенная нужда в ней, в ее творческом своеобразии, находит она свое прочное обоснование и оправдание; изнутри же ее самой, вне ее причастности единству культуры, она только голо фактична, а ее своеобразие может представиться просто произволом и капризом.

Не должно, однако, представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает⁵⁰.

В этом смысле мы можем говорить о конкретной систематичности каждого явления культуры, каждого отдельного культурного акта, об его автономной причастности — или причастной автономии⁵¹; только в этой конкретной систематичности своей, т. е. в непосредственной отнесенности и ориентированности в единстве культуры, явление перестает быть просто наличным, голым фактом, приобретает значимость, смысл, становится как бы некой монадой, отражающей в себе все и отражаемое во всем.

В самом деле: ни один культурный творческий акт не имеет дела с совершенно индифферентной к ценности, совершенно случайной и неупорядоченной материей, — материя и хаос суть вообще понятия относительные, — но всегда с чем-то уже оцененным и как-то упорядоченным, по отношению к чему он должен ответственно занять теперь свою ценностную позицию. Так, по-

знавательный акт находит действительность уже обработанной в понятиях донаучного мышления, но, главное, уже оцененою и упорядоченою этическим поступком: практически-житейским, социальным, политическим; находит ее утвержденной религиозно, и, наконец, познавательный акт исходит из эстетически упорядоченного образа предмета, из видения предмета.

То, что преднаходится познанием, не есть, таким образом, *res nullius*⁵², но действительность этического поступка во всех его разновидностях и действительность эстетического видения. И познавательный акт повсюду должен занимать по отношению к этой действительности существенную позицию, которая не должна быть, конечно, случайным столкновением, но может и должна быть систематически обоснованной из существа познания и других областей.

То же самое должно сказать и о художественном акте: и он живет и движется не в пустоте, а в напряженной ценностной атмосфере ответственного взаимоопределения. Художественное произведение как вещь спокойно и тупо отграничено пространственно и временно от всех других вещей: статуя или картина физически вытесняет из занятого ею пространства все остальное; чтение книги начинается в определенный час, занимает несколько часов времени, заполняя их, и в определенный же час кончается, кроме того, и самая книга плотно со всех сторон охвачена переплетом; но живо произведение и художественно значимо в напряженном и активном взаимоопределении с опознанной и поступком оцененной действительностью. Живо и значимо произведение — как художественное, конечно, и не в нашей психике; здесь оно тоже только эмпирически налично, как психический процесс, временно локализованный и психологически закономерный. Живо и значимо произведение в мире, тоже и живом и значимом, — познавательно, социально, политически, экономически, религиозно.

Обычное противопоставление действительности и искусства или жизни и искусства и стремление найти между ними какую-то существенную связь — совершенно правомерно, но нуждается в более точной научной формулировке. Действительность, противопоставляемая искусству, может быть только действительностью познания и этического поступка во всех его разновидностях: действительностью жизненной практики, экономической, социальной, политической и собственно нравственной⁵³.

Должно отметить, что в плане обычного мышления действительность, противопоставляемая искусству, — в таких случаях, впрочем, любят употреблять слово «жизнь» — уже существен-

ваются, вообще не различается чисто этический момент и его познавательная транскрипция.

Так определяется значение материала в художественном творчестве: не входя в эстетический объект в своей материальной вне-эстетической определенности — как эстетически значимый компонент, он необходим для его созидания — как момент технический.

Отсюда отнюдь не следует, что в эстетике изучение материальной структуры произведения, как чисто технической, должно занять скромное место. Значение материальных исследований в специальной эстетике чрезвычайно велико, так же велико, как и значение материального произведения и его созидания для художника и для эстетического созерцания. Мы вполне можем присоединиться к утверждению: «техника в искусстве все», понимая его в том смысле, что эстетический объект осуществляется только путем создания материального произведения (эстетическое видение вне искусства потому и гибридно, что здесь недостижима сколько-нибудь совершенная организация материала, например, — при созерцании природы); до этого создания и независимо от него он не существует, он осуществляется впервые вместе с произведением¹²⁵.

Не нужно придавать слову «техника» в применении к художественному творчеству какое-то одиозное значение: техника здесь не может и не должна отрываться от эстетического объекта, им она оживлена и движима во всех своих моментах, поэтому в художественном творчестве техника отнюдь не механистична, механистической она может представиться лишь в дурном эстетическом исследовании, которое теряет эстетический объект, делает технику самодовлеющей и отрывает ее от цели и смысла. В противовес подобным исследованиям и должно подчеркивать служебный характер материальной организации произведения, ее чисто технический характер не для того, чтобы принизить ее, а наоборот, чтобы осмыслить и оживить¹²⁶.

Правильное разрешение вопроса о значении материала не сделает, таким образом, ненужными работы материальной эстетики и никак не понизит их значения, но даст этим работам принципы и правильное методическое направление, но, конечно, от своей претензии исчерпать художественное творчество они должны отказаться.

Должно отметить, что по отношению к некоторым искусствам эстетический анализ должен ограничиться изучением почти одной

техники, конечно, методически осознанной — как техники только: в таком положении находится эстетика музыки; об эстетическом объекте музыки, возникающем на границах акустического звучания, почти нечего сказать эстетическому анализу отдельных произведений, кроме самого общего определения его своеобразия. Суждения, выходящие за пределы анализа материальной композиции музыкального произведения, в большинстве случаев становятся субъективными: или это свободная поэтизация произведения, или произвольное метафизическое построение, или чисто психологическое рассуждение.

Возможен особый вид методически-осознанного субъективно-философского истолкования музыкального произведения, могущий иметь большое культурное значение, но, конечно, не научное в строгом смысле этого слова.

Наметить методику материального композиционного анализа хотя бы и в таких же общих чертах, в каких это было сделано нами для методики анализа содержания, мы здесь совершенно не можем; это возможно лишь после более подробного ознакомления с эстетическим объектом и его архитектоникой, которыми определяется композиция, т. е. только во второй части нашей работы. Здесь же мы должны ограничиться сказанным.

IV. ПРОБЛЕМА ФОРМЫ¹²⁷

1. Художественная форма есть форма содержания, но сплошь осуществленная на материале, как бы прикрепленная к нему. Поэтому форма должна быть понята и изучена в двух направлениях: 1) изнутри чистого эстетического объекта как архитектоническая форма, ценностно направленная на содержание (возможное событие), отнесенная к нему, и 2) изнутри композиционного материального целого произведения: это изучение техники формы.

При втором направлении изучения форма ни в коем случае не должна истолковываться как форма материала — это в корне исказит понимание, — но лишь как осуществленная на нем и с его помощью и в этом отношении, помимо своей эстетической цели, обусловленная и природою данного материала.

Настоящая глава является лишь кратким введением в методику эстетического анализа формы¹²⁸; основной вопрос ее: как форма, будучи сплошь осуществленной на материале, тем не менее становится формой содержания, ценностно относится к нему, или, другими словами, как композиционная форма — организация ма-

териала — осуществляет форму архитектоническую — объединение и организацию познавательных и этических ценностей?

Форма развеивается и выносится за пределы произведения как организованного материала, только становясь выражением ценностно определенной творческой активности эстетически деятельности субъекта¹²⁹. Этот момент активности формы, уже выше (в главе I-й) нами отмеченный, подлежит здесь более подробному рассмотрению*.

В форме я нахожу себя, свою продуктивную ценностно оформляющую активность, я живо чувствую свое созидающее предложение движение¹³⁰, притом не только в первичном творчестве, не только при собственном исполнении, но и при созерцании художественного произведения: я должен пережить себя в известной степени — творцом формы, чтобы вообще осуществить художественно значимую форму как таковую.

В этом — существенное отличие художественной формы от познавательной; эта последняя не имеет автора-творца: познавательную форму я нахожу в предмете, я не чувствую в ней ни себя самого, ни своей созидающей активности. Этим обусловлена своеобразная принудительная необходимость познавательного мышления: оно активно, но не чувствует своей активности, ибо чувство может быть только индивидуальным, отнесенными к личности, или, точнее, чувство моей активности не входит в предметное содержание самого мышления, остается за бортом его как субъективно-психологический придаток, не больше: наука как объективное предметное единство не имеет автора-творца**.

Автор-творец — конститutивный момент художественной формы¹³².

Форму я должен пережить как мое активное ценностное отношение к содержанию, чтобы пережить ее эстетически: в форме и формой я пою, рассказываю, изображаю, формой я выражаю свою любовь, свое утверждение, приятие.

* Понимание формы как выражения активности совсем не чуждо искусству, но прочное обоснование оно может получить только в систематически ориентированной эстетике.

** Ученый-автор активно организует лишь внешнюю форму изложения; отдельность, законченность и индивидуальность научного произведения, выражающие эстетическую субъективную активность творца, не входят вовнутрь мира познания¹³¹.

Содержание противостоит форме как нечто пассивное и нуждающееся в ней, как рецептивное, приемлющее, обымаемое, закрепляемое, любимое и пр.; как только я перестаю быть активным в форме, успокоенное и завершенное формою содержание тотчас взбунтуется и предстанет в своей чистой познавательно-этической значимости, т. е. художественное созерцание кончается и заменяется чисто этическим сопреживанием или познавательным размышлением, теоретическим согласием или несогласием, практическим одобрением или неодобрением и пр. Так, при нехудожественном восприятии романа можно заглушить форму и сделать активным содержание в его познавательно-проблемном или этико-практическом направлении: можно, например, сопреживать героям в их приключениях, жизненных удачах и неудачах; можно и музыку низвести до простого аккомпанемента своей мечты, своего свободного элементарно-этического напряжения, перенеся на него центр тяжести.

Поскольку мы просто видим или слышим что-либо, мы еще не воспринимаем художественной формы; нужно сделать видимое, слышимое, произносимое выражением своего активного ценностного отношения, нужно войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный внутривесчески-определенный характер формы, ее вещественность: она перестает быть вне нас как воспринятый и познавательно упорядоченный материал, становится выражением ценностной активности, проникающей в содержание и претворяющей его. Так, при чтении или слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя как высказывание другого, которое нужно просто услышать и значение которого — практическое или познавательное — нужно просто понять, — но я в известной степени делаю его своим собственным высказыванием о другом, усвояю себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жестикуляцию (созидающие движения) рассказа, изображающую активность метафоры и пр., как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию, т. е. я направлен при восприятии не на слова, не на фонемы, не на ритм, а со словами, с фонемою, с ритмом активно направлен на содержание, обымаю, формирую и завершаю его (сама форма, отвлеченно взятая, не довлеет себе, а делает самодовлеющим оформленное содержание). Я становлюсь активным в форме и формою занимаю ценностную позицию вне содержания — как познавательно-этической направленности, и это впервые делает возможным завершение

и вообще осуществление всех эстетических функций формы по отношению к содержанию.

Итак, форма есть выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (со-творящего форму) к содержанию¹³³; все моменты произведения, в которых мы можем почувствовать себя, свою ценностно относящуюся к содержанию активность и которые преодолеваются в своей материальности этой активностью, должны быть отнесены к форме.

2. Но каким образом форма как выражение словом субъективного активного отношения к содержанию может стать творящей формой, завершающей содержание?¹³⁴ Что делает словесную активность, вообще активность, реально не выходящую за пределы материального произведения, только его порождающую и организующую, активностью оформления познавательно-этического содержания, притом вполне завершающего оформления?

Здесь мы принуждены вкратце коснуться основной первичной функции формы по отношению к содержанию — изоляции или отрешения¹³⁵.

Изоляция или отрешение относится не к материалу, не к произведению как вещи, а к его значению, к содержанию, которое освобождается от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия. Это отрешение от связи не уничтожает опознанности и этической оцененности изолированного содержания: отрешенное узнается памятью разума и памятью воли, но оно может быть индивидуализовано и становится принципиально завершимым, ибо индивидуация невозможна при строгой отнесенности и включенности в единство природы, а завершение невозможно в едином необратимо свершающемся событии бытия: содержание должно отрешить от будущего события, чтобы завершение (самодостаточная наличие, самодовлеющее настоящее) стало возможным.

Содержание произведения — это как бы отрезок единого открытого события бытия, изолированный и освобожденный формою от ответственности перед будущим события и потому в своем целом самодовлеюще-спокойный, завершенный, вобравший в свой покой и в свою самодостаточность и изолированную природу.

Изоляция из единства природы уничтожает все вещные моменты содержания. Форма вещности вообще стала впервые возможной за основе концепции единой природы естествознания: вне ее предмет можно воспринять только анимистически и мифологи-

чески, как силу и участника в событий жизни. Изоляция снова развенчивает: изолированная вещь есть *contradictio in adjecto*.

Так называемый вымысел в искусстве есть лишь положительное выражение изоляции¹³⁶: изолированный предмет — тем самым и вымышленный, т. е. не действительный в единстве природы и не бывший в событии бытия. В отрицательном моменте вымысел и изоляция совпадают; в положительном моменте вымысла подчеркивается свойственная форме активность, авторство: в вымысле я острее чувствую себя как активно вымышляющего предмет, чувствую свою свободу, обусловленную моей вненаходностью, беспрепятственно оформлять и завершать событие.

Вымышлять можно только нечто субъективно ценное и значимое в событии, нечто человечески значительное, но не вещь: вымышленная вещь — *contradictio in adjecto*.

И в музыке изоляция и вымысел не могут быть ценностно отнесены к материалу: не звук акустики изолируется и не математическое число композиционного порядка вымышляется. Отрешено и вымышлена необратимое событие стремления, ценностное напряжение, которое благодаря этому беспрепятственно изживает себя и становится успокоенно завершимым.

Так называемое «остранение» формалистов в основе своей есть попросту не совсем методически ясно выраженная функция изоляции, в большинстве случаев неправильно отнесенная к материалу: остраняется слово путем разрушения его обычного семантического ряда; иногда, впрочем, остранение отнесено и к предмету, но понимается грубо психологически: как выведение предмета из его обычного восприятия (обычное восприятие, конечно, столь же случайно и субъективно, как и необычное)¹³⁷. На самом же деле изоляция есть выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда.

Изоляция впервые делает возможным положительное осуществление художественной формы, ибо становится возможным не познавательное и не этическое отношение к событию, становится возможной свободная формовка содержания, освобождается активность нашего чувства предмета, чувства содержания и все творческие энергии этого чувства. Изоляция, таким образом, есть отрицательное условие личного, субъективного (не психологически субъективного) характера формы, она позволяет автору-творцу стать конститутивным моментом формы*.

* Изоляция есть, конечно, уже и первый продукт этой активности, изоляция как бы акт вступления во владение автора.

С другой стороны, изоляция выдвигает и определяет значение материала и его композиционной организации: материал становится **условным**: обрабатывая материал, художник обрабатывает ценности изолированной действительности и этим преодолевает его имманентно, не выходя за его пределы. Слово, высказывание перестает ждать и желать чего бы то ни было действительного за своими пределами: действия или соответствия действительности, т. е. реального осуществления или проверки-подтверждения (преодоления субъективности); слово своими силами переводит завершающую форму в содержание: так, просьба в лирике — эстетически организованная — начинает довлесть себе и не нуждается в удовлетворении (она как бы удовлетворена самой формой своего выражения), молитва перестает нуждаться в Боге, который мог бы услышать, жалоба перестает нуждаться в помощи, покаяние в прощении и т. п. Форма, пользуясь одним материалом, восполняет всякое событие и этическое напряжение до полноты свершения.

С помощью одного материала автор занимает творческую, продуктивную позицию по отношению к содержанию, т. е. познавательным и этическим ценностям; автор как бы входит в изолированное событие и становится в нем творцом, не становясь участником. Изоляция, таким образом, делает слово, высказывание, вообще материал (звук акустики и пр.) формально творческим.

3. Как входит творческая личность художника и созерцателя в материал — слово, и какими сторонами она овладевает по преимуществу?

Мы различаем в слове — как материале — следующие моменты^{**}: 1) звуковая сторона слова, собственно музыкальный момент его, 2) вещественное значение слова (со всеми его нюансами и разновидностями), 3) момент словесной связи (все отношения и взаимоотношения чисто словесные), 4) интонативный (в плане психологическом — эмоционально-волевой) момент слова, ценностная направленность слова, выражающая многообразие ценностных отношений говорящего, 5) чувство словесной активности, чувство активного порождения **значащего звука** (сюда включаются: все двигательные моменты — артикуляция, жест, мимика лица и пр., и вся внутренняя устремленность моей личности, активно занимающей словом, высказыванием некоторую ценностную и смысловую позицию). Мы подчеркиваем, что

^{**} К лингвистическому слову мы подходим здесь с точки зрения композиционного осуществления им художественной¹³⁸ формы.

дело идет о чувстве порождения значащего слова: это не чувство голого органического движения, порождающего физический факт слова, но чувство порождения и смысла и оценки, т. е. чувство движения и занимания позиции **цельным человеком**, движения, в которое вовлечен и организм, и смысловая активность, ибо порождается и плоть и дух слова в их конкретном единстве. В этом последнем пятом моменте отражены все четыре предшествующих, он является той стороной их, которая обращена к личности говорящего (чувство порождения звука, порождения смысла, порождения связи и порождения оценки)¹³⁹.

Формирующая активность автора-творца и созерцателя овладевает всеми сторонами слова: с помощью всех их он может осуществлять завершающую форму, направленную на содержание; с другой стороны, все они служат и для выражения содержания; в каждом моменте творец и созерцатель чувствуют свою активность — выбирающую, созидающую, определяющую, завершающую — и в то же время чувствуют что-то, на что эта активность направлена, что предлежит ей. Но управляемым моментом, фокусом формирующих энергий является, конечно, пятый момент (затем в последовательном порядке важности — 4-й, т. е. оценка, 3-й — связи, 2-й — значение и, наконец, 1-й — звук), который как бы вбирает в себя все остальные моменты и становится **носителем единства слова в поэзии**.

Для познавательного высказывания управляющим моментом является вещественное, предметное значение слова, стремящееся найти необходимое место в предметном объективном единстве познания. Это предметное единство управляет и определяет все и вся в познавательном высказывании, безжалостно выбрасывая за борт все то, что не имеет к нему отношения, и, в частности, остается за бортом чувство занимания активной позиции сказанным: оно не отнесено к предметному единству и не проникает в него, как творящая субъективная воля и чувство, и менее всего оно способно создать единство познавательного высказывания.

Чувство словесной активности в поступке слова (приговор, согласие, прощение, мольба) отнюдь не является управляющим моментом, поступок слова отнесен к единству этического события и в нем определяется как **нужный и должный**.

Только в поэзии чувство активности порождения значащего высказывания становится формирующим центром, носителем единства формы.

Из этого фокуса чувствуемой активности порождения прежде всего пробивается ритм (в самом широком смысле слова — и сти-

хотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, порядок, возвращающий высказывающего к себе самому, к своему действующему порождающему единству.

Единство порядка, основанного на возвращении сходного, хотя бы возвращались и сходные смысловые моменты, есть единство возвращающейся к себе, снова нащупывающей себя активности; центр тяжести лежит не в вернувшемся смысле, а в возвращении деятельности движения — внутреннего и внешнего, души и тела, — породившего этот смысл.

Единство всех осуществляющих форму композиционных моментов и прежде всего единство словесного целого произведения как формальное — полагается не в том, что или о чем говорится, а в том — как говорится, в чувстве деятельности осмысленного говорения, которая все время должна чувствовать себя как единую деятельность, независимо от предметного и смыслового единства своего содержания: повторяются, возвращаются, заключают связи не смысловые моменты, непосредственно — в их объективности, т. е. совершенной отрешенности от говорящей личности субъекта, а моменты относящейся активности, живого самоощущения деятельности; деятельность не теряет себя в предмете, все снова и снова чувствует собственное субъективное единство в себе самой, в напряженности своей телесной и душевной позиции: единство не предмета и не события, а единство обмана, охватывания предмета и события. Так, начало и конец произведения — с точки зрения единства формы — суть начало и конец деятельности: я начинаю и я кончу.

Объективное единство познания не знает конца как положительно-значимого: начинает и кончает ученый, но не наука; конец, начало и значительное число композиционных моментов ученого трактата отражают деятельность его автора-субъекта, т. е. суть моменты эстетические, не проникающие вовнутрь открытого, бесконечно <го> и безначального мира познания.

Все композиционные членения словесного целого — главы, абзацы, строфы, строки, слова — выражают форму лишь как членения; это апты словесной порождающей деятельности суть периоды единого напряжения, суть моменты, достигающие некоторой степени законченности, не самого содержания, изнутри его определенные, но моменты активности охвата содержания, извне, из направленной на содержание деятельности автора определенные, но, конечно, существенно проникающие в

содержание, эстетически-адекватно оформляющие его, а не насыщающие.

Единство эстетической формы есть, таким образом, единство позиции действующей души и тела, действующего цельного человека, опирающегося на себя самого; как только единство переносится в содержание деятельности — в предметное единство познания и смысловое единство события, — форма уничтожается как эстетическая; так, теряет свою формирующую силу ритм, завершающая интонация и другие формальные моменты¹⁴⁰.

Однако эта, чувствующая себя и в чувстве владеющая своим единством, деятельность порождения значащего звука-слова не довлеет себе, не удовлетворяется только собою, но выводится за пределы действующего организма и психики, обращается вне себя, ибо эта деятельность есть деятельность — любящая, возвышающая, призывающая, воспевающая, оплакивающая и пр., т. е. является ценностно определенным отношением (в плане психологическом — имеет определенную эмоционально-волевую тональность); ведь порождается не просто звук, а значащий звук; деятельность порождения слова проникает и осознает себя ценностно в интонативной стороне слова, овладевает оценкой в чувстве активной интонации*. Под интонативной стороной слова мы понимаем способность его выражать все многообразие ценностных отношений лица говорящего к содержанию высказывания (в плане психологическом — многообразие эмоционально-волевых реакций говорящего), притом, выражается ли эта сторона слова в действительном интонировании при исполнении или переживается только как возможность, она все равно является эстетически весомой¹⁴¹. Активность автора становится активностью выраженной оценки, окрашивающей все стороны слова: слово бранит, ласкает, равнодушно, принижает, украшает и пр.**

Далее, порождающая активность овладевает словесными значащими связями (сравнение, метафора; композиционное использование синтаксических связей, повторений, параллелизмов, вопросительной формы; композиционное использование гипотакси-

* Порядок овладения моментами слова активностью автора и созерцателя, который мы в дальнейшем указываем, отнюдь не является порядком действительного восприятия и творчества.

** Мы имеем в виду чисто эстетическую ценностную интонацию автора, в отличие от этической, так называемой «реалистической» интонации действительного или возможного действующего лица-героя, переживающего событие этически заинтересованно, но не эстетически¹⁴².

ческих и паратактических связей и пр.): чувство активности связывания и в них является организующим, но чувство — ценностно уже определившееся. Так, сравнение или метафора опираются на единство активности оценки, т. е. связь заключают интонативные стороны слов — не равнодушные, конечно, и к предметному значению (в плане психологическом — метафора, сравнение и другие поэтизованные словесные связи основаны на эмоционально-волевом взаимоотношении и сродстве слов); единство создается не логической мыслью, но чувством оценивающей активности; это не предметные необходимые связи, оставляющие чувствующего и волящего субъекта вне себя, не нуждающиеся в нем, но чисто субъективные, нуждающиеся в субъективном единстве чувствующего и волящего человека, связи. Однако метафора и сравнение предполагают и возможное предметное единство и связь, и единство этического события, на фоне которых чувствуется их созидающая активность: метафора и сравнение обзывают упорствующую познавательно-этическую направленность, оценка, в них выраженная, становится действительно формирующей предмет, развеществляющей его. Отвлеченная от чувства связующей и формирующей активности автора, метафора умирает, т. е. перестает быть поэтической метафорой, или становится мифом (как просто языковая метафора она прекрасно может служить и целям познавательного высказывания).

Все синтаксические словесные связи, чтобы стать композиционными и осуществлять форму в художественном объекте, должны быть проникнуты единством чувства связующей активности, направленной на ими же осуществляемое единство предметных и смысловых связей познавательного или этического характера, — единством чувства напряжения и формирующего охвата, обзывания извне познавательно-этического содержания.

И предметное, вещественное значение слова обволакивается чувством активности выбора значения, своеобразным чувством смысловой инициативности субъекта-творца (ее нет в познании, где нельзя быть зачинающим, где чувство активности выбора отбрасывается за пределы мира познанного). Но это чувство выбора отнесено к выбирамому, обывает его познавательную и этическую самозаконность¹⁴³.

Наконец, чувство активности завладевает и звуковой стороной слова. Голо-акустическая сторона слова имеет в поэзии сравнительно небольшое значение; порождающее акустический звук движение, наиболее активное в артикуляционных органах, но захватывающее и весь организм, или действительно осуществляемое

при собственном чтении, или сопереживаемое при слушании, или переживаемое только — как возможное, — несоприменимое важнее самого слышимого, которое почти низведено до служебной роли вызывать соответствующие ему порождающие движения или для еще более внешней служебной роли быть значком смысла, значения, или, наконец, служить базой для интонации, нуждающейся в звуковом протяжении слова, но равнодушной к его качественному звуковому составу, и для ритма, носящего, конечно, двигательный характер. В романе, вообще в более крупных прозаических словесных целых, фонема почти совершенно уступает свои служебные функции — обозначать значение, вызывать движение, быть базой для интонации — графеме. В этом — существенное отличие поэзии от музыки.

В музыке созидающее звук движение имеет второстепенное значение сравнительно с акустической стороной звучания, кроме вокальной музыки, которая в этом отношении еще близка к поэзии, хотя здесь акустический момент все же несравненно важнее, чем в ней: но здесь созидающее движение еще органично, и мы можем сказать, что активно творящее внутреннее тело творца — исполнителя — слушателя вовлекается, как момент, в художественную форму¹⁴⁴.

В инструментальной музыке порождающее звук движение почти совершенно перестает быть органическим: движение смычки, удар руки по клавишам, напряжение, необходимое для духовых инструментов, и пр., в значительной своей степени остается за бортом формы, и только соответствующее этому движению напряжение, как бы сила затраченной энергии, совершенно отвлеченное от внутреннего органического чувства ударяющей или движущейся руки, вбирается в самый звук и в нем, очищенное, уловляется осмыслиенным слухом, становится выражением активности и напряжения внутреннего человека, как бы помимо организма и инструмента-вещи, порождающего ценностно-значимый звук. В музыке все композиционно значимые моменты впитываются и вбираются акустической стороной звука; если в поэзии автор, осуществляющий форму, — говорящий человек, то в музыке — непосредственно звучащий, но отнюдь не играющий — на рояле, на скрипке и пр. — в смысле производящего звук при посредстве инструмента движения; созидающая активность музыкальной формы есть активность самого значащего звучания, самого ценностного движения звука.

Термин «инструментовка» для обозначения упорядочения качественной стороны звукового материала в поэзии должен быть

признан чрезвычайно неудачным¹⁴⁵; упорядочивается, собственно, не акустическая сторона слов, но артикуляционная, двигательная; правда, этот артикуляционный порядок находит свое отражение в звуковом составе, равно как и в графическом.

Значение творящего внутреннего организма не во всех видах поэзии одинаково: оно максимально в лирике, где порождающее звук изнутри и чувствующее единство своего продуктивного напряжения тело вовлечено в форму; в романе приобщенность формы внутреннего организма минимальная¹⁴⁶.

Конечно, и в романе порождающая слово активность остается управляющим формою началом (если роман действительно художественный), но эта активность почти совершенно лишена органических, телесных моментов: это активность чисто духовного порождения и выбора значений, связей, ценностных отношений; это — внутреннее напряжение завершающего духовного созерцания и охвата больших словесных целых — глав, частей, наконец, целого романа. Особенно выступает чувство напряженной ценностно-помнящей активности, эмоциональной памяти. Здесь входит в форму как конститутивный момент ее внутренне активный человек-творец: видящий, слышащий, оценивающий, связывающий, избирающий, хотя действительного физиологического напряжения внешних чувств и органов тела не происходит, — единый в своем чувстве активности на протяжении всего романа, начинаящий и кончающий его — как целое продуктивного и осмыслиенного внутреннего напряжения*.

4. Единство формы есть единство активной ценностной позиции автора-творца, осуществляемой при посредстве слова (занимание позиции словом), но относящейся к содержанию. Эта занятая словом, только словом, позиция становится продуктивной и творчески сплошь завершающей содержание, благодаря изоляции его — не-действительности его (точнее и философски строго — действительности особого, чисто эстетического порядка). Изоляция есть первый шаг формирующего сознания, первый дар формы содержанию, впервые делающий возможным все последующие уже чисто положительные, обогащающие дары формы.

* Указанную соизидающую активность автора-творца формы должно строго отличать от пассивного подражающего движения — действительного или возможного, — которое иногда бывает нужно для эстетического вчувствования, сопреживания, как равно должно отличать эстетическую интонацию от эстетической завершающей интонации.

Все моменты слова, композиционно осуществляющие форму, становятся выражением творческого отношения автора к содержанию: ритм, прикрепленный к материалу, выносится за его пределы и начинает проникать собою содержание как творческое отношение к нему, переводит его в новый ценностный план — эстетического бытия; форма романа, упорядочивающая словесный материал, став выражением отношения автора, создает архитектоническую форму, упорядочивающую и завершающую событие, независимо от единого, всегда открытого события бытия.

В этом глубокое своеобразие эстетической формы: она есть моя органически-двигательная, оценивающая и осмысливающая активность, и в то же время является формою противостоящего мне события и его участника (личности, форма его тела и души).

Творцом переживает себя единичный человек-субъект только в искусстве. Положительно-субъективная творческая личность есть конститутивный момент художественной формы, здесь субъективность ее находит своеобразную объективацию, становится культурно-значимой, творческой субъективностью; здесь же осуществляется своеобразное единство органического — телесного и внутреннего — душевного и духовного человека, но единство — изнутри переживаемое. Автор как конститутивный момент формы есть организованная изнутри исходящая активность цельного человека, сплошь осуществляющего свое задание, ничего не предлагающего вне себя для завершения, притом — всего человека, с ног до головы: он нужен весь — дышащий (ритм), движущийся, видящий, слышащий, помнящий, любящий и понимающий*.

Эта изнутри организованная активность личности творца существенно отличается от извне организованной пассивной личности героя, человека — предмета художественного видения, телесно и душевно определенного: его определенность есть видимая и слышимая, оформленная определенность, это — образ человека, овнешненная и воплощенная личность его¹⁴⁷; между тем как личность творца — и невидима и неслышима, а изнутри переживается и организуется — как видящая, слышащая, движущаяся, помнящая, — как не воплощенная, а воплощающая активность, и уже затем отраженная в оформленном предмете.

Эстетический объект — это творение, включающее в себя творца: в нем творец находит себя и напряженно чувствует свою тво-

* Только методическое строгое понимание и изучение автора как момента эстетического объекта дает основы для методики психологического, биографического и исторического изучения его.

пра-
рящую активность, или иначе: это творение, как оно выглядит в глазах самого творца, свободно и любовно его сотворившего (правда, это не творение из ничего, оно предполагает действительность познания и поступка и только преображает и оформляет ее).

Основной задачей эстетики является изучение эстетического объекта в его своеобразии, отнюдь не подставляя вместо него какой-либо промежуточный этап дороги его осуществления, и, прежде всего, должно понять эстетический объект синтетически, в его целом, понять форму и содержание в их существенном и необходимом взаимоотношении: форму как форму содержания, и содержание как содержание формы, понять своеобразие и закон их взаимоотношения. Только на основе этого понимания можно наметить правильное направление для конкретного эстетического анализа отдельных произведений.

Уже из всего сказанного нами должно быть ясно, что эстетический объект не есть вещь, ибо его форма (точнее, форма содержания, ибо эстетический объект есть оформленное содержание), в которой я чувствую себя как активного субъекта, в которую я вхожу как необходимый конститтивный момент ее, не может быть, конечно, формой вещи, предмета. Предвосхищая несколько дальнейшее, скажем: художественно-творящая форма оформляет прежде всего человека, а мир — лишь как мир человека, или непосредственно его очеловечиваая, оживляя, или приводя в столь непосредственную ценностную связь с человеком, что он теряет рядом с ним свою ценностную самостоятельность, становится только моментом ценности человеческой жизни. Вследствие этого, отношение формы к содержанию в единстве эстетического объекта носит своеобразный персональный характер, а эстетический объект является некоторым своеобразным осуществленным событием действия и взаимодействия творца и содержания.

В словесном художественном творчестве событийный характер эстетического объекта особенно ясен — взаимоотношение формы и содержания носит здесь почти драматический характер, особенно ясно вхождение автора — телесного, душевного и духовного человека — в объект; ясна не только нераздельность, но и неслиянистость формы и содержания, между тем как в других искусствах форма более проникает в содержание, как бы овеществляется в нем и труднее от него отделима и выражима в своей абстрактной обособленности.

Это находит свое объяснение в характере материала поэзии — слова, с помощью которого автор — говорящий человек — может непосредственно занять свою творческую позицию, между тем как в других искусствах в процесс творчества входят — как технические посредники — чужеродные тела: музыкальные инструменты, резец и другие, кроме того, материал не захватывает столь всесторонне всего активного человека. Пройдя через эти чужеродные тела-посредники, активность автора-творца специализируется, становится односторонней и потому менее отделимой от оформленного ею содержания.

точником этой статьи М.М.Б. Л. Матейка поспешно назвал только «Философию искусства» Б. Христиансена, значительно упростив при этом многообразную историю восприятия этой книги в русской культуре 1910-х — начала 1920-х гг. Так, настаивая на зависимости понятия «эстетический объект» в статье М.М.Б. от книги Б. Христиансена, Л. Матейка оставил в стороне основательную традицию употребления этого понятия в европейской и русской эстетике первой четверти XX в. и, главное, особое содержание этого понятия у М.М.Б., резко отличное от его истолкования у Б. Христиансена (там же. Р. 258–259).

При составлении примечаний мы исходили из предпосылки, что при комментировании трудов М.М.Б. наиболее плодотворен подход, который по отношению к В. Гумбольдту — как всегда безупречно — был сформулирован Г. Г. Шпетом, хотя и оппонентом М.М.Б., но при этом отменным историком философии: «В. фон Гумбольдт — ум, в истории науки основополагающий. Говорить о влияниях на такой ум и исследовать источники его творчества так же трудно, как легко обнаружить его собственное влияние на следующие за ним поколения. В то же время назвать его непосредственных учителей и предшественников, по большей части, немногих, не трудно и просто: они со своею собственностю остаются на поверхности нового творчества, как отправной пункт, или как наименование задачи, с которой начинается его работа, или, наконец, как указание вспомогательного технического приема, облегчающего доступ к новому созиданию. Поэтому, расследование влияний на такого рода ум скорее всего следовало бы понимать, как раскрытие того контекста умственной жизни и духовных содержаний, в котором он начал сознавать свои творческие силы, и из которого мы должны не столько его объяснять, сколько стремиться его уразуметь, как член или как часть, — хотя бы большую и главнейшую, — в объемлющем целом. <...> Исследователь здесь всегда будет находиться в затруднительном и колебательном состоянии, отнести ли к оригинальному творчеству или к заимствованию, например, новое применение уже готового термина, модификации его, и т. п. В другом положении находится тот, кто ищет только уразумения смысла высказанных Гумбольдтом идей <...> Для такого исследователя единственный надежный источник — собственные произведения автора» (Шпет 1927. С. 30–31). Используя подобный подход, настоящие комментарии являются попыткой, с одной стороны, показать общий контекст *ВМЭ*, а с другой, — прояснить поставленные в статье проблемы и особенности бахтинского употребления ряда терминов. Поэтому в комментариях в основном приводятся ссылки на статьи и книги, вышедшие ко времени написания *ВМЭ* и существенные для воссоздания теоретического контекста, а также на работы последних десятилетий, посвященные истории литературы

турных и эстетических теорий первой трети XX в. Руководство О. Кюльпе (Кюльпе 1908) привлекается в качестве свидетельства общих мест западноевропейской и русской философии начала XX в. Необходимость упоминания книг «Формальный метод в истории литературы» Б. М. Энгельгардта и «Психология искусства» Л. С. Выготского (Энгельгардт 1995. С. 27–115; Выготский 1968), завершенных в 1925 г., определяется тем, что в них предлагается совсем иное решение проблем, затронутых в *ВМЭ*. Крайне полезным и пока практически незаменимым для терминологических разысканий является «Предметно-терминологический указатель» к ранним работам М.М.Б., составленный Д. А. Татарниковым (Татарников Д. А. Предметно-терминологический указатель // Бахтин М. М. Работы 1920-х гг. Киев, 1994. С. 335–381) (к сожалению, не всегда достаточно полный).

1. В экз. М.М.Б. прежний вариант заглавия — «в поэзии» — заменен на новый — «в словесном художественном творчестве»; ср., однако, во введении (С. 265) — «изучение эстетического объекта в поэзии».

2. В *ВМЭ* при переводе немецкого термина «Kunstwissenschaft» М.М.Б. пользуется словом «искусствоведение», которое в 1910-х — начале 1920-х гг. применялось при переводе немецких сочинений по эстетике и в отечественных специальных работах по теории искусств, в частности, в переводах Н. В. Самсонова (Мейман 1919. Ч. I. С. 170, 213) и обзоре А. А. Сидорова (Сидоров А. А. Очерк литературы по искусствоведению (1915–1919) // Науч. известия. М.: Акад. центр Наркомпроса, 1922. Сб. 2. С. 140–164), несомненно известных М.М.Б. Однако не меньшей употребительностью пользовался и другой вариант перевода этого термина — «искусствознание»; см., например, статью Б. Л. Богаевского «Задачи искусствознания» (Богаевский 1924. С. 7–61), помещенную в одном сборнике с вариантом 1924 г. статьи В. М. Жирмунского «Задачи поэтики». Замечательно, что в статье «Ученый сальерилизм», изданной под именем П. Н. Медведева, употребляется именно второй вариант — «искусствознание». Причем в этой статье замена первого варианта на второй была сделана, скорее всего, по произволу издательского редактора, правда, за исключением одного места, где сохранился первый вариант — «искусствоведение» (Медведев 1925. С. 275). Наличие этого варианта, отражающего особенность терминологического аппарата М.М.Б. середины 1920-х гг., является еще одним аргументом в пользу его авторства этой статьи (в *ФМЛ* в абсолютном большинстве случаев употребляется первый, бахтинский, вариант — «искусствоведение»). Вторая часть заглавия 1-й главы указывает на проблему соотношения общей и частной эстетики, рассмотренную, в частности, в эти же годы в книге Б. М. Энгельгардта «Формальный метод

в истории литературы», завершенной к 1925 г. и изданной в 1927 г. (Энгельгардт 1995. С. 27–115). Кроме того, «Общая эстетика» — название книги И. Кона, последователя В. Виндельбанда и Г. Риккера, опубликованной в 1901 г. (Кон 1921) и бывшей на протяжении первой четверти XX в. одним из важнейших трудов по эстетике, прежде всего, по эстетике норм или ценностей (Гаман 1913. С. IX, 20–21; Мейман 1919. Ч. 1. С. 49–53). В частности, судя по указанию в *ФМЛ* (*ФМЛ* 64), «Общая эстетика» И. Кона была для М. М. Б. одним из источников термина «трансгредиентный» (см. прим. 69).

3. «Морфологическим» определяет «формальный» метод Б. М. Эйхенбаум в предисловии к своей книге «Молодой Толстой» (1922), написанном в июне 1921 г. (Эйхенбаум 1987. С. 34; Эрлих 1996. С. 169). Это определение воспроизведено в подзаголовке статьи «Ученый сальерилизм» — «(О формальном (морфологическом) методе)» и в ее тексте (Медведев 1925. С. 264, 265, 275, 276; ср.: *ФМЛ* 54). Понятие «морфология» (см. прим. 31) в качестве биологической метафоры неоднократно использовалось на протяжении 1920-х гг. в русской поэтике при анализе формальных особенностей и формального построения художественных произведений (Шапир 1990. С. 311). Г. О. Винокур в своей рецензии на книгу Б. М. Эйхенбаума «Сквозь литературу» (1924), написанной в июне 1924 г., вскоре после его резкого разрыва с Лефом и не менее резкого отхода от формального метода в сторону герменевтики Г. Г. Шпета, подчеркивал методологическую противоречивость сбранника Б. М. Эйхенбаума, одни статьи которого имели опору в «гносеологически обоснованной эстетике», а другие, посвященные непосредственно поэтике, — в «формальной, морфологической». Отметив это расхождение между «философией» и «морфологией», связанное, по его мнению, с тем, что Б. М. Эйхенбаум «недооценивает поэтическое слово в его цельной структуре», Г. О. Винокур настаивал на необходимости философски обоснованной эстетики: «если нуждается эстетика в философском оправдании, то необходимость эта не исчезает ведь при анализе конкретных эстетических форм, ибо спецификация таких эстетических форм и будет, очевидно, философским обоснованием самой эстетики» (Винокур 1990. С. 81–82). Это утверждение Г. О. Винокура, совпадающее в своей тональности с содержанием данного параграфа *ВМЭ*, не могло пройти мимо внимания М. М. Б., равно как и общая критическая направленность всей рецензии, напечатанной в «Русском современнике» (1924. № 2), так как именно в это время он работал над *ВМЭ* — статьей для того же журнала.

4. Имеются в виду вышедшие в 1921–1924 гг. книги и статьи В. М. Жирмунского: Жирмунский В. М. Композиция лирических

стихотворений. Пг., 1921; Он же. Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб., 1922) // Мысль. 1922. № 3. С. 109–139; Он же. Валерий Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилистического исследования. Пг., 1922; Он же. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923; Он же. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924. Часть этих работ упомянута в «Ученом сальериизме» (Медведев 1925. С. 271, 272). Именно относительно указанных работ В. М. Жирмунского можно говорить о некоторых общих с формализмом теоретических предпосылках, реализованных в его исследованиях. В начале 1922 г. М. Л. Гофман в качестве примера формализма называл именно книгу В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (1921), вышедшую с маркой «Опояза» (Гофман М. Л. Пушкин: Первая глава науки о Пушкине. 2-е изд., доп. Пб., 1922. С. 163). А другой рецензент именно на основании этой же книги В. М. Жирмунского тогда же усмотрел в каталогизации стилистических приемов специфику формального метода (Эйхенгольц М. «Формальная поэтика» // Жизнь. 1922. № 3. С. 169). О мере приемлемости формального метода для В. М. Жирмунского свидетельствуют, напротив, его сугубо теоретические статьи «Задачи поэтики» (1921) и «К вопросу о «формальном методе»» (1923), ставшие этапами его последовательного размежевания с Опоязом и его крайностями. Причем это внутреннее изменение, ставшее явным только после статьи 1923 г., было не сразу замечено. С. П. Бобров, П. Н. Сакулин и другие (Бобров С. П. <Рец.> Начала. Журнал истории литературы и истории общественности. 1921. № 1 // Красная новь. 1922. № 1 (5). С. 317–322; Сакулин 1923. С. 79–93) воспринимали статью «Задачи поэтики» как изложение основ формального метода, как «кодекс формального метода», по словам Б. М. Эйхенбаума (Эйхенбаум 1924. С. 4). Однако А. Г. Горнфельд, И. Оксенов и хорошо осведомленный в делах Опояза А. Л. Слонимский сразу же отметили особую позицию В. М. Жирмунского уже на основании статьи 1921 г. (Горнфельд А. Г. Формалисты и их противники // Лит. записки. 1922. № 3. С. 5; Оксенов И. На путях к новой поэтике // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 10, 13–15; Слонимский А. Л. По поводу «кризиса критики» // Книга и революция. 1922. № 4 (16). С. 16–17; ср. Эйхенбаум 1924. С. 6), о которой в свою очередь и Б. М. Эйхенбаум в 1924 г. достаточно резко сказал, что «на самом деле эта статья <...> является ответом на работы формалистов и по существу отвергает основные их принципы», добавив при этом по поводу В. М. Жирмунского, что после его статьи 1923 г. «считать его основоположником формального метода и главным его теоретиком невозможно <...> перед нами типичный эклектик, примиритель крайностей» (Эйхенбаум 1924. С. 4, 8). Причем А. Л. Слонимский, назвав В. М. Жирмунского «виртуозом формального метода», тут

же сказал и о кризисе формализма (Слонимский А. Л. По поводу «кризиса критики» // Книга и революция. 1922. № 4 (16). С. 17), имея в виду печатный выпад Б. М. Эйхенбаума против В. М. Жирмунского в начале 1922 г. в статье «Методы и подходы» в журнале «Книжный угол» (1922. № 8). Это расхождение В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума (Тоддес 1988. С. 266, 268; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 442–443, 535–536), которое сам В. М. Жирмунский считал началом полемического обсуждения его разногласий с Опоязом (Жирмунский 1928. С. 13), завершилось его статьей «К вопросу о «формальном методе»» (1923). Но несколько ранее, в 1922 г., в обширном разборе «Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб., 1922)» он уже прямо указал на свое расхождение с Опоязом: «В книге Б. М. Эйхенбаума так называемый формальный метод в своем крайнем выражении делает попытку устраниТЬ при изучении поэтического стиля вопрос о художественно-психологическом единстве, формирующем произведение искусства, связующем и осмысливающем его отдельные приемы» (Жирмунский 1977. С. 90). Знаменательно, что издатели московского рукописного журнала «Гермес» с его антиопоязовской и антифутуристической тенденцией сочли необходимым преподнести, — в два приема: в августе 1923 г. и в январе 1924 г., — все три номера журнала (Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х гг.: машинописный журнал «Гермес». III. К истории машинописных изданий 1920-х гг. / Публ. Г. А. Левинтона и А. Б. Устинова // Пятьте Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 202) именно В. М. Жирмунскому, как бы солидаризируясь тем самым и с отвечающей программе журнала неоклассической (акмеистской) направленностью его литературно-художественных взглядов и суждений, и, несомненно, с его критикой крайностей формального метода. Критика статей «Задачи поэтики» и «К вопросу о «формальном методе»» в неопубликованном в свое время обзоре Г. О. Винокура «Русская поэтика и ее достижения» (Винокур 1990. С. 69–73) связана не столько с защитой Опояза, с которым Г. О. Винокур к середине 1924 г. уже разошелся, сколько с недостаточной последовательностью, — с точки зрения шпетовской герменевтики, к которой примкнул Г. О. Винокур, — новой позиции В. М. Жирмунского. Несогласие Г. О. Винокура относится не столько к критической, сколько к позитивной части статей В. М. Жирмунского: «Каковы бы ни были погрешности «Опояза» — они, как мы видели уже, общи у него во многом с Жирмунским («прием», «материал», забвение «внутренней формы»)» (там же. С. 73). Это выражение несогласия, воспроизведенное и в книге Г. О. Винокура «Культура языка» (Винокур 1925. С. 165–170), впрочем, показывает действительное значение статьи «Задачи поэтики» и место поставленных в ней проблем в теорети-

ческой полемике 1920-х гг. (см. прим. 103, 112). В статье «Задачи поэтики» в варианте 1921 г. фактически отвергается большая часть кружковой терминологии Опояза, о неприятии которой с самого начала его сближения с Опоязом В. М. Жирмунский признался в 1928 г. (Жирмунский 1928. С. 11). Это неприятие и стало свидетельством особой позиции В. М. Жирмунского среди формалистов, которая разделялась им с В. В. Виноградовым и зарождение которой М.М.Б. в *ФМЛ* относит к периоду 1920–1921 гг., когда с приходом В. М. Жирмунского и В. В. Виноградова формальный метод приобрел научный, кабинетный характер (*ФМЛ* 92–93). Позиция В. М. Жирмунского накануне появления его статьи «Задачи поэтики» в варианте 1921 г. выразительно обрисована в письме к нему Б. М. Эйхенбаума 19 октября 1921 г.: «Ты напоминаешь мне всю историю нашей работы и доказываешь, что роль Опояза незначительна. <...> Для меня несомненно, что Опояз, и в частности — Шкловский, сыграли в твоей научной работе очень большую роль. <...> изучение формы присоединилось у тебя ко всему другому <...> Ты борешься с Опоязом» (Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 313–315). В. М. Жирмунский не принял терминологии не только В. Б. Шкловского, но и Ю. Н. Тынянова (Жирмунский 1928. С. 356). В письме к В. Б. Шкловскому осенью 1970 г. он написал, что ни тогда, ни теперь не понимал и не понимает значения книги Тынянова о стихотворном языке (Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 321). И, конечно, вряд ли такое отношение можно объяснить личной или родственной неприязнью. И все же, при всех отличиях, В. М. Жирмунский за пределы формального метода не выходил. В 1924 г. большинством он так формалистом и воспринимался (Сакулин П. Н. Из первоисточника // Печать и революция. 1924. № 5. С. 13), т. е. даже после окончательного размежевания с опоязовцами.

5. Если для собственно теоретических работ В. М. Жирмунского характерно хотя и методически непоследовательное, но применение эстетических категорий, то опоязовцы к философской эстетике относились безусловно отрицательно (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 442, 455, 471, 536; Чудакова, Тоддес 1987. С. 142–144, 147). Наиболее известны декларации Б. М. Эйхенбаума по этому поводу, высказанные в статьях «К вопросу о формалистах» (1924) и, прежде всего, «Теория формального метода» (в сборнике статей Б. М. Эйхенбаума «Литература» 1927 г.): «Разрыв с философской эстетикой и с идеологическими теориями искусства диктовался самим положением вещей» (Эйхенбаум 1987. С. 379; см. там же. С. 376–377; ср. *ФМЛ* 80). В своем дневнике в феврале 1925 г. Б. М. Эйхенбаум записывает: «“Эстетическое направление” (Вальцель, Штрих, Гундольф) — это что-то пережитое нами» (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1987. С. 511). Ср. также резко отрица-

тельный отзыв Ю. Н. Тынянова о статье А. А. Смирнова (см. прим. 12). Для Б. М. Эйхенбаума, таким образом, отказ от эстетики был напрямую связан с приверженностью к формальному методу, с принадлежностью к Опоязу. В круг его чтения в 1910-е гг., как это следует из его дневниковых записей и переписки с В. М. Жирмунским, входили почти все популярные в русских философских кругах руководства по общей эстетике (Б. Христиансен, Т. И. Райнов, И. Кон и другие), искусствоведению (А. Гильдебранц, Г. Вельфлин) и философии (С. Л. Франк, Н. О. Лоссий, Г. Риккерт, В. Виндельбанд, Э. Кассирер) (Тодес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 455; Они же 1987. С. 511; Чудакова, Тодес 1987. С. 135-136; Тодес 1988. С. 260, 262, 264; Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 282, 284-286, 314, 324). Кроме того, в те же годы он посещал в Петербургском университете семинарии по эстетике В. Э. Сеземана, впоследствии одного из первых критиков формального метода (Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 286-287), и даже намеревался в 1916 г. написать статью против «психологической эстетики «вчувствования» Фолькельта и Липпса» (Чудакова, Тодес 1987. С. 136; Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 285). Так что в годы до окончательного обращения в формализм в 1919 г. Б. М. Эйхенбаум в один и тот же день, как например, в июле 1918 г., вполне мог общаться поочередно с В. Б. Шкловским и В. Э. Сеземаном (Тодес, Чудаков, Чудакова 1987. С. 528). Эта раздвоенность сказалась в сборнике его статей «Сквозь литературу» (1924) и в книге «Лермонтов» (1924) (Винокур 1990. С. 81-82; Медведев 1925. С. 268-269; ФМЛ 97-98; см. прим. 3). Таким образом, Б. М. Эйхенбаум, казалось бы, более других опоязовцев был способен в момент кризиса формального метода середины 1920-х гг. воспринять герменевтику Г. Г. Шпета. Однако на все уверения Г. О. Винокура он отвечал в течение нескольких лет — «В Шпета я не верю — это пустое красноречие» (письмо Г. О. Винокуру 30 июня 1924 г.); «Не могу больше ни говорить, ни читать о «композиции». Теперь это, очевидно, для Шпетов — тех, которые приходят позже (zu spät по-немецки — поздно, если помнишь»); «надо бежать в сторону от всех этих «морфологий»: пусть ими занимаются теперь Шоры, Шпеты и Петровские» (письма В. Б. Шкловскому 16 февраля и 22 марта 1927 г.) (Тодес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 515-516; Чудакова 1986. С. 113-114; Чудакова, Тодес 1987. С. 147; Шапир 1990. С. 258). Вряд ли это объясняется отсутствием лингвистических интересов у Б. М. Эйхенбаума, хотя несомненно ориентация на лингвистику как Фосслера, так и Соссюра облегчила, например, для В. Виноградова переход к Шпету, в той мере, насколько это было для него возможно, и все же в достаточной степени, чтобы сохранить теоретическую проблематику на протяжении нескольких десятилетий (образ автора, риторика и т. д.). В. В. Виноградов

сразу же по выходе в 1922-1923 гг. «Эстетических фрагментов» начинает ссылаться на работы Г. Г. Шпета и выступает в 1926-1927 гг. с докладами в ГАХН'е не только с целью поиска приемлемого места службы в Москве. С другой стороны, переход к внутренней форме слова, т. е. герменевтике Г. Г. Шпета, тогда же, в середине 1920-х гг., оказался невозможным и для Р. О. Якобсона, — не менее тотального лингвиста, чем В. В. Виноградов, — несмотря на призывы Г. О. Винокура, с которым он вместе начинал свою лингвистическую стезю в Московском лингвистическом кружке в конце 1910-х гг. под влиянием феноменологии того же Г. Г. Шпета (см. прим. 112). И это при том, что, в частности, наиболее яркие и известные декларативные определения Р. О. Якобсона начала 1920-х гг., за исключением опоязовского «приема», сформулированы на языке философской эстетики (см. прим. 13). В августе 1925 г. Г. О. Винокур писал Р. О. Якобсону, что для такого перехода нужно слишком много сил и слишком многое надо изменить, т. е. что Опояз приемлем только при его отказе от футуризма и при признании им внутренней формы: «Но, само собой разумеется, это равносильно целому перевороту в мироизмерении научном и всяком ином» (Винокур, Якобсон 1996. С. 66). Таким образом, этот переход был связан с изменением общекультурной ориентации. Г. О. Винокуру для этого пришлось порвать с Лефом и футуризмом, чтобы отказаться от Опояза, притом постепенно, в течение 1923-1924 гг. Г. О. Винокур связывал этот переход к Шпету с отказом от определенного Г. Г. Шпетом в «Эстетических фрагментах» теоретизма футуризма — «Футуризм есть теория искусства без самого искусства. Футурист <...> тот, у кого теория искусства есть начало, причина и основание искусства» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922. Вып. 1. С. 44) — и, соответственно, формализма (Винокур 1990. С. 87-88). Незадолго до того сходный отрыв от футуризма и формального метода совершили молодые последователи Г. Г. Шпета, издававшие рукописный журнал «Гермес» (Чичерин А. В. Сила поэтического слова: Ст., воспоминания. М., 1985. С. 246-250; Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х гг.: машинописный журнал «Гермес». III. К истории машинописных изданий 1920-х гг. / Публ. Г. А. Левинтона и А. Б. Устинова // Пять Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 199-205; Тодес Е. А., Чудакова М. О. Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского лингвистического кружка (Материалы к изучению бытования научной книги в 1920-е годы) // Федоровские чтения. 1978. М., 1981. С. 240-242, 248-249; Шапир 1990. С. 285, 300, 305-306, 308-309). Их ориентация на неоклассицизм, который они понимали как акмеизм, должна была соответствовать идеи Третьего Возрождения, изложенной в 1 выпуске «Эстетических

фрагментов» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922. Вып. 1. С. 31-41, 60-64, 70, 75, 80; Винокур 1990. С. 87-88), хотя сам Г. Г. Шпет порицал А. Ахматову за «эстетическую лживость» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922. Вып. 1. С. 65) и предпочитал «гений» А. Белого (там же. С. 34, 57-59, 65), а, например, Г. О. Винокур, отрицая вслед за Г. Г. Шпетом футуризм и не отвергая возможности Возрождения, осуждал художественные пристрастия авторов «Гермеса»: «все это никак, конечно, не позволяет, даже отдаленно, сопоставлять эту идею классицизма с обычнейшим наших дней неприятным „парнасизмом“» (Винокур 1990. С. 88). Напомним, что для М.М.Б., как и для всей Невельской школы та же идея Третьего Возрождения была важнейшим культурным регулятивом (Николаев Н. И. Судьба идеи Третьего Возрождения // MOYSEION: Профессору Александру Иосифовичу Зайцеву ко дню семидесятилетия. Сб. ст. СПб., 1997. С. 343-350); этой идеи соответствовала и ориентация участников Невельской школы на поэзию символизма (Вяч. Иванов и А. Блок) и на неоклассицизм (К. Вагинов). Иная культурная ориентация Г. Г. Шпета и его последователей была отмечена современниками. Н. И. Ефимов, правда, не совсем точно ее конкретизируя, писал, что концепция формально-философской школы <т. е. Г. Г. Шпета и его окружения в ГАХН'е> «склоняется к апологии символизма в поэзии, подобно тому как «опоязовский» формализм являлся в свое время апологией заумного футуризма» (Ефимов 1929. С. 57). Таким образом, для Опояза (и Р. О. Якобсона) невозможность перехода к герменевтике была обусловлена другой культурной ориентацией, обозначенной футуризмом, столь противоположной направлению Г. Г. Шпета и его сподвижников. В. В. Виноградов, никак не связанный с футуризмом, этот переход совершил. Поэтому всякое подчеркивание связи формализма с эстетикой футуризма, — а связь эту неоднократно отмечали и сами формалисты (Эйхенбаум 1987. С. 378-379), начиная с рецензии В. М. Жирмунского на книгу Р. О. Якобсона о Хлебникове, было фактически видом борьбы с той культурной ориентацией, которая воплощалась в футуризме и формализме. Именно поэтому упор на эту связь сделан в *ФМЛ*. Напротив, не менее резкую полемику М.М.Б. с Г. Г. Шпетом, а затем с В. В. Виноградовым следует рассматривать как размежевание в пределах другого философского и культурного направления.

6. Тенденция к обособлению искусствоведения в качестве особой научной дисциплины, — прежде всего в противовес общей эстетике, — начала складываться с 1870-х гг. и действительно привела к началу XX в. к возникновению такой науки, оказавшей уже с 1910-х гг. воздействие на теорию литературы. Положение о необходимости независимого от спекулятивной эстетики изуче-

ния истории искусств при помощи эмпирических методов, т. е. исходя из технических средств и материалов, применяемых при создании художественных произведений, в своей крайней позитивистской форме было высказано в 1860-е гг. Г. Земпером (Мейман 1919. Ч. 1. С. 175-180; Ч. 2. С. 19, 35, 174; Богаевский 1924. С. 20-21). Основные принципы искусствоведения как специальной науки получили в 1890-е гг. признание и распространение благодаря трудам К. Фидлера и А. Гильдебранда, которые, выступая как против традиционного нормативизма в эстетике, так и против наступившего в их эпоху преобладания психологизма, основывались на предпосылке о самостоятельном значении искусства и подходили к определению его сущности, не покидая его пределов (Мейман 1919. Ч. 1. С. 141-143; Кон 1921. С. 78-79; Богаевский 1924. С. 23-32). Дальнейшее разграничение искусствоведения и общей эстетики сообразно наличию особых задач каждой из этих дисциплин было разработано в собственно эстетических трудах «Эстетика и общее искусствоведение» (1906) М. Дессуара и «Основы общего искусствоведения» (1914-1920) Э. Утица (Мейман 1919. Ч. 2. С. 35-36; Шпет 1923. С. 47-49, 65, 73-74; Богаевский 1924. С. 36-43; ср. также: *ФМЛ* 37). М. Дессуар, будучи приверженцем психологического направления и вместе с тем считаясь с новейшими тенденциями в изучении истории искусства, признал несовпадение областей эстетического и искусства и тем самым целей общей эстетики и искусствоведения. Э. Утиц, как искусствовед, вслед за М. Дессуаром окончательно отграничив эстетику от искусствоведения, определяет последнее как науку о закономерном в искусстве (Богаевский 1924. С. 38). Стремление Э. Утица следовать при изучении произведений искусства объективным методам искусствоведения без обращения к философской эстетике Г. Г. Шпет характеризовал как проявление откровенно эмпирической точки зрения (Шпет 1923. С. 47-49). Обособление от традиционной эстетики происходило и в конкретных искусствоведческих исследованиях (Г. Вельфлина и других), осложняясь при этом привнесением иных, имеющих обобщенный эстетический смысл характеристик. Эта чисто искусствоведческая точка зрения была ясно сформулирована Б. Л. Богаевским: «Эстетика, в сущности, не знает произведения искусства — для нее искусство отлагается в отвлеченных формах, определяющих собою виды искусства» (Богаевский 1924. С. 56). Сходную позицию занимал Б. М. Энгельгардт, который полагал, что общая эстетика не может быть в силу своих универсальных притязаний теоретическим основанием для частных искусствоведческих дисциплин, и решительно утверждал, что «тенденции общей эстетики оказываются в резко враждебных отношениях с так называемым общим и частным искусствознанием» (Энгельгардт 1995. С. 42). Однако столь же решительно он утверждал, что

определения эстетической значимости как универсального признака частные искусствоведческие дисциплины дать не могут, это — задача общей эстетики (там же. С. 44-45). Лекция М.М.Б. «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского 1924 г. начинается с фиксации именно этой современной тенденции искусствоведения «создать частную науку об искусстве, независимую от общей философской эстетики» (С. 327). С другой стороны, в философской эстетике того времени формируется и противоположная тенденция. Так, проблеме недостаточности методов наук об искусстве для обоснования самого факта искусства — основного предмета эстетики — посвящен один из начальных разделов «Эстетики чистого чувства» Г. Когена (Cohen H. *Asthetik des reinen Gefüls*. Berlin, 1912. Bd. 1. S. XI, 58-65). На существенной связи истории искусства с эстетикой настаивал В. Э. Сеземан, ссылаясь при этом на опыт крупнейшего представителя нового искусствоведения Г. Вельфлина (Сеземан 1922. С. 138; ср. там же. С. 138-139, 142). Таким образом, в *ВМЭ* М.М.Б. дает типологическое определение формального метода как совпадающего в своей исследовательской установке с методами нового, формального, искусствоведения и к тому же испытавшего их влияние. Однако в *ФМЛ* принципы нового, формального, западноевропейского искусствоведения как самостоятельной дисциплины привлекаются для критики непоследовательности и необоснованности ведущих положений русского формального метода (*ФМЛ* 13-14, 19-20, 59-76).

7. Своебразие эстетического в его отличии от познавательного и этического — одна из основных проблем неокантианства, которое следует Канту в разграничении этих трех сфер действительности. В *ВМЭ*, как и во всех ранних работах, М.М.Б. во многом остается в пределах неокантианских установок, хотя и дает им оригинальное обоснование. В *ВМЭ* он в основном следует, с неизбежным отталкиванием, «Эстетике чистого чувства» Г. Когена, в частности, в требовании систематического определения эстетического относительно других областей культуры (Cohen H. *Asthetik des reinen Gefüls*. Berlin, 1912. Bd. 1. S. XI, 3-4, 16-17; Махлин В. Л. «Систематическое понятие» (заметки к истории Невельской школы) // Невельский сб.: Ст. и воспоминания. СПб., 1996. Вып. 1. С. 76-77). Эта неокантианская позиция М.М.Б. может показаться даже в некотором смысле архаичной на фоне стремительного, — в европейской философии 1920-х гг., — разрыва с неокантианством, хотя именно в это время и выходят тома «Философии символических форм» Э. Кассирера, и повсеместного перехода к чистой феноменологии (в России в философии Г. Г. Шпета) и другим видам посленеокантианского философствования, и даже на фоне радикализма его собственной работы

Ф.П. Так, в *ФП* сказано, что в современной философии системное единство культуры является принадлежностью теоретического мира (С. 23). В *ВМЭ*, однако, вопрос систематического определения эстетического, т. е. обоснования эстетики как теоретической дисциплины, связан не только с ориентацией на «Эстетику чистого чувства» Г. Когена в качестве исходного момента рассуждений, но и является теоретическим мотивом для рассмотрения в дальнейшем, в главе «Проблема содержания», познавательного и этического как содержания эстетического. Своебразие этого рассмотрения у М.М.Б. стало в то же время и его ответом на три пункта критики взаимоопределения трех сфер бытия в неокантианстве, высказанной Г. Г. Шпетом в статье «Проблемы современной эстетики»: 1) «Эстетика должна была явиться «завершением» тройственной «системы философии»: логика, этика, эстетика. При такой постановке вопроса эстетику можно было толковать то как «третью» логику, то как «третью» этику <...> Эстетика призывалась не к решению специфических своих задач, а к устранению и облегчению некоторых затруднений, возникавших при решении проблемы гносеологической»; 2) «Эстетика, например, как своего рода «логика» чувства, призывалась к тому, чтобы «примирить» отрывавшиеся друг от друга, распределенные по различным «мирам», — являющегося и транцендентного, — логику, как сферу познающего рассудка, и этику, как сферу действующей воли»; 3) «Эстетика объявлялась то цементом, то мостом, то скрепляющим венцом, вообще вещью полезною, но в сущности была только привеском, иногда серьезно мешавшим в построении вполне законченной «системы»» (Шпет 1923. С. 51). Так что на фоне этой архаичности *ВМЭ* теория Опояза 1919-1921 гг., сколь бы теоретически грубо и непоследовательно она ни была сформулирована, вполне может быть представлена в терминах гуссерлианской феноменологии («вещь»). И это не будет противоречить истине, поскольку в случае с Р. О. Якобсоном его гуссерлианство, через Г. Г. Шпета, несомненно. Недаром, кстати, Г. О. Винокур еще в 1925 г., т. е. усвоив герменевтику Г. Г. Шпета, в письме к Р. О. Якобсону говорит о необходимости чтения сочинений Э. Гуссерля, апеллируя тем самым к их общему теоретическому багажу конца 1910-х гг. (Винокур, Якобсон 1996. С. 66, 71). Наконец, феноменологическая эстетика была изложена Г. Г. Шпетом, правда, уже переходившим к герменевтике, в статье «Проблемы современной эстетики» (1923), посвященной выделению эстетического предмета («вещи») (см. прим. 25). В этой же статье Г. Г. Шпет, продолжая начатую им в книге «Явление и смысл» критику неокантианства (Шпет 1914. С. 12-13, 24, 157, 202, 216-217; Liapunov V. Notes // Bakhtin M. M. Toward a philosophy of the act / Eds. V. Liapunov and M. Holquist; translation by V. Liapunov. Austin: Univ. of Texas Press, 1993. P. 91), отметил старомодность

риккертианского нормативизма и отрицательно оценил философское значение неокантианства в целом, признав, правда, при этом исторические заслуги неокантианского критицизма в борьбе с метафизикой и эмпиризмом (Шпет 1923. С. 43-52). Причем именно в этой статье он подчеркнул и архаичность неокантианского деления действительности на три сферы, напомнив, что у Канта оно восходит к Тетенсу (там же. С. 52). И уже отходя от когновой философии, в статье «По ту сторону социального» М.М.Б. неявно сослался на Г.Г.Шпета, упомянув триделение Тетенса и тем самым как бы окончательно «сняв» свой прежний «архаизм» (Волошинов 1925. С. 201). Однако этот архаизм исходной установки при всем его последующем радикальном пересмотре (С. 334; ФМЛ 14, 36-37; ср. также: ФП — С. 22-23) имел в ВМЭ свой смысл. Во-первых, он позволил избежать присущей феноменологической подоснове формального метода 1920-1921 гг. редукции содержания к элементам материала, сопровождавшейся при этом крайним психологизмом («ощущимость»). Это и есть тот теоретизм футуризма и, соответственно, формализма (см. прим. 5), которого сам Г. Г. Шпет избежал, утверждая с 1914 г. интерсубъективность, т. е. социальный характер культуры, с по следующим построением им философской герменевтики (слово — модель культуры). Можно полагать, что вообще всякая феноменологическая эстетика при сохранении чистоты исходных установок, даже приписывая эстетической «вещи» атрибут ценности (у самого Г. Г. Шпета категория ценности отсутствует), своеобразия эстетического и его функции в культуре определить не в состоянии из-за присущего ей теоретизма, вынуждающего ее по сути заниматься лишь переакцентуацией и новым упорядочением исторически сложившейся системы категорий. Во-вторых, он позволил сохранить проблему автора и героя и нравственной реальности (конкретной историчности) в отличие от Г. Г. Шпета, утратившего подход к своеобразию эстетического и к субъективности как таковой в феноменологический период и сделавшего попытку его обрасти путем обращения к герменевтике. При этом М.М.Б. в ВМЭ фактически трансформировал систему эстетических категорий в процессе пересмотра эстетики Г. Когена. Преодолев таким образом собственный архаизм в ВМЭ, М.М.Б. фактически с 1926 г. окончательно порывает с неокантианством и с учетом опыта М. Шелера, показавшего возможность совмещения феноменологии, проблемы чужого я и нравственной проблематики (этической ценности) обращается к тому, что можно назвать бахтинской герменевтикой. Между тем как у Г. Г. Шпета, исходившего, как и М. Шелер, из чистой феноменологии, проблема чужого я и нравственная проблематика отсутствуют.

8. Ценность, оценка (*Wert, Wertung*) — важнейшие категории философии М.М.Б. Разработка теории ценностей (а также оценки), намеченной еще И. Ф. Гербартом, активно велась в 1880-е — 1890-е гг. (Кюльпе 1908. С. 11, 84-85). Новое развитие эта теория приобрела в конце XIX — начале XX в. в философии ценностей, которая разрабатывалась в Баденской (Фрейбургской) школе неокантианства Виндельбанда-Риккера и стала отличительным признаком этой школы, получив, в частности, после специального рассмотрения ее в труде Г. Мюнстерберга «Философия ценностей» (1908) всеобщее распространение в западноевропейской и русской философии. В ФП М.М.Б. полемизирует с тем пониманием системы ценностей, которое с 1890-х гг. поставил в центр своих построений Г. Риккерт, пересмотревший и уточнивший к началу 1910-х гг. в связи с изменившейся философской ситуацией, — появлением гуссерлианской феноменологии, — некоторые свои исходные постулаты, в том числе и относящиеся к категории ценности, в частности, в работах, опубликованных в «Логос»: Риккерт Г. О понятиях философии // Логос. 1910. Кн. I. С. 19-61; Он же. Ценности жизни и культурные ценности // Логос. 1912-1913. Кн. 1-2. С. 1-35; Он же. О системе ценностей // Логос. 1914. Т. 1. Вып. I. С. 45-79. Оправдывая теоретизм Г. Риккера в подходе к системе ценностей, М.М.Б. в ФП определяет ценность как действительную и конкретную оценку, как «эмоционально-волевой тон» (см. прим. 116). Такое понимание этой категории сохраняется во всех его работах 1920-х гг. С 1926 г. оно выступает в виде основного для его работ второй половины 1920-х гг. понятия — «социальная оценка» (см. прим. 116). В статье «О границах поэтики и лингвистики», законченной в конце 1929 г., вводя новую категорию «ценностная экспрессия», М.М.Б. вновь, как прежде в ФП, отметил отличие своего понимания ценности от его трактовки у Г. Риккера и Г. Мюнстерберга (Волошинов 1930. С. 213, 227). Однако в данном случае в ВМЭ М.М.Б. в соответствии с конкретными методическими целями, — необходимостью определения своеобразия эстетического, — рассматривает «культурную ценность» на другом исследовательском уровне, относительно ее положения в «систематическом единстве культуры» (С. 35). Так, Г. Риккерт отмечал, что понятие культуры предполагает совокупность фактически общепризнанных ценностей и в смысле содержания, и систематической связи этих ценностей, определяя при этом понятие культурной ценности как руководящую точку зрения при выборе существенного (Риккерт 1911. С. 188-189). В ВМЭ М.М.Б. во многом следует эстетике Марбургской школы, «Эстетике чистого чувства» Г. Когена, к терминологическому аппарату которой принадлежит понятие «систематического единства культуры» (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 3-4, 16-17). Однако Марбургская школа не приняла тео-

рии ценностей и в 1910-е гг. была неоднократно вынуждена отвечать на упреки в ее отсутствии (Наторп П. Кант и Марбургская школа // Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 5. С. 126-127). Своебразие ранних работ М.М.Б. заключается не только в радикальном переосмысливании категорий ценность и оценка, но и в самом факте решительного совмещения этих риккертинских по своему истоку понятий с основными установками Марбургской школы. Впрочем, о теоретическом сближении обеих школ и именно в вопросе систематического разграничения областей культурного творчества писал в 1910 г. Б. В. Яковенко: «она <Марбургская школа>, ориентируясь на науке, конструирует сферы культуры или культурного сознания, что весьма близко подходит к определению философии как науки о культурных ценностях, которое мы встречаем у телеологического критицизма <Баденская (Фрейбургская) школа>» (Яковенко 1910. С. 257-258). Подобное, хотя и не столь решительное как у М.М.Б., совмещение позиций обеих школ наблюдается и у других русских последователей Г. Когена. Употребление категории «ценность» у М. И. Кагана в его работах конца 1910-х – начала 1920-х гг. не получило особого обоснования и, скорее всего, не имеет специального терминологического характера, помимо общепринятого в философской культуре начала ХХ в. Но в те же годы В. Э. Сеземан в статье «Эстетическая оценка в истории искусств» последовательно демонстрирует риккертинский подход к понятию «оценка»: оценка состоит в акте признания определенного предмета ценностью и в причислении его к одной из областей ценностей (Сеземан 1922. С. 119, 121-124, 127-131, 134-137, 140-141, 146). Таким образом, ценность в качестве культурной требует определения в единстве культуры.

9. «Смысл» — основное операционное, хотя и не эксплицированное М.М.Б., понятие в ФП и АГ (см. прим. 93 к АГ). При всей многозначности его употребления в работах М.М.Б. это понятие нигде не носит той терминологической определенности, которую оно имеет в феноменологии Гуссерля или, например, в книге Г. Г. Шпета «Явление и смысл» (1914), хотя у последнего и встречается, например, определение «смысл действительного бытия» (Шпет 1914. С. 198). В ВМЭ это понятие за некоторыми исключениями не встречается. Нельзя, однако, отрицать той возможности, что в ВМЭ, как и в ФП и АГ, понятие «смысла» могло иметь терминологический оттенок в том аспекте, который оно приобрело в работах Г. Риккерта в 1910-е гг. (Риккерт Г. О понятии философии // Логос. 1910. Кн. 1. С. 42, 51-55, 58-61; Он же. О системе ценностей // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 1. С. 46, 57, 76) как своеобразный аналог понятия долженствования, что было сразу же отмечено в русской философской периодике (Яковенко 1910. С. 266).

10. «противоречие в определении» (лат.).

11. Данное определение воспроизведено в «Ученом сальеризме» (Медведев 1925. С. 267). Различие общей и частной эстетики было общепринятым в философии начала ХХ в. (ср.: Энгельгардт 1995. С. 40-52). Так, поэтику выделяет как частную эстетическую дисциплину Э. Мейман (Мейман 1919. Ч. 2. С. 31). В АГ М.М.Б. различает «общую философскую эстетику» и, — как частную, — «эстетику словесного творчества» (С. 94). Частную эстетику он также называет «специальной», т. е. «учитывающей особенности материала данного искусства» (С. 246). В. Э. Сеземан, настаивая на необходимости «ориентации истории искусства на эстетике», охарактеризовал историю искусства как «прикладную, конкретную эстетику» (Сеземан 1922. С. 138, 139). Одно из самых емких суждений о методологическом пороке русского формального метода («quasi-научные генетические обобщения»), вызванном пренебрежением к проблемам общей эстетики и отказом строить поэтику как частную эстетику, М.М.Б. высказал в АГ, не называя, но безусловно имея в виду, как и во многих других случаях в АГ, этот метод (С. 94). Соотношение общей и частной эстетики у Б. М. Энгельгардта, несмотря на явное указание им незаместимого значения общей эстетики (см. прим. 6), и создавало иллюзорное и ошибочное мнение о его книге как апологии формального метода.

12. Статья А. А. Смирнова (Смирнов 1923. С. 91-109), появившаяся в первые месяцы 1923 г., занимает особое место в полемике 1923-1924 гг. относительно формального метода. Эта статья — единственная современная работа, — помимо книг В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского, — на которую в ВМЭ ссылается М.М.Б., и к тому же имеющая теоретический характер. Фактически это была первая работа с явной антиформалистической направленностью, подходившая к проблемам теории литературы с позиций философской эстетики, если не считать статью В. Э. Сеземана (Сеземан 1922. С. 117-147), на которую А. А. Смирнов сочувственно ссылается. Статья А. А. Смирнова сразу же привлекла к себе внимание как противников и критиков (Оксенов И. На путях к новой поэтике // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 12-15; Цейтлин А. Г. <Рец.> Лит. мысль. Пг., 1923. [Вып.] 2 // Леф. 1923. № 3. С. 167-170; Скафтымов 1972. С. 26, 27, 29), так и сторонников и идеологов формального метода. Наиболее известный из откликов на эту статью принадлежит Ю. Н. Тынянову, который в рецензии на альманах «Литературная мысль» высмеял попытку А. А. Смирнова применить к анализу художественного произведения неокантианскую триаду познавательного, этического и эстетического и высказанное им утверждение о недоступности «поэзии» для формально-эстетического анализа в отличие от «ли-

тературы» (Тынянов 1977. С. 139-141), а затем еще раз напомнил об этой попытке в 1924 г. в начале своей статьи «Литературный факт» (там же. С. 255; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 514). Столъ же резко отозвался о статье А. А. Смирнова в 1924 г. Б. М. Эйхенбаум (Эйхенбаум 1924. С. 7). С другой стороны, В. М. Жирмунский в своей инвективе, направленной против «формалистического мировоззрения», настаивая на необходимости учета содержательных моментов, сослался на положения этой статьи (Жирмунский 1923. С. 12). Как было отмечено вскоре после первой публикации в 1975 г. *ВМЭ*, высокая оценка статьи А. А. Смирнова в этой бахтинской работе в *ФМЛ* сменилась критической (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 454). Действительно, в *ВМЭ* М. М. Б. присоединяется «ко многим положениям и выводам» статьи А. А. Смирнова. Однако, можно предположить, только в тех случаях, когда речь идет об ее основных установках: о подходе к теории литературы с позиций общей эстетики. Именно последовательным применением эстетических категорий к анализу теоретических вопросов изучения художественных произведений работа А. А. Смирнова заметно выделялась на фоне многочисленных критических высказываний по поводу «формального метода» 1921-1924 гг. Вместе с тем, в своих окончательных выводах эта работа и *ВМЭ* значительно расходятся, что стало бы очевидно в случае своевременной публикации бахтинского труда. Именно это расхождение в истолковании вопросов общей эстетики и зафиксировано в *ФМЛ* в критическом разборе статьи А. А. Смирнова (*ФМЛ* 38). Там же эта критика распространяется на работы В. Э. Сеземана и С. Аскольдова (Аскольдов 1925. С. 305-341). Судя по контексту данной главы *ФМЛ*, эти возражения сделаны в пределах той концепции общей эстетики, которая изложена в *ВМЭ*. Однако истинное значение этих критических замечаний проясняется при сопоставлении с другим разделом *ФМЛ*, содержащим обзор истории формального метода в России и, в частности, полемики с ним, где и отмечено, что — по сравнению с академической наукой и марксистами — «более существенной и деловой была критика, исходившая со стороны философов (Сеземан и Аскольдов) и более молодых представителей литературной науки (А. А. Смирнова, Б. М. Энгельгардта и др.)» (*ФМЛ* 94). Следующее же затем замечание, — «однако и здесь не удалось нашутать почву для взаимной продуктивной полемической борьбы» (там же), — подразумевает только точку зрения самого М. М. Б., развернутую в *ВМЭ* и *ФМЛ*. Ко времени написания *ФМЛ* (1927-1928 гг.) полемика с формалистами фактически свелась к противостоянию, один на один, их апологетов и поборников официозного вульгарного социологизма. Поэтому явно высказанное в *ФМЛ* предпочтение позиции четырех авторов, чьи работы выходили с 1922 по 1927 г. (в 1927 г. вышла книга Б. М. Энгель-

гардта «Формальный метод в истории литературы»), свидетельствует, если учесть крайне одобрительное суждение о статье А. А. Смирнова в *ВМЭ*, о том, что в *ФМЛ*, как и прежде в *ВМЭ*, М. М. Б. солидаризируется, хотя и с определенными оговорками, с основным теоретическим устремлением этих авторов и, подобно им, единственным способом разрешения возникших в связи с формализмом проблем считает обращение к философской эстетике. Такому подходу во многом способствовала философская выучка, стоявшая за спиной каждого из этих четырех авторов. С. А. Алексеев (Аскольдов) (1871-1945) принадлежал к числу ведущих представителей русской философской науки первой четверти XX в., философию которого высоко оценивал А. Бергсон (Лавров А. В. <Вступ. заметка к публикации>; Аскольдов С. А. Четыре разговора. Мысленный образ Христа // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 387-388). С С. А. Аскольдовым, участником петроградских религиозно-философских кружков «Воскресение» и «Серафимово братство» 1920-х гг., М. М. Б. был безусловно знаком в эти годы. Но и остальные трое придерживались философских направлений, находившихся в 1920-е гг. в центре внимания М. М. Б. В. Э. Сеземан (1884-1963) учился в Марбурге (см.: Сеземан В. Э. Теоретическая философия Марбургской школы // Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 5. С. 1-34). Б. М. Энгельгардт (1887-1942) — ученик Г. Риккера; к риккеританству примыкает и А. А. Смирнов (1883-1962), как об этом, в частности, сказано в редакционном примечании к его статье (Смирнов 1923. С. 91). Кроме того, все они, помимо С. А. Аскольдова, были близки с самими формалистами, т. е. знали «формальный метод» не только по печатным работам, но и по разговорам, докладам и еще не опубликованным трудам. Все они принимали участие в деятельности «Общества изучения художественной словесности» при Российском Институте истории искусств в Петрограде, а Б. М. Энгельгардт и А. А. Смирнов — в работе факультета истории словесных искусств этого же Института, который на всем протяжении 1920-х гг. являлся цитаделью «морфологического или формального метода», как это, собственно, и замышлялось при его учреждении в 1920 г. (Задачи и методы изучения искусств. Пб., 1924. С. 178, 220-225). Однако критика в адрес формального метода, прозвучавшая у В. Э. Сеземана и А. А. Смирнова, была кроме того связана и с серьезными размежеваниями внутри формализма. В 1910-е гг. В. Э. Сеземан поддерживал тесные дружеские отношения с В. М. Жирмунским, а также, следует добавить, с Б. М. Эйхенбаумом, тяготевшим в те годы к общей эстетике. В 1919 г. он одновременно с В. М. Жирмунским, постепенно эволюционировавшим в то время в сторону Опояза, преподавал в Саратовском университете. 18 сентября 1921 г., перед отъездом из России в Финляндию, В. Э. Сеземан выступил в «Обществе изу-

чения художественной словесности» с докладом «Образность “поэтического языка”» (Задачи и методы изучения искусств. Пб., 1924. С. 221; Жирмунский 1977. С. 389). Написанная скорее всего незадолго до отъезда его статья «Эстетическая оценка в истории искусств», носившая ярко выраженную неокантианскую направленность и содержащая элементы скрытой полемики с «формальным методом» (Сеземан 1922. С. 123, 128, 129, 133, 135, 137, 139, 140), получила тогда же поддержку у других авторов, придерживавшихся близких позиций в качестве оппонентов формалистов (Смирнов 1923. С. 93, 104, 105; Скафтыров 1972. С. 26, 29, 31). О неслучайности и значительности этих дружеских отношений, возможно, поощрявших опасливую осторожность В. М. Жирмунского относительно Опоязя, а затем и резкое расхождение с ним, говорит тот факт, что В. М. Жирмунский написал предисловие к трудам В. Э. Сеземана по эстетике, вышедшими в 1970 г. в Вильнюсе на литовском языке, где, в частности, подчеркнул особое внимание В. Э. Сеземана к книге Б. Христиансена «Философия искусства» (Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 325). А. А. Смирнов также находился в дружбе с В. М. Жирмунским. В 1928 г. В. М. Жирмунский ретроспективно возвел свои работы по поэтике к занятиям университетского кружка романо-германской филологии и к кружку молодых филологов, среди участников которого назвал и А. А. Смирнова, подчеркнув таким образом свою особую позицию по отношению к Опоязу уже в своих источниках, ибо в генеалогии Опояза обычно числились пушкинский семинарий Венгерова (Жирмунский 1928. С. 8). Летом 1917 г. В. М. Жирмунский на даче А. А. Смирнова в Алуште читал отрывки из книги «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (Жирмунский 1977. С. 381). Уже после первого серьезного столкновения в печати Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского в 1922 г. (см. прим. 4) В. М. Жирмунский в июле 1922 г. вместе с А. А. Смирновым посетили Б. М. Эйхенбаума, оставившего в своих дневниковых записях о суждениях А. А. Смирнова, высказанных во время этого посещения, и о его докладе, прочитанном через несколько дней после этого и положенном им в основу статьи 1923 г., крайне негативное впечатление (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 454). Если же учесть и факт несомненного знакомства М.М.Б. с А. А. Смирновым, — в гражданскую войну Н. М. Бахтин побывал у него в Крыму, а в 1940-е гг. он принимал участие в судьбе рукописи книги о Рабле, — то за выражением согласия со статьей А. А. Смирнова стоит знание всех нюансов в расстановке теоретических сил к 1924 г. В *ВМЭ* М.М.Б. считается прежде всего с работами, в той или иной мере опирающимися на общую, прежде всего неокантианскую, эстетику.

13. О соотношении лингвистики и поэтики см. ниже в главе 3 «Проблема материала». Тезис о недопустимости ориентации поэтики на лингвистику ранее был высказан М.М.Б. в *АГ* (С. 249–251). В более решительных выражениях, чем в *ВМЭ*, этот тезис сформулирован в «Ученом сальеризме» (Медведев 1925. С. 269). Ориентация при изучении поэтических явлений на лингвистику выявила уже в первых выступлениях формалистов и выразилась в появлении понятия «поэтический язык» в его отличии от языка практического. При этом В. Б. Шкловский опирался на своеобразно им понятую потебнианскую лингвистику и поэтику, а лингвисты Е. Д. Поливанов и Л. П. Якубинский рассматривали поэтический язык с точки зрения обнаружения в нем особых лингвистических закономерностей на основании новейших фонетических и фонологических исследований. Впоследствии, в 1920-е гг., понятие «поэтического языка» продолжало занимать главное место в теоретических декларациях и терминологическом аппарате формалистов, хотя уровень собственно лингвистической проблематики («слуховая филология» и т. п.) в конкретных исследованиях по поэтике, например ведущих опоязовцев, снижается и постепенно к середине 1920-х гг. отходит на второй план. Недаром «младшие формалисты» около 1927–1928 гг. как бы заново, как показывают, в частности, материалы архива Б. Я. Бухштаба, обращаются непосредственно к лингвистике, к трудам ее ведущих представителей (Бухштаб Б. Я. Филологические записи 1927–1931 гг. // Он же. Фет и другие. Избранные работы СПб., 2000. С. 463–517). Вместе с тем, нельзя доверять выводу, сделанному Б. М. Эйхенбаумом в статье «Теория “формального метода”», что «К тому времени, о котором я говорю <т. е. к 1923–1924 гг.>, первоначальная связь формального метода с лингвистикой значительно ослабела», ибо этот вывод не соответствует действительному месту лингвистики в теории формального метода в этот момент, не ставит под сомнение лингвистические основы Опояза как таковые, а направлен против концепции внутренней формы слова Г. Г. Шпета, его учеников и последовавших за ним В. В. Виноградова и Г. О. Винокура: «Дифференциация проблем настолько определилась, что в специальной поддержке со стороны лингвистики, особенно лингвистики психологического направления, мы уже не нуждались. Наоборот, некоторые работы лингвистов в области изучения поэтического стиля вызывали с нашей стороны принципиальные возражения» (Эйхенbaum 1987. С. 399). О том, что речь на самом деле идет о разных лингвистиках и что работы этого времени ведущих опоязовцев могли быть рассмотрены с точки зрения лингвистики, и, значит, они такую лингвистику и содержали, свидетельствует письмо Г. О. Винокура Р. О. Якобсону, относящееся к августу 1925 г.: «как ты с твоим умом не ви-дишь, что Эйхенбаум в своем «Лермонтове» повторяет устарев-

шие зады младограмматической школы» (Винокур, Якобсон 1996. С. 66). С учетом критики В. М. Жирмунским поэтической диалектологии Р. О. Якобсона (см. прим. 32) можно предположить, что в словах Г. О. Винокура сквозит и косвенный упрек лингвистике самого адресата. Более последовательно ориентированной на лингвистику оказалась позиция Р. О. Якобсона (в книгах о Хлебникове 1921 г. и о чешском стихе 1923 г.), а также до 1923-1924 гг. Г. О. Винокура, членов Московского лингвистического кружка. Однако терминологически наиболее известные формулировки Р. О. Якобсона в книге 1921 г., показывающие его лингвистическое понимание поэтики, происходят из разных источников (Якобсон 1921. С. 10-11; ср.: Медведев 1925. С. 265, 268, 269). «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным “героем” — опоязовского происхождения. «Высказывание с установкой на выражение» — опирается на коммуникативную теорию языка. Б. М. Энгельгардт в книге 1927 г. подчеркивал, что если формальный метод и может быть оправдан, то только в случае коммуникативного понимания языка (Энгельгардт 1995. С. 69). С другой стороны, эта же формулировка несет следы влияния Г. Г. Шпета (см. прим. 100) и, главное, едва ли не совпадает с риккертианской эстетикой И. Коня: «всякое оформленное выражение можно понять так же, как и сообщение <...>. Сообщение другим, это — средство всякой культуры, но само по себе взятое оно не имеет эстетического характера. Эстетическим оно становится, скорее же, лишь, когда оно культивируется чисто интенсивно ради него самого <...> речь всюду употребляется для сообщения <...>. Лишь в поэзии словесное сообщение применяется ради него самого; здесь и слова употребляются и ценятся уже не как орудие, но с нежною заботливостью культивируются ради них самих» (Кон 1921. С. 217). И только третья формулировка, — «Поэзия есть язык в его эстетической функции», — непосредственно связана с феноменологией Э. Гуссерля в истолковании Г. Г. Шпета (ср.: Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 2. С. 66; Шапир 1990. С. 260, 278); даже такое позднее словосочетание Р. О. Якобсона, как «грамматика поэзии» имеет аналог у Г. Г. Шпета: «Поэтика в широком смысле есть грамматика поэтического языка и поэтической мысли» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 2. С. 67; ср., однако, иное мнение: Шапир 1990. С. 333-334). В. М. Жирмунский в этом вопросе занимал более гибкую позицию, хотя П. Н. Сакулин именно в связи с его статьей «Задачи поэтики», воспринимавшейся в 1922-1924 гг. в качестве свода идей и методов формалистов, обратился к обсуждению проблемы соотношения поэтики и лингвистики и места этой проблемы в теории формального метода (Сакулин 1923. С. 82-85, 91, 93). Гибкость позиции В. М. Жирмунского проявилась в рецензии на книгу

Р. О. Якобсона 1921 г., где он выступил против утверждаемой Р. О. Якобсоном «лингвистической поэтики» (Жирмунский В. М. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 213). К мнению В. М. Жирмунского, основанному на признании телологического характера художественного творчества — в отличие от языка (там же. С. 215), присоединился в 1922 г. в книге «Мелодика стиха» Б. М. Эйхенбаум (Эйхенбаум 1969. С. 335-337), что и было отмечено П. Н. Сакулиным (Сакулин 1923. С. 84-85). Б. М. Эйхенбауму тогда же возразил В. В. Виноградов, указавший, что в новейших теориях языка развивается представление о его телологическом характере (Виноградов 1922. С. 92; Он же 1976. С. 7; ср. Винокур 1990. С. 58-59). Но и М. М. Б. в ВМЭ рассматривает язык (и лингвистику как науку об языке) с общефилософской, вернее, с эстетической точки зрения и относит его и принципы его изучения к числу явлений, подчиненных естественно-научным закономерностям. И хотя, наряду с этой точкой зрения, в ВМЭ содержатся в зародыше и теоретические возможности (см. главу 3 «Проблема материала») для создания оригинальной концепции языка, осуществленной в МФЯ, к дифференцированному конкретному анализу современных ему лингвистических направлений М. М. Б. приступит только с конца 1927 г., после завершения основного текста ФМЛ. Отличие же взглядов М. М. Б. даже от более гибкого, нежели у прочих формалистов, подхода В. М. Жирмунского состоит не в отрицании необходимости анализа лингвистических элементов художественного произведения, а в ином понимании места этого анализа. Недаром в 1929 г. в статье «О границах поэтики и лингвистики» в подкрепление тезиса о порядке лингвистического анализа художественного произведения он с сочувствием приводит соответствующее определение из книги Г. О. Винокура «Культура языка» (Волошинов 1930. С. 205), в свою очередь полемизирующего с представлениями В. М. Жирмунского о лингвистической классификации поэтических явлений, высказанными в статье «Задачи поэтики» (Винокур 1925. С. 165-167). В. М. Жирмунский вопреки применяемым им эстетическим категориям в силу одной приверженности основному принципу учения формалистов о слове как материале поэзии фактически «редуцирует» содержание художественного произведения, рассматривая его в качестве элемента формы, подлежащего изучению средствами лингвистического анализа. И даже выражая противоположную позицию в статье «К вопросу о “формальном методе”» и указывая на наличие в художественном произведении содержательных моментов, выхода из сложившегося в статье «Задачи поэтики» противоречия между необходимостью изучения этих содержательных моментов и чисто лингвистическими средствами их изучения ему так и не уда-

лось обнаружить, т. е. не удалось перейти к пониманию чисто эстетических закономерностей, выявляемых в построении художественных произведений, хотя он был близок к этому как никто другой. И все же именно В. М. Жирмунский показал связь «лингвистической поэтики» Р. О. Якобсона с творчеством футуристов (Жирмунский В. М. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 214–215), а вслед за ним в 1922 г. ту же зависимость принципов анализа в книге Р. О. Якобсона о Хлебникове от эстетики футуризма подчеркнул В. В. Виноградов (Виноградов 1976. С. 464). Таким же образом позднее увязывали методологию формализма с художественной практикой футуризма более беспристрастно — Б. М. Энгельгардт (Энгельгардт 1995. С. 73–74, 76, 114–115) и более категорично — М. М. Б. в *ФМЛ* (*ФМЛ* 62–63, 77, 81–82, 84–85, 90, 93, 99, 108, 113, 120, 127, 133, 142, 144, 168–169, 229, 231). Но и сами опоязовцы демонстративно подчеркивали это родство (см. прим. 5). Позиция Р. О. Якобсона, — лингвистическая поэтика и практика футуризма, — воплощавшая период «бури и натиска» формализма и сохранившаяся неизменной, — возможно, благодаря его раннему отъезду из России, — в течение многих десятилетий, предопределила восприятие формального метода и на Западе, и в России. Так, его ученик В. Эрлих в лингвистической неосведомленности опоязовцев, прежде всего Б. М. Эйхенбаума, проявившейся в споре о телеологии языка, видел препятствие, не позволившее им найти выход из теоретического тупика середины 1920-х гг., т. е. решительнее обратиться к лингвистической поэтике, а далее — к структурализму (Эрлих 1996. С. 93; Тодес, Чудаков, Чудакова 1987. С. 514; Шапир 1990. С. 258). Между тем, имелся и иной выход, и не один, правда, лежавший в совсем другом направлении. Почти параллельно с формализмом сформировалось к середине 1920-х гг. новое философское (и филологическое) течение — герменевтика в двух ее вариантах, представленных именами Г. Г. Шпета и М. М. Б. (Невельской школой философии). За Г. Г. Шпетом последовали Г. О. Винокур и В. В. Виноградов. Причем это обращение к герменевтике Г. Г. Шпета позволило фактически только им двоим из всего числа бывших формалистов сохранить (в том или ином виде) проблематику 1920-х гг. до конца своих дней, т. е. Г. О. Винокуру до середины 1940-х гг., а В. В. Виноградову до конца 1960-х гг. Для Г. О. Винокура переходный период, закончившийся в 1924 г. разрывом с Лефом и футуризмом, а также и с формальным методом, выразился в статье 1923 г. «Поэтика. Лингвистика. Социология» в отказе от дихотомии поэтического и практического языка, а также в обращении к стилистике, важнейшей категории герменевтики Г. Г. Шпета (Винокур 1990. С. 26–28; Шапир 1990. С. 273).

14. К 1924 г. отмеченная М. М. Б. теоретическая позиция В. В. Виноградова была отчетливо заявлена в его статьях «О петербургской поэме «Двойник» (опыт лингвистического анализа)» (1922), «О символике А. Ахматовой» (1922) и — наиболее последовательно — «О задачах стилистики» (1923). Выделение позиции В. В. Виноградова как особой среди формалистов в связи с его стремлением считать поэтику только отделом лингвистики основано и на конкретном содержании его работ начала 1920-х гг., и на ряде его высказываний в этих работах, определявших стилистику в качестве одной из глав науки о языке, из которых наиболее известно приведенное в статье «О символике А. Ахматовой»: «Имею смелость всю вообще область поэтической стилистики, в моем понимании, относить к лингвистике» (Виноградов 1922. С. 92; ср. Чудаков 1980. С. 286). Первый случай скрытой полемики с В. В. Виноградовым, выявленный А. П. Чудаковым (Чудаков 1980. С. 292), относительно понятия «языковое сознание» (Виноградов 1922. С. 92), постоянно применявшегося В. В. Виноградовым на всем протяжении 1920-х гг., содержится в *АГ* (С. 250). Эта полемика имеет и датирующее значение как еще одно свидетельство о времени создания *АГ*, поскольку с этим понятием В. В. Виноградова полемизируют и Б. М. Эйхенбаум в книге «Анна Ахматова» (1923), и В. М. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» в варианте 1924 г. (Эйхенбаум 1969. С. 145; Жирмунский 1924. С. 147; ср. Виноградов 1980. С. 320). Таким образом, и этот непосредственный отклик М. М. Б. на текущий теоретический спор позволяет отнести работу над *АГ* к 1923 — началу 1924 г. Н. К. Бонецкая предполагает, что в данной главе *АГ*, помимо «языкового сознания», М. М. Б. полемизирует и с теорией поэтической символики В. В. Виноградова (С. 254; Бонецкая 1995. С. 286). Это предположение также свидетельствует в пользу указанной датировки создания *АГ*. Характеристика, данная М. М. Б. в *ВМЭ* теоретическому подходу В. В. Виноградова к поэтике как лингвистическому по преимуществу, предопределила и их взаимную критику в конце 1920-х гг., и ее продолжение, по крайней мере, со стороны М. М. Б., на протяжении последующих десятилетий, поскольку в ряде положений, и именно тех, о которых идет речь в *ВМЭ*, позиция В. В. Виноградова осталась неизменной, несмотря на то, что для своей лингвистики к концу 1920-х гг. он поменял оправу формального метода на оправу герменевтики Г. Г. Шпета. Так, например, в статье «О границах поэтики и лингвистики» М. М. Б. отметил, что теоретический материал из работы 1923 г. «О задачах стилистики» был без изменений перенесен В. В. Виноградовым в книгу 1930 г. «О художественной прозе» (Волошинов 1930. С. 208; Чудаков 1980. С. 293; Виноградов 1980. С. 335). В. В. Виноградов с момента своего появления в окружении Опояза в начале 1920-х гг. не разделял ни крайностей его теоретических деклара-

ций, ни культурно-политической ориентации его участников (футуризм, Леф). И хотя В. В. Виноградов несомненно принадлежал к формальной школе, поскольку исходил в своих работах из ее основной установки, предполагавшей рассмотрение языка в качестве материала поэзии, он находился по отношению к ней во внутренней оппозиции в течение всех 1920-х гг. Его оппозиционность объясняется также и тем, что со временем своего сближения с Опоязом он оказался среди опоязовцев фактически единственным лингвистом по преимуществу, поскольку Е. Д. Поливанов и Л. П. Якубинский от занятий поэтикой как таковой уже отошли. Все попытки В. В. Виноградова преодолеть сковывающую тесноту и неуютность для него Опояза при помощи лингвистического расширения его методологии или путем ведения новых категорий, таких, как «символ», лингвистическая «символика» и т. п., или путем усвоения элементов теории Фосслера и фосслерианцев, закончились ничем, не были приняты и остались нововведениями самого Виноградова. И только оправа герменевтики Г. Г. Шпета пришлась ему впору. Причем в отличие от Г. О. Винокура, которому при обращении к Шпету пришлось порвать не только с формальным методом, но и с футуризмом и Лефом, эволюции В. В. Виноградова в сторону шпетовой герменевтики во многом способствовал ближайший круг его общения в 1920-е гг., который составляли А. С. Долинин и, что особенно важно, Б. М. Энгельгардт, чьи религиозно-философские и исследовательские взгляды (см. его статью «Идеологический роман Достоевского» 1925 г.) никоим образом полностью не вписывались в культурно-политическую идеологию ни Опояза, ни формальной школы в целом (Виноградов В. В. «...сумею преодолеть все препятствия...»: Письма Н. М. Виноградовой-Малышевой // Новый мир. 1995. № 1. С. 186, 191, 194, 195, 202, 203). Столь же важной для характеристики его умонастроений тех лет является далеко не случайная и совсем не безобидная ссылка в книге «О художественной прозе» (1930) на «евразийскую» теорию и поэтику Н. С. Трубецкого (Виноградов 1980. С. 64). Преимущественное внимание к установлению лингвистических закономерностей индивидуальной стилистики художественного произведения, начиная с самых ранних работ, — это главная цель итог исследований В. В. Виноградова, сопоставляемых затем со стилем школы и эпохи, и обусловило его сближение с герменевтикой Г. Г. Шпета, определявшего лингвистическую экспрессию, прежде всего стилистическую, как основное проявление субъективности. Сразу же после издания «Эстетических фрагментов» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922-1923. Вып. 1-3) В. В. Виноградов начинает на них регулярно ссылаться (Виноградов 1976. С. 372, 375, 376; Он же 1980. С. 254). В середине 1920-х гг. происходит и непосредственное сближение В. В. Виноградова и Г. Г. Шпета: например, в

1926 г. В. В. Виноградов дважды, в марте и ноябре, делает доклады у Г. Г. Шпета в ГАХН'е (Виноградов 1980. С. 356-357). Под явным влиянием Г. Г. Шпета у В. В. Виноградова в эти годы оформляется понятие «образа автора» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 3. С. 74-90; Он же 1927. С. 186-188, 195-203, 216; ср. Виноградов 1980. С. 90) и концепция риторики как принципа построения прозаического произведения (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 3. С. 28, 76; Он же 1927. С. 92, 145, 160, 176, 156-159, 215-216; Виноградов 1980. С. 116-120). Этот «риторический» аспект эволюции В. В. Виноградова станет предметом критики в работе «Слово в романе» (ВЛЭ 81, 93) и в статьях и набросках последующих десятилетий, в которых В. В. Виноградов предстанет для М.М.Б., по замечанию Л. А. Гоготишивили, своеобразным «функциональным» заместителем герменевтики Г. Г. Шпета (Т. 5, 388, 392, 395, 607). Признав в книге «О художественной прозе» правоту теории поэтической речи Г. Г. Шпета и его последователей (Виноградов 1980. С. 66) и получив абсолютную свободу для своей лингвистики в пределах его герменевтики, В. В. Виноградов, и прежде допускавший полемические выпады в адрес поэтической диалектологии Р. О. Якобсона и сомнительных лингвистических экскурсов Ю. Н. Тынянова в книге «Проблема стихотворного языка» (Виноградов 1976. С. 459, 463-464; ср. Чудаков 1980. С. 294), сначала в статьях «К построению теории поэтического языка» (1927) и «Язык Зощенко» (1928), а затем в книге «О художественной прозе» (1930) обрушился с тотальной критикой на непоследовательность и неограниченность применения лингвистических методов в поэтике у своих бывших союзников-формалистов и на сопутствующее их методологии культурно-политическое направление. Подобно своему другу Б. М. Энгельгардту, а также в полном соответствии с оценкой футуризма в «Эстетических фрагментах» Г. Г. Шпета, и, возможно, не без влияния определений М.М.Б. в ФМЛ В. В. Виноградов в книге «О художественной прозе» увязывает издержки методологии Опояза с художественной теорией и практикой футуризма: «историки русской литературы <т. е. формалисты> стремились вырвать литературу из контекста не только культурной истории, но и истории русского литературного языка. Эстетика футуризма укрепляла эту позицию» (Виноградов 1980. С. 65). Наиболее ярко он характеризует этот принцип культурного обеднения при описании литературного субъекта футуризма: «От национального языка берется лишь как бы его психофизиологическая, «чувственная» организация — и его внешние, фонетико-морфологические признаки. В основу построения литературного образа субъекта полагается иллюзия освобожденности от предметно-смысловых форм общего языка, иллюзия непосредственно-творческого выражения индивидуальности, разорвавшей оковы культурных тради-

ций» (там же. С. 86-87). И хотя это описание приводится для доказательства неоправданности, прежде всего у Ю. Н. Тынянова, переноса в историю литературы соссюрианского понятия «языковой системы» (там же С. 87-90), само по себе оно достаточно красноречиво. В столь же резких выражениях В. В. Виноградов характеризует и внешнее перенесение лингвистических методов в поэтику: «Становится понятным <...>, почему в науке о новой русской литературе, в науке, которая терминологически опиралась на лингвистику, а теоретически продолжает и до сих пор в одной своей части жить лингвистической контрабандой (ср. пересказ Соссюра в историко-литературном плане у Ю. Н. Тынянова, книгу В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (1929), «Проблемы творчества Достоевского» (1929) М. Бахтина, прежние, «добытые» работы Б. М. Эйхенбаума, ранние статьи В. Б. Шкловского и мн. др.), при посредстве лингвистических понятий разрабатывались, отрещенно от конкретной истории языка и даже лингвистической методологии, специфические проблемы литературности. <...> Однако в истории новой русской литературы союз с лингвистикой был не органическим, а терминологическим. На лингвистическую терминологию, не обоснованную философски, а воспринятую «морфологически», нанизывался материал, который ей противоречил. <...> Та лингвистика — «без всякой философии», лингвистика «внешних форм», которая послужила опорой историко-литературного изучения в русской филологии последних лет, привела к положительным, хотя и односторонним, результатам лишь в области теории и истории стиха (ср. работы Жирмунского, Якобсона, Томашевского, Эйхенбаума, Тынянова и др.). В сфере прозы и драмы <...> конкретные работы сводятся к случайным и очень общим рассуждениям по поводу разрозненных явлений индивидуального языкового творчества» (там же. С. 65-66). Вместе с тем, высказанные в статье «К построению теории поэтического языка» сомнения в теоретической продуктивности эстетики слова как таковой («“Эстетика слова” — дисциплина, которая сама еще нуждается в признании — и меньше всего может служить опорой для других лингвистических наук» — там же. С. 253), сомнения, вполне соотносящиеся с феноменологической подосновой концепции Г. Г. Шпета, свидетельствуют о неприемлемости для В. В. Виноградова (как сторонника Г. Г. Шпета) ценностного подхода к анализу эстетического содержания, который представлен в работах М. М. Б., а перечисление в книге «О художественной прозе» МФЯ и ПТД среди критикуемых им работ формалистов говорит о том, насколько для него оказались неприемлемы и новая концепция лингвистики, изложенная в этих работах, и тот аспект бахтинской философской герменевтики, который позднее получил название металингвистики. Примечательно, что до статьи «О границах поэтики и

лингвистики» в работах о формальном методе М. М. Б. практически не затрагивает В. В. Виноградова и его концепций, сделав оговорку в этой статье о предварительности всех прежних своих заключений о незначительном влиянии на В. В. Виноградова «женевской школы» (Сеше, Балли) (Волошинов 1930. С. 206). Однако в самой статье он непосредственно анализирует не герменевтическую составляющую концепции В. В. Виноградова, а ретроспективно, исходя из данной в ВМЭ характеристики, ее лингвистическое ядро, причем в том виде, как оно сформировалось в формалистический, опоязовский период деятельности Виноградова в начале 1920-х гг. Недаром именно в статье «О границах поэтики и лингвистики» вновь возникает основной ряд эстетических категорий ВМЭ — «эстетический объект» и т. п. (там же. С. 206, 223-226). С точки зрения бахтинской герменевтики метод В. В. Виноградова был рассмотрен в ПТД и определен как формально-лингвистический (Т. 2, 124-125), что вызвало незамедлительную реакцию В. В. Виноградова в книге «О художественной прозе» (Виноградов 1980. С. 70), а в развернутом виде — в неопубликованном в свое время фрагменте конца 1920-х гг (там же. С. 331-333). Основываясь на созданной в МФЯ типологии лингвистических течений, М. М. Б. в статье «О границах поэтики и лингвистики» показывает, что вопреки явно выраженным пристрастиям В. В. Виноградова к Фосслеру и его приверженцам в действительности его лингвистическая позиция определяется направлением абстрактного объективизма (соссюрианством) (Волошинов 1930. С. 206, 212-214, 220-223). Кроме того, его объяснение исторической смены художественных стилей помимо модели Соссюра (синхрония — диахрония) имеет явное сходство с опоязовским механизмом литературной эволюции (там же. С. 215-219). Таким образом, можно сказать, что в статье «О границах поэтики и лингвистики» подвергнут критике чисто лингвистический, а в «Слове в романе» чисто эстетический (герменевтический) подход В. В. Виноградова к изучению поэтики художественного произведения. Общее сопоставление теорий М. М. Б. и В. В. Виноградова сделано А. П. Чудаковым и Н. Перлиной (Чудakov 1980. С. 286, 293-294, 300-303, 314-315; Перлина Н. Диалог о диалоге: Бахтин — Виноградов, 1924-1965 // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 155-170).

15. Имеется в виду тезис немецкого теоретика изобразительного искусства К. Фидлера. Как отмечал Л. Циглер: «<...> более зрелое воззрение, которое Конрад Фидлер выражает в простых словах: нет искусства вообще, существуют только «искусства» (Циглер Л. Об отношении изобразительных искусств к природе // Логос. 1910. Кн. 2. С. 165). Ср. формулировку того же лозунга у

Г. Когена (*Cohen H. Ästhetik des reinen Gefüls*. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 5). О К. Фидлере см. прим. 204 и 206 к АГ.

16. Ср. Кон 1921. С. 90-91; Христиансен 1911. С. 55-57, 102-103. См., однако, сходное с определениями И. Коня и Б. Христиансена замечание в АГ: «материальная форма, обуславливающая собою то, является ли данное произведение живописным, или поэтическим, или музыкальным, существенным образом определяет и структуру соответствующего эстетического объекта, делая его несколько односторонним, акцентируя ту или иную сторону его» (С. 169). Особым свойствам материала словесного художественного творчества в его отличии от материалов других искусств посвящено рассуждение, завершающее ВМЭ.

17. Сохраняем авторское написание обоих экз.: «на материале».

18. Об ориентации современной эстетики на естественные науки, о «попытках некритического перенесения методов позитивной научности на художественное творчество» М.М.Б. говорит во вступительной лекции к курсу «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумянского, представляющей собою, по нашему мнению, изложение методологического введения к АГ (С. 327). В известной дневниковой записи 1919 г. Б. М. Эйхенбаум, исходя из риккерта ведения на науки о природе и науки о культуре, обсуждал возможность выявления в литературном произведении закономерностей, подобных естественнонаучным: «в истории искусства необходимо применение естественнонаучного метода: <...> 2. когда дело касается «природы» этого материала, из которого делается произведение искусства. И тут и там мысленно построение законов и понятий» (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 455). И уже в 1922 г. А. Л. Слонимский, говоря о заслугах формального метода, как о свершившемся факте, писал, что «благодаря ему поэтика делается наукой — на равных правах с естествознанием» (Слонимский А. Л. По поводу «кризиса критики» // Книга и революция. 1922. № 4 (16). С. 17). Эту тенденцию опоязовцев к пониманию литературных закономерностей подобно естественнонаучным отметил А. А. Смирнов, ясно понимавший, как последовательный в данном случае риккертианец, недопустимость такого смешения методов разных наук: «В естественных науках предмет нам дан. В науках о духовном творчестве он, так сказать, задан, причем задан нами самими. Он утверждается, творится нашим духом в акте опознания его, как такового. И совершается это путем приложения к некоторому материалу *суждения ценности*, которое относит его к той или иной категории, в нашем случае — категории литературных явлений. Уже одного этого достаточно, чтобы раз на-

всегда отбросить всякие аналогии между наукой о литературе и естественными науками, давно уже осужденные философской критикой и все же без конца повторяемые косной мыслью, ищащей успокоения в мнимом, механическом подобии всех наук» (Смирнов 1923. С. 92-93). На эти замечания сразу же болезненно отреагировал Ю. Н. Тынянов в своем обзоре статьи А. А. Смирнова, обвинив его в упрощенном риккертианстве (Тынянов 1977. С. 139-140). Также метил А. А. Смирнов в опоязовцев, отмечая господствующее в теории литературы в последнее полустолетие стремление к генетическому рассмотрению элементарных образцов и зачаточных явлений вместо завершенных литературных форм: «И здесь опять же оказывается гибельное подражание естествознанию, где понятия *теоретической ценности* и *теоретической* телесологии нет места, и где поэтому всякая классификация носит генетический характер и основывается на исходных формах» (Смирнов 1923. С. 94). В. Э. Сезeman, отнеся историю искусств, включая и историю литературы, к исторической — в понимании Г. Риккера — науке, полагал неправомерным уравнение художественных и естественнонаучных фактов и говорил «об особой эстетической реальности, несовпадающей с реальностью эмпирической (общенного опыта)» (Сезeman 1922. С. 118-120). Поэтому В. Э. Сезeman (как и несколько позднее А. А. Смирнов) вообще считал ошибочной общую тенденцию к перенесению естественнонаучных методов в гуманитарные науки: «Лишь отдав себе отчет в своих систематических основаниях и выяснив точно природу своего предмета, история искусства способна оправдать специфическую особенность свойственных ей методов и избавиться от того засилия естественнонаучного мышления, которое до сих пор оказывается во многих гуманитарных науках. Ведь оценку считают недопустимой в истории искусства прежде всего потому, что она совершенно отсутствует в естественных и математических дисциплинах, т. е. именно в тех науках, которые отличаются своей точностью и логической последовательностью. Иначе говоря, математические и естественнонаучные приемы мышления признают идеалом научности вообще, совершенно забывая о том, что методы какой-нибудь науки определяются прежде всего природой изучаемого ею предмета, а потому методы одной науки не могут быть автоматически переносимы в область другой. Механистическое и математическое мышление, господствующее в естественных науках, характеризуется именно тем, что оно обезличивает исследуемые им предметы, т. е. рассматривает их, вовсе отвлекаясь от того специфического значения и смысла, которым они обладают. А стало быть, ясно, что эти научные методы и приемы совершенно непригодны в том случае, когда знанию поставлена задача вскрыть и уразуметь именно этот особый смысл предлежащего явления. Всякая попытка равняться

по естественным наукам и ориентироваться на их методах должна поэтому для истории искусства кончиться неудачей. Мало того, такая попытка направляет науку на ложный путь и извращает ее подлинный смысл» (там же. С. 146–147). Подчеркивая значение оценки при установлении предмета гуманитарных наук, В. Э. Сеземан и А. А. Смирнов следуют методологическим принципам Баденской (Фрейбургской) школы, которые еще в 1901 г. со ссылкой на Г. Риккера отчетливо выразил И. Кон: «историки литературы или пластического искусства часто похваляются своею независимостью от всяких критериев оценки, по их словам, они хотят лишь понимать, предмет сам по себе для них, как и для естествоиспытателей, безразличен <...>. Если бы историк искусства не предполагал никаких различий ценности, то он не мог бы вообще ограничить своего материала» (Кон 1921. С. 19). В 1925 г. С. А. Аскольдов ориентацию морфологического (формального) метода на естественнонаучность, — «будем описывать форму. Словом как в ботанике», — охарактеризовал как «фетишизм перед «научностью»» (Аскольдов 1925. С. 338, 339). Проблема особых методов гуманитарных наук в их отличии от наук естественных была поставлена в 1894 г. в докладе В. Виндельбанда «История и естествознание как различие номотетических и идиографических наук (Виндельбанд В. История и естествознание: Речь, произнесенная 1 мая 1894 г. в торжественном собрании Страсбургск. ун.-та. М., 1901; ср.: Он же. Принципы логики // Логика. М., 1913. Вып. 1. С. 109–110), а затем развернута в трудах Г. Риккера, наиболее последовательно — в его книге «Науки о природе и науки о культуре» (Риккерт 1911). Эта же проблема неизменно возникала в работах М.М.Б. на всем протяжении его деятельности. Однако, если в 1920-е гг. он обращается к ней лишь в ряде отдельных замечаний, то после обретения им в конце 1920-х гг. основных принципов его философской герменевтики он до последних дней снова и снова разрабатывает варианты собственного обоснования этой проблемы — в «Слове в романе» (ВЛЭ 163–165), в наброске «К философским основам гуманитарных наук» (Т. 5, 7–10), в работе «Проблема текста» (Т. 5. 307–326), в заметках «К методологии гуманитарных наук» (ЭСТ 361–373), в записях последних лет (там же. С. 336–360).

19. «Материальная эстетика» — понятие, введенное в ВМЭ, однако впоследствии в трудах М.М.Б., за исключением «Ученого сальеризма» (Медведев 1925. С. 266), не встречающееся. Судя по характеристике формального метода как материального во вступительной лекции к курсу «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского (в июле 1924 г.), — «“формальный метод” (на самом деле, материальный)» (С. 327), — определение «материальный» применялось М.М.Б. для обозначения

некоторых направлений современного искусствоведения еще до начала работы над ВМЭ, хотя в сохранившемся тексте АГ это определение в таком значении не употребляется. Кажущаяся простота объяснения происхождения этого понятия — «материальная эстетика» основывается на «материале» искусств — обманчива. Это понятие могло быть образовано по образцу принятого в европейской философии к началу XX в. различения материальной и формальной этики (Кюльпе 1908. С. 296–306), обсуждаемого в ФЛ (С. 24–28). Или, если учсть обозначение метода формалистов во вступительной лекции к курсу «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского как «материального», — по образцу установленной Г. Риккертом «материальной противоположности природы и культуры и формальной противоположности естественнонаучного и исторического методов» (Риккерт 1911. С. 51): «так как науки различаются между собой как по трактуемым ими предметам, так и по применяемому ими методу, то и разделение их должно быть проведено как с материальной, так и с формальной точек зрения <...> причем под многозначащим словом «природа» подразумевают материальное (körperlische), под духом же — психическое (seelische) бытие» (там же. С. 44). В таком случае становится понятной развернутая М.М.Б. критика понимания формалистами их собственных установок как близких естественнонаучным. Однако в возникновении этого понятия могли сыграть роль и другие ассоциации, в частности, искусствоведческие, как например, у А. Г. Горнфельда, сопоставившего приведенные в статьях Б. Л. Богаевского и В. М. Жирмунского в сборнике «Задачи и методы изучения искусств» почти совпадающие цитаты о материале и приеме из эстетического трактата Г. Земпера и статьи В. Б. Шкловского (Горнфельд А. Г. <Письмо в редакцию> // Печать и революция. 1925. № 2. С. 300; Богаевский 1924. С. 21; Жирмунский 1924. С. 128). Еще пример: Э. Утиц, отстаивавший самостоятельность искусствоведения как особой научной дисциплины, среди пяти конструктивных моментов, выделяемых в произведении искусства, называет «принцип материала» (Богаевский 1924. С. 42; ср. Медведев 1925. С. 266). С другой стороны, в Конспекте МФЯ в 1928 г. М.М.Б. говорит, что формальный метод образовался, «осложнившись позитивистическими влияниями, исходящими от некоторых направлений западноевропейского искусствоведения и лингвистики» (Конспект МФЯ. С. 90; ср. ФМЛ 80). В. Л. Махлин сопоставил рассмотрение «материальной эстетики» в АГ, ВМЭ и в «Ученом сальеризме» (Махлин 1996. С. 129–130, 135). Им же предложено расширительное толкование материальной эстетики как культурно-философского явления конца XIX — первой четверти XX в. (Махлин В. Л. «Из революции выходящий»: Программа // Бахтинский сб. М., 1997. Вып. 3. С. 200, 212, 228, 229, 231; Он же. Философская программа

М. М. Бахтина и смена парадигмы в гуманитарном познании. Диссертация в виде научного доклада на соискание степени доктора филос. наук. М., 1997. С. 18-21, 50).

20. Жирмунский 1921. С. 53, 61-62, 65-67; Он же 1924. С. 128, 137-138, 140-144. Подробнее о тематике см. ниже в главе 3 «Проблема материала» (см. прим. 122, 123).

21. О формальной эстетике и эстетике содержания см.: Кульп 1908. С. 95-97; Мейман 1919. Ч. 1. С. 13-14; Шпет 1923. С. 55-56. См. также прим. 167, 171 и 205 к АГ.

22. «науки об искусстве» (нем.).

23. См.: Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923; Томашевский Б. В. Русское стихосложение: Метрика. Пб., 1923. Безусловное научное значение обеих книг подчеркнуто в обзоре новейших работ по поэтике А. А. Смирнова, появившемся в самом начале 1924 г. (Смирнов 1924. С. 152-154). Научная ценность книги В. М. Жирмунского отмечена в «Ученом сальериизме» (Медведев 1925. С. 272).

24. В АГ при рассмотрении импрессивной теории эстетики, среди представителей которой названы деятели западноевропейского формального искусствоведения, фактически, судя по общему контексту, в их числе подразумеваются и теоретики русского формального метода, когда указывается на присущее этому направлению гедонистическое объяснение формы, выводимой из особенностей материала (С. 168). Гедонистическая подоснова соотнесения материала и формы в теории русского формального метода последовательно вскрывается М.М.Б. в ФМЛ, где собственно становится главным аргументом при доказательстве его теоретической несостоятельности (ФМЛ 21-22, 89, 136, 141). Сходное заключение о гедонистической подоснове русского формального метода было сделано Л. С. Выготским в книге «Психология искусства», завершенной в 1925 г. (Выготский 1968. С. 86, 90, 93). В качестве примера ложной методологической предпосылки эстетического анализа Г. Г. Шпет ссылается на такие психологические теории, как теория вчувствования, сопререживания, внутреннего подражания и т. п., которые исходят из эстетического наслаждения как конечной цели конкретного эстетического переживания (Шпет 1923. С. 73-74). Градация психологических теорий эстетического удовольствия — от чистого интеллектуализма до явного гедонизма — представлена у Э. Меймана (Мейман 1919. Ч. 1. С. 66-130). Эстетика М.М.Б. остается вне пределов как такового психологического принципа эстетического удовольствия и наслаждения.

25. Понимание художественного произведения как вещи, которая «ощущается», «делается», в Опоязе получило наиболее яр-

кое выражение у В. Б. Шкловского в статье «Искусство как прием» (1917): «художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные»; «Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по задаче другим приемам поэтического языка <...> равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова или даже звуки самого произведения)» (Шкловский 1990. С. 60, 61; ср. ФМЛ 89, 91, 203, 204, 206). Эта опоязовская установка затем нашла свое развитие в 1920-е гг. в лефовской идеологии. И этой понятийной системы координат В. Б. Шкловский не покидает даже тогда, когда в брошюре «Розанов» в 1921 г. делает утверждение во всем обратное предыдущему: «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов» (там же. С. 120). Сходным образом, казалось бы, и Г. О. Винокур в 1923 г. в статье «Поэтика. Лингвистика. Социология» рассматривает слово как вещь и материал поэтического творчества: «поэтическое творчество — есть работа над словом уже не как над знаком только, а как над *вещью* <...> смысл здесь берется как вещь, как *материал струкции*, как одно из звеньев конструкции<...> Слово, взятое как вещь<...>» (Винокур 1990. С. 27). М. И. Шапир в своих комментариях совершенно справедливо указывает, что Г. О. Винокур в данном случае основывался на «Эстетических фрагментах» Г. Г. Шпета (Шапир 1990. С. 277). Однако М. И. Шапир обужено толкует Г. О. Винокура, ссылаясь на определение Г. Г. Шпета — «Слово есть также *вещь*» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 2. С. 61), — относящееся между тем у Г. Г. Шпета к синтаксису и далее к поэтике, тогда как употребление категории смысла подразумевает более широкое понимание Г. О. Винокура данного определения Г. Г. Шпета. И действительно, в отличие от заимствованного из феноменологии и вульгарно истолкованного у опоязовцев, у В. Б. Шкловского, понятия «вещи», у Г. Г. Шпета и, следовательно, Г. О. Винокура дается иное его понимание в эстетическом и поэтическом аспектах. Г. Г. Шпет в статье «Проблемы современной эстетики», которая должна была составить 4-й выпуск «Эстетических фрагментов», отвергает «квалификацию эстетического предмета как pragmatической вещи» (Шпет 1923. С. 68), и, развивая принципы своей философской герменевтики, подвергает критике чисто феноменологический подход: «и феноменологи, в поисках непосредственной данности воспринимаемой действительности, сильно упрощают проблему действительности, обращаясь к действительности только “природной”. На самом деле,

окружающая нас действительность *rgita facie* именно действительность не «природная», а «социальная», «историческая», «культурная» (там же. С. 74). Эстетический предмет, по определению Г. Г. Шпета, — и предмет социального обихода, жизни, употребления, и, в первую очередь, предмет отрешенного культурного бытия, искусства: «Искусство не только «передает» смыслы, но отображает также душевные волнения, стремления, реакции. Оно не только социальная вещь и, как такая, средство, но также культурная «ценность», будучи индексом и как бы «составной частью» основной культурной категории, — противопоставляемой социальной категории «только вещи и средства», — «самоцели», «лица», «личности» (там же. С. 76). Стремление Г. Г. Шпета показать разницу между pragматической вещью и условной «естественностью» феноменологии и эстетическим предметом столь велико, что он прибегает к вовсе нециальному его философии понятию ценности.

26. Об «ощущимости», «сделанности» формы, построения и т. п. писал В. Б. Шкловский в статье «Искусство как прием» (1917): «искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» (Шкловский 1990. С. 63; ср. ФМЛ 89). В. М. Жирмунский в варианте 1924 г. статьи «Задачи поэтики» при переходе к рассмотрению вопросов композиции воспроизвел основанное на понятии «ощущимости» образное определение В. Б. Шкловского из его статей «Искусство как прием» и «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля»: «построение поэтического произведения также подчиняется художественному закону, становится самостоятельным средством воздействия на читателя, закономерно расчлененной художественной композицией: ее идеальный тип — кривая линия, строение которой ощущается» (Жирмунский 1924. С. 141), хотя уже прежде возразил в статье «К вопросу о «формальном методе»» против приемов остранения и затрудненной формы и ощущения их, как основных факторов в развитии искусства (Жирмунский 1923. С. 15–16; ср. ФМЛ 201–202). Эпатирующий по отношению к предшествующим эстетическим и художественным концепциям тезис о «сделанности» произведения словесного творчества отразился в названиях работ опозионцев конца 1910-х — начала 1920-х гг. — «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) Б. М. Эйхенбаума и «Как сделан «Дон-Кихот»» (1920) В. Б. Шкловского. В «Письме к Роману Якобсону», напечатанному в журнале «Книжный угол» (1922. № 8), В. Б. Шкловский писал: «Мы знаем теперь, как сделана жизнь, и как сделан «Дон-Кихот», и как сделан автомобиль» (Шкловский 1990. С. 146). Это заявление В. Б. Шкловского Б. А. Ларин охарактеризовал как «взгляд, что в искусстве все предназначено, как в кустарном производстве» (Ларин 1923).

С. 89). М. М. Б. в «Ученом сальеризме» относительно работы В. Б. Шкловского заметил: «Его претензии на знание того, как сделан «Дон-Кихот» или какое-либо другое произведение — по меньшей мере преувеличены» (Медведев 1925. С. 270). Значение понятия «ощущимости» как основного объяснительного принципа построения литературного произведения в теории формального метода подробно рассмотрено в ФМЛ (ФМЛ 40, 123–125, 152–153, 156, 200–203, 206, 209, 212, 223–225).

27. В данном случае М. М. Б. воспроизводит основное философское положение ФП о недоступности для теоретического сознания действительности нравственного поступка; возможно лишь его феноменологическое описание посредством естественного языка (С. 31–31; 38). См. прим. 92.

28. В. М. Жирмунский в «Задачах поэтики» писал о беспредметности и отсутствии тематической определенности в музыке (Жирмунский 1921. С. 53, 66; Он же 1924. С. 129, 142, 143), подчеркнув в дополнении к варианту статьи 1924 г., что «в музыке, как искусстве беспредметном, особенности художественного жанра *всесильно* определяются его композицией» (Жирмунский 1924. С. 142). Положение о содержательности музыкальных форм обосновано в АГ (С. 256–257). См. ниже об анализе музыкального произведения в главах 2 и 3 (С. 298–299, 310–311). См. прим. 95.

29. Эстетическая (и художественная) деятельность — одна из категорий европейской эстетики начала XX в. (Мейман 1919. Ч. 1. С. 65, 73, 155–166; Ч. 2. С. 54–103), употребляемая в ФП (С. 7, 66). В АГ эта категория характеризуется активностью (С. 141) оформления и завершения (С. 107, 248). В. Ляпунов отмечает, что в европейской эстетике начала XX в. (М. Дессуар) художественная деятельность рассматривалась в качестве частного случая эстетической (Liapunov V. Notes // Bakhtin M. M. Art and answerability: Early philosophical essays / Eds. M. Holquist and V. Liapunov; translation by V. Liapunov. Austin: Univ. of Texas Press, 1990. P. 238, 254; ср. Богаевский 1924. С. 40). Однако, хотя в ранних работах М. М. Б. эстетическая и художественная деятельность различаются, в большинстве случаев при анализе они совпадают, ибо у него, как и у Г. Когена, эстетика основывается на искусстве. В АГ подчеркивается активный характер эстетической деятельности автора и созерцателя (С. 142).

30. Употребление понятия «эстетический объект» в русской эстетике и теории литературы 1910-х — 1920-х гг. связано с русским переводом «Философии искусства» Б. Христиансена (1911), а после 1921 г. также с переводом книги И. Коня «Общая эстетика» (1921), какова бы ни была предшествовавшая этим авторам традиция истолкования этого понятия. Различие внешнего и

внутреннего эстетического объекта в феноменологической традиции, на первый взгляд, сходное с определениями в ранних работах М.М.Б., в частности, в АГ (С. 168–169), может иметь только типологическое значение, не говоря уже о несовпадении основных установок гуссерлианской феноменологии и философии М.М.Б., какие бы точки пересечения с философией Э. Гуссерля и привнесения из нее ни появлялись в бахтинских работах 1920-х гг. У М.М.Б. понятие эстетический объект встречается только в АГ, ВМЭ, «Ученом сальризме» (Медведев 1925. С. 267, 270, 274) и статье «О границах поэтики и лингвистики» (Волошинов 1930. С. 206, 223–226). Уже Н. А. Бердяев в «Смысле творчества» (1916) привел цитату из книги Б. Христиансена об отличии эстетического объекта от внешнего произведения искусства, чтобы подчеркнуть для своих целей «творческую природу всякого эстетического восприятия и внечувственный, сверхэмпирический характер всякого художественного произведения» (Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл Творчества. М., 1989. С. 571–572;ср. Христиансен 1911. С. 197). Однако в АГ М.М.Б. производит анализ этого понятия, несомненно, в связи с тем, что оно фигурирует в статье В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» в варианте 1921 г. (Жирмунский 1921. С. 52, 53), поскольку АГ, как позднее и ВМЭ, в значительной мере построены на обсуждении положений этой статьи и полемике с ней. В этом варианте 1921 г. В. М. Жирмунский фактически отождествляет эстетический объект с наличным художественным произведением, рассматривая содержание эстетического объекта в качестве тематического момента художественного произведения. В варианте статьи 1924 г., значительно переработанном и дополненном, прежнее понимание этого вопроса сохраняется: задача поэтики заключается в изучении структуры эстетического объекта, т. е. того же наличного художественного произведения слова. При этом делается оговорка, что эстетический объект, признаки которого нам даны в интуитивном художественном опыте, и эстетическое переживание, как находящиеся за пределами поэтики, подлежат ведению философской эстетики (Жирмунский 1924. С. 133). Действительно, у Б. Христиансена анализ эстетического объекта ведется со стороны воспринимающего, переходящего от «чувственных качеств» («чувственных форм») внешнего произведения (Христиансен 1911. С. 42, 50, 54) к «эмоциональным качествам или впечатлениям» («вторичным впечатлениям»), т. е. к «вторично-творческому синтезу» эстетического объекта (там же. С. 197–198). Таким образом, «эстетический объект не тождественен с внешним произведением искусства» (там же. С. 50). «Структура эстетического объекта» понимается Б. Христиансеном как одновременная дифференцированность и объединенность трех разнородных факторов внешнего художественного произведения: формы, материала и содержания (там же.

С. 50, 70, 102). Однако со стороны воспринимающего и созерцающего субъекта только впечатления, «безобразные эмоциональные элементы форм, предметного, материала являются настоящими слагаемыми эстетического объекта» (там же. С. 103). Субъективный произвол в процессе вторично-творческого синтеза, по Б. Христиансену, устраняется в художественном произведении посредством доминанты и единства стиля (там же. С. 209–210). Поскольку в результатах этого синтеза Б. Христиансен не видит каких-либо закономерностей, значимых для поэтики, это позволяет В. М. Жирмунскому отвлечься от процесса «эстетического переживания» как субъективного и рассматривать эстетический объект как сочетание трех факторов, — материала, содержания и формы, — т. е. фактически отождествляя его с художественным произведением. И. Кон под эстетическим объектом подразумевает эстетическую ценность или совокупность эстетических ценностей, однако, само понятие «эстетический объект» не является у него в отличие от Б. Христиансена предметом особого теоретического рассмотрения (Кон 1921. С. 39, 217). В. Э. Сеземан попытался поправить установленное Б. Христиансеном деление на объективность чувственно данного внешнего произведения и субъективность процесса синтеза эстетического объекта в акте восприятия, указав на то, что оба эти момента составляют нераздельное предметное единство в непосредственном художественном восприятии, т. е. «эстетический объект обладает полновластной реальностью лишь в живом художественном восприятии», познание и понимание которого «достигается только через непосредственное переживание того творческого акта восприятия, который создает этот объект» (Сеземан 1922. С. 120–121). Отсюда В. Э. Сеземан приходит к выводу, что «всякий эстетический объект является собою не только некоторое завершенное в себе единство, но обладает также известной внутренней расчлененностью (сохраняющимся в единстве многообразием элементов), и при том в двояком отношении: в самостоятельности частей и в композиционном единстве ряда эстетических факторов и моментов (там же. С. 126–127). Напротив, А. А. Смирнов, полемизируя с В. Э. Сеземаном, не допускал членения поэтического произведения (т. е. эстетического объекта), поскольку согласно его классификации «поэзия» как высшее проявление словесного художественного творчества в отличие от «словесности» и «литературы» требует особых методов изучения (Смирнов 1923. С. 104). Остальные исследователи в 1920-е гг., подобно В. М. Жирмунскому, по преимуществу употребляют понятие эстетического объекта в качестве аналога художественного произведения: В. В. Виноградов (Виноградов 1976. С. 231, 232, 370, 374–376, 383, 394, 395; Он же 1980. С. 6, 39, 40), Б. А. Ларин (Ларин 1923. С. 69, 83), А. П. Скафтымов (Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин: Очерки. М.;

Саратов, 1924. С. 99) и др. Б. М. Энгельгардт в книге «Формальный метод в истории литературы» (1927) рассматривает понятие эстетического объекта с точки зрения выдвинутого им проекционного метода, т. е. полагая в качестве объекта эстетического изучения художественное произведение как данность, внеположную сознанию (Энгельгардт 1995. С. 39–46, 49). П. Н. Сакулин в своем отклике на «Задачи поэтики» В. М. Жирмунского высказал мнение о необходимости обращения к анализу того, что Христиансен называет эстетическим объектом (Сакулин 1923. С. 92). В 1926 г. видный представитель формальной школы С. И. Бернштейн вновь вслед за Б. Христиансеном и В. М. Жирмунским обращается к этому понятию, хотя и истолковывает его в принципах теории формального метода (Бернштейн 1927. С. 27, 38–39). В АГ М.М.Б. говорит о несовпадении внутренней эстетической формы, т. е. формы эстетического объекта, строящейся на основе художественного произведения, с внешней, эмпирической эстетической формой, т. е. материальной формой этого произведения (С. 168–169), а также предусматривает членение эстетического объекта, полагая красоту, возвышенное, трагическое — категориями его структуры (С. 139). Но только в ВМЭ дается последовательное определение структуры эстетического объекта. Таким образом, М.М.Б. в АГ и ВМЭ подобно Б. Христиансену сохраняет отличие эстетического объекта от внешнего произведения, подобно В. Э. Сеземану допускает членение эстетического объекта, подобно В. М. Жирмунскому отвлекается от психологического понимания субъективного акта художественного восприятия: эстетический объект как содержание эстетической деятельности структурирован и, следовательно, независим от психологических актов творчества и созерцания творца и созерцателя, т. е. М.М.Б. не вводит в структуру эстетического объекта чисто психологических актов его созидания и в то же время выступает против его эмпиризации (см. ниже С. 305, 309). В статье «О границах поэтики и лингвистики» М.М.Б. показывает свое, вероятно, изначальное, неприятие психологизирующего и субъективизирующего понимания эстетического объекта у Б. Христиансена и, естественно, у последовавших за ним В. Э. Сеземана и А. А. Смирнова: «“естетический объект” <...> не является “образом, построенным в субъекте”, — как весьма психологистично рисует его себе Б. Христиансен» (Волошинов 1930. С. 224). Кроме того, он возражает, имея в виду В. В. Виноградова, против позитивистской «лингвистической материализации эстетического объекта», который никоим образом «не является совокупностью стилистических приемов, т. е. вещно-словесной данностью произведения» (там же). Но также без сочувствия он относится и к представлению В. В. Виноградова о «вечной, над-индивидуальной сущности» эстетического объекта (Виноградов 1976. С. 232), которое, по нашему мнению,

скорее всего восходит к ценностному определению эстетического объекта в «Общей эстетике» И. Кона (Волошинов 1930. С. 224). В статье 1930 г. М.М.Б. заново формулирует понятие эстетического объекта, который «есть прежде всего динамическая система ценностных знаков, есть идеологическое образование, возникающее в процессе особого социального общения и закрепленное в произведении как материальном medium'е этого общения» (там же). Отметив, что «естетический объект никогда не дан как готовая, конкретно наличествующая вещь; он всегда задан, задан как интенция, как направленность художественно-творческой работы и художественно-состорческого созерцания», М.М.Б. вместе с тем сохраняет зафиксированную в АГ и ВМЭ антипсихологическую трактовку эстетического объекта и рассматривает его как феномен, «который является выразителем ценностно-иерархического взаимоотношения трех конституирующих его форму ингредиентов — “автора”, “героя” и “слушателя”» (там же. С. 224–225). Таким образом, и в рамках бахтинской философской герменевтики второй половины 1920-х гг. эстетический объект является результатом взаимодействия социальных оценок, т. е. эмоционально-волевых тонов, выраженных в различных типах высказываний и разновидностях речевых жанров. См. также прим. 197 к АГ.

31. Термин «архитектоника» в качестве философского понятия употребляется в ФП (С. 15, 49, 56). Его применение в таком значении восходит к «Критике чистого разума» И. Канта и кантианской традиции (Кант И. Соч. в 6-ти тт. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 440, 680–692; см. прим. 20 к АГ). Однако в том же труде ФП этот термин используется в качестве эстетического и искусствоведческого понятия в силу аналогической близости мира искусства к миру поступка (С. 50, 58, 60, 65, 66). В АГ производится детализация «архитектоники» как собственно эстетической категории. Прежде всего, вводится понятие «архитектоники эстетического объекта» (С. 87). Архитектоника, с одной стороны, рассматривается как некий организационный принцип, «как возвратительно необходимое, не случайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое» (С. 70), а с другой стороны, относительно подлежащих творческому оформлению моментов говорится об «архитектонике ценностной, временной, пространственной и смысловой» (С. 72). Но только в ВМЭ представление о членении эстетического объекта достигает исследовательской ясности посредством введения понятия «архитектонические формы». Применение термина «архитектоника» как эстетического понятия у М.М.Б. было связано с многообразным употреблением этого термина в философской и эстетической культуре 1910-х гг. Обычно считается, что представителями формального метода, точнее, Опояза, термин «архитектоника» был

заимствован непосредственно из знаменитого труда А. Гильдебранда (Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914. С. 4; Чудаков 1990. С. 5). Впрочем, уделивший внимание истории этого термина О. А. Ханзен-Лёве возводит его также к книге Э. Ганслика: «В вопросе о стиле архитектоническая сторона музыкально-прекрасного явственно выступает на первый план» (Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. М., 1895. С. 108; Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 182). Однако сфера его применения была во много раз шире. Так, о распространности философского термина «архитектоника» в первой четверти XX в. свидетельствует его наличие в переводах сочинений Н. Гартмана, Г. Гомперца, В. Дильтея, Г. Зиммеля, а также в оригинальных трудах И. И. Лапшина, В. А. Савальского и др. Усвоению этого понятия в русском художественном сознании во многом способствовали книги «Ренессанс и барокко» (рус. пер. 1913) и «Классическое искусство» (рус. пер. 1912) Г. Вельфлина, испытавшего сильнейшее влияние идей А. Гильдебранда. К середине 1910-х гг. термин «архитектоника» («архитектонический») входит в обиходный язык символистской критики и теории (Ю. Айхенвальд, Вяч. Иванов, В. Пяст, Г. Чулков). Для особенностей употребления этого термина у М.М.Б. и у такого новобранца Опояза, каким был в 1920 г. В. В. Виноградов, чрезвычайно важно, что он встречается, в частности, в статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (Иванов В. И. 1916. С. 20). Т. И. Райнов, опираясь на книгу А. Гильдебранда, одним из первых в русской традиции последовательно применил понятие «архитектоники» к анализу литературного произведения (Райнов Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 32-75). Опыт применения этого понятия у Т. И. Райнова, скорее всего, и был в первую очередь подхвачен формалистами. Появление термина «архитектоника», как и ряда других терминов, в работах представителей формального метода относится к 1920-1921 гг., когда после сближения с Опоязом В. М. Жирмунского и В. В. Виноградова, согласно справедливому замечанию М.М.Б. в *ФМЛ*, была предпринята попытка придать первоначальным футуристическим декларациям опоязовцев статус научной дисциплины (*ФМЛ* 93). Этот темный и почти не зафиксированный документально период 1920-1921 гг. и был действительным — в теоретическом отношении — героическим периодом теории формального метода, после которого почти сразу и наступил его распад, как и распад Опояза. Именно в этот период происходит необычайное расширение теоретического аппарата опоязовцев. Помимо «архитектоники» к этому периоду отно-

сятся введение таких понятий, как «мелодика» (Б. М. Эйхенбаум), «языковое сознание», «поэтическая символика», «функционально-имманентный и ретроспективно-проекционный методы» (В. В. Виноградов), «эстетический объект», «единство художественного задания» (В. М. Жирмунский) и, скорее всего, терминология книги Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка». В. М. Жирмунский упоминает также предложенный В. В. Виноградовым термин «палеонтология языка» (Жирмунский 1921. С. 64). Называем лишь термины, которые не прижились или не получили четкого логического определения, тогда как другие, возникшие в те же годы, были приняты, например, «тема», «доминанта», «телеология», «сказ» и некоторые другие. Почти все они остались непроясненными в их точном значении и не закрепились, и по большей части употреблялись лишь в работах собственных создателей, да и то до определенной поры. Так, в *ФМЛ* М.М.Б. сожалел, сославшись на книгу А. Гильдебранда, что термин последнего «архитектоника» не получил распространения (*ФМЛ* 64-65). Такое сожаление естественно, учитывая опыт применения этого термина в ранних баухинских работах. К числу опоязовских понятий 1919-1921 гг., характеризующихся расплывчатым значением, принадлежит и «архитектоника». Как термин «архитектоника» появляется в написанных в 1920-1921 гг. статьях В. В. Виноградова «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»», «Стиль петербургской поэмы «Двойник» (Опыт лингвистического анализа)» и в рецензиях на брошюру Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)» и на книгу В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (Виноградов В. В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Начала. 1921. № 1. С. 92, 94; Он же 1976. С. 135, 460, 463; ср. там же. С. 67), а также в завершенных в это время книгах Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» и «Молодой Толстой» (Эйхенбаум 1969. С. 346, 383, 445; Он же 1987. С. 51, 56). Но и позднее, в 1922-1923 гг., В. В. Виноградов использует этот термин в статье «Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» и в книге «О поэзии Анны Ахматовой», а также в 1925 г. в работе «Проблема сказа в стилистике» (Виноградов 1976. С. 168, 176, 178, 187, 375, 378, 380, 434, 438, 442, 451; Он же 1980. С. 43). Упоминает этот термин и поддерживавший в эти годы близкие отношения с В. В. Виноградовым А. С. Долинин, в статье о творчестве Ф. М. Достоевского (Долинин А. С. «Исповедь Ставрогина» (В связи с композицией «Бесов») // Лит. мысль. Пг., 1922. [Вып.] 1. С. 139), а также принимавший участие в деятельности Опояза Б. А. Ларин, в работе, датированной 1922 г. (Ларин 1923. С. 74). Близкий к В. В. Виноградову в те же годы Б. М. Энгельгардт в книге «Формальный метод в истории литературы», законченной в 1925 г., пишет об «архитектонических элементах словесного ря-

да», «жанровой архитектонике» (Энгельгардт 1995. С. 80). К середине 1920-х гг. термин получает распространение и за пределами Опояза — в книге А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин» (Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин: Очерки. М.; Саратов, 1924. С. 45, 88, 100, 119, 121). Наконец, О. А. Ханзен-Лёве известны и другие случаи его использования в 1920-е гг. (Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. М., 2001. С. 182). Одновременное появление в трудах, написанных или задуманных в 1920–1921 гг., термина «морфология» (Жирмунский 1921. С. 70, 76; Он же 1975. С. 472; Он же 1977. С. 85; Эйхенбаум 1987. С. 34, 35; Сеземан 1922. С. 129, 131, 139, 145; предисловие к «Молодому Толстому» со словами о «формальном» — «я бы охотнее назвал его *морфологическим*» — методе датировано июнем 1921 г.; см. прим. 3) позволяет предположить, что оба термина могли быть введены в употребление в Опоязе также и под влиянием немецкого литературоведения 1910-х гг., где они в свою очередь восходили к Гете и к новому немецкому искусствоведению. См. упоминание этих терминов в появившейся в 1927 г. статье В. М. Жирмунского «Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии» (Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 106, 115, 118, 122, 123) и в материалах обзора ««Формальный метод» на Западе» Р. О. Шор, сторонницы Г. Г. Шпета (Шор 1927. С. 132, 137, 138, 142), стремившейся показать, что в положениях «крайнего «реторического» направления в немецкой науке о литературе» 1910-х гг. «высказано в более связной и мотивированной форме все то, что, по мнению многих, является достижением наших формалистов в области теории литературоведения» (там же. С. 142). Ср. также перевод работ «Архитектоника драм Шекспира» (*«Shakespeares dramatische Baukunst»*) О. Вальцеля и «Морфология романа» В. Дибелиуса, помещенных в сборнике «Проблемы литературной формы» (Проблемы литературной формы: Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера / Пер. под ред. и с предисл. В. М. Жирмунского. Л., 1928).

32. Те несколько случаев употребления в ранних работах М.М.Б. понятий «телеология», «телеологический», «телос» («цель») в качестве особых терминов обусловлены философским, эстетическим и теоретико-литературным контекстом первой четверти XX в. Во вступительной лекции к курсу «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумянского (в июле 1924 г.) М.М.Б. отмечает, что наряду с естественнонаучностью существует другой тип научности — «научность гуманитарных наук, определяемая отношением к эмпирии и отношением к смыслу и цели» (С. 327). На протяжении всей своей творческой деятельности М.М.Б. неоднократно возвращался к вопросу обоснования различия этих двух типов научности (см. прим. 18), однако всякий

раз это различие раскрывалось им только в его собственно баухинских категориях — автора и героя, я и другого, диалогического понимания и т. д. Лекцию 1924 г. в записи Л. В. Пумянского он начинает с изложения — в качестве исходной точки — общепринятого различия этих типов научности, показанного в трудах Г. Риккерта, прежде всего, в его книге «Науки о природе и науки о культуре», в которой наукам о культуре приписывались ценность, смысл, цель (телеологичность). Также, скорее всего, с риккертинским различием этих типов научности по материальному и формальному принципам связано определение в лекции 1924 г. «формального метода» как материального (см. прим. 19). Вместе с тем рассмотрение в лекции 1924 г. и в ВМЭ риккертинской категории «телоса» применительно к художественному творчеству на прямую соотносится с теоретическими спорами начала 1920-х гг. При этом в лекции 1924 г. в полном соответствии с риккертинской проблематикой М.М.Б. утверждает, что смешение в сторону материала отнюдь не избавляет формалистов от необходимости в той или иной мере следовать телесному методу, отвечающему характеру наук о культуре, поскольку в противном случае изучение материала, например, в словесном творчестве, распадается на отдельные суждения, не выходящие за пределы лингвистики (С. 327). На этом этапе, т. е. накануне решительного пересмотра современных постулатов о языке в конце 1920-х гг., в лекции 1924 г., в ВМЭ (правда, только в качестве исходной посылки) и во всех последующих работах, включая ФМЛ, до МФЯ, он относит лингвистику к дисциплинам, подчиненным естественнонаучным закономерностям, подобно Г. Риккерту, который, хотя и располагал языкознание в промежуточной области между двумя названными типами научности, однако, опираясь при обосновании своей методологии, в частности, на эпохальную в своем роде книгу «Принципы истории языка» младограмматика Г. Пауля, вслед за Г. Паулем полагал, что языкознание содержит в себе особенно много элементов, образованных генерализующим методом, т. е. методом естественных наук (Риккерт 1911. С. 155). Исключительное влияние риккертинства и соответственно особое значение принципа телеологии в русской философии 1910-х гг., — Б. В. Яковенко наиболее значительными современными философскими течениями называл марбургскую школу и школу телесного критицизма Виндельбанда-Риккерта, а наиболее значительными трудами в области эстетики — сочинения И. Кона и Б. Христиансена (Яковенко 1910. С. 256, 264), — способствовало тому, что в 1920–1921 гг., т. е. при попытке придать формальному методу статус научной дисциплины, в его терминологический аппарат, с неизбежными изменениями в содержании, было введено заимствованное из «Философии искусства» Б. Христиансена, наряду с другими понятиями, также понятие «телеология»: «в

эстетическом объекте важнее всего телесологическая структура» (Христиансен 1911. С. 100, 113, 145). С периодом 1920–1921 гг. связано употребление этого термина у В. М. Жирмунского (Жирмунский 1921. С. 55, 62, 68, 69, 71) и Б. М. Эйхенбаума (Эйхенбаум 1969. С. 337); несколько позднее он встречается у В. В. Виноградова (Виноградов 1976. С. 168, 384, 395), у ученика Г. Риккера — Б. М. Энгельгардта в книге о формальном методе (Энгельгардт 1995. С. 36–37, 46–47, 49–50, 59–61, 63–65, 68–69, 75, 83, 89–93), писавшего о распространении телесологического принципа «в последнее время» в частной и общей лингвистике (там же. С. 63–64), и, что особенно показательно, у С. Д. Балухатого в 1926 г. как «эмоциональная» и «моральная телесология» (Балухатый С. Д. К поэтике мелодрамы // Поэтика. Л., 1927. Вып. 3. С. 64, 68; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 528). Эклектизм в привнесении этого термина у формалистов, отмеченный М.М.Б. в лекции 1924 г. (С. 327), и обусловлен тем, что телесологическое объяснение не выходит за пределы основной установки формального метода, дихотомии материала и присма: «Понятие художественного «присма» есть прежде всего понятие телесологическое, так как предполагает обработку материала соответственно художественному заданию» (Жирмунский В. М. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 215); «поэтика строится на основе телесологического принципа и потому исходит из понятия приема» (Эйхенбаум 1969. С. 337). Полемизируя с формалистами, В. Э. Сеземан и А. А. Смирнов, в полном согласии с методологией Г. Риккера, понимают телесологический принцип в его неразрывности с категориями ценности и оценки (Сеземан 1922. С. 125, 130, 131, 135, 144; Смирнов 1923. С. 93, 94, 96, 103). А. П. Скафтымов в написанной зимой 1922–1923 гг. и опубликованной в 1924 г. статье о романе Ф. М. Достоевского «Идиот», критикуя крайности опозиционцев в определении самодостаточности приема и синтезировав замечания В. М. Жирмунского, В. Э. Сеземана, А. А. Смирнова и других исследователей начала 1920-х гг., выдвинул положение о телесологии как основном принципе построения художественного произведения (Скафтымов 1972. С. 23–31). В ВМЭ М.М.Б. использует это понятие, принадлежащее философскому языку Г. Риккера и принятое в современных ему литературуно-теоретических трудах, чтобы подчеркнуть предложенное им разграничение между структурой эстетического объекта (архитекторикой) и внешним произведением (композицией). Вместе с тем, в истории формальной школы обсуждение телесологического принципа в 1920–1921 гг. оказалось первым симптомом кризиса, первым признаком ее грядущего распада в момент относительного равновесия и единства (см. прим. 13). Проблема разграничения лингвистики и поэтики возникла в 1920 г. во время обсуждения в

Опоязе доклада Р. О. Якобсона, появившегося в виде отдельного издания в 1921 г. («Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Хлебников»), и была вновь затронута в печатных откликах на книгу участников обсуждения. В этих откликах 1921–1922 гг. В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум и В. В. Виноградов возражали против подхода Р. О. Якобсона к поэтическому языку с точки зрения «поэтической диалектологии» (Жирмунский 1921. С. 69; Он же. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 214; Эйхенбаум 1969. С. 335; Виноградов 1976. С. 463–464). При этом В. М. Жирмунский и Б. М. Эйхенбаум, возражая против крайностей «лингвистической поэтики» Р. О. Якобсона, утверждали, что поэтика должна исходить из телесологического принципа. К тому же Б. М. Эйхенбаум отнес лингвистику к естественным наукам, указав, что, в отличие от поэтики, она подчиняется иным закономерностям: «Лингвистика оказывается в ряду наук о природе, поэтика — в ряду наук о духе <...> лингвистика же, как и все естествознание, имеет дело с категорией причинности и потому исходит из понятия явления как такого» (Эйхенбаум 1969. С. 337). Проведенное Б. М. Эйхенбаумом различие лингвистики и поэтики ретроспективно вызвало нарекания в поверхностности лингвистических представлений опозиционцев со стороны историографии формального метода, находившейся под подавляющим влиянием Р. О. Якобсона (см. прим. 13). С той же точки зрения показана история понятия художественной телесологии в 1920-е гг. в комментариях к теоретическим трудам Ю. Н. Тынянова (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 528). Однако, даже помимо того, что впоследствии Б. М. Эйхенбаум более не обращается ни к понятию «телесология», ни к упомянутой проблеме, а применение этого понятия и сходство в аргументации с В. М. Жирмунским в полемике с Р. О. Якобсоном вполне объяснимы относительным единством Опояза в 1920–1921 гг., а также наряду с тем, что Ю. Н. Тынянов в статье 1927 г «О литературной эволюции» прямо отказывается от данного понятия (Тынянов 1977. С. 278) в полном согласии с декларативным отказом крайних опозиционцев от всякой эстетической теории, необходимо также учитывать, что в момент полемики Р. О. Якобсон и Б. М. Эйхенбаум исходили из разных философских традиций: Б. М. Эйхенбаум опирается на риккеританское деление наук о природе и наук о духе, а Р. О. Якобсон, что и сказалось в его определениях, на феноменологию Г. Г. Шпета, враждебного любым видам неокантианства. Столь же неправомерно видеть в этой полемике противостояние Московского лингвистического кружка, ориентированного на лингвистику, и Опояза, в лице В. Б. Шкловского и Б. М. Эйхенбаума, ориентированного на теорию литературы (Эрлих 1996. С. 92). Опояз, каким он был в 1920–1921 гг., столь же решительно ставил во главу угла

лингвистику, и В. М. Жирмунский, утверждавший, что «в основу систематического построения поэтики, естественно, должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика» (Жирмунский 1921. С. 62), выступал заодно с В. Б. Шкловским в спорах с Р. О. Якобсоном (Эйхенбаум 1969. С. 337). Различие Московского лингвистического кружка и Опояря 1920-1921 гг. заключалось в разных концепциях языка, из которых они исходили. Причем у Б. М. Эйхенбаума это отличие проявилось, конечно, опосредованно. В. М. Жирмунский же, основываясь на концепциях новейшей лингвистики (в варианте 1924 г. статьи «Задачи поэтики» он ссылается на И. А. Бодуэна де Куртенэ — Жирмунский 1924. С. 132) и на традиции романтического языкоznания (от А. Шлегеля, В. Гумбольдта и А. А. Потебни до К. Фосслера) с его представлением о языке как деятельности Якобсона и его лингвистическую поэтику («поэтическую диалектологию», или, по определению В. М. Жирмунского, «изучение художественного стиля данного поэта или памятника, как особого «диалекта») как рецидив устарелого исторического языкоznания с его натуралистическими методами, наиболее ярко выраженным, следует полагать, по его мнению, у младограмматиков (Жирмунский 1921. С. 57, 69; ср., однако, Чудаков 1980. С. 286-289). О том, насколько расходились лингвистические концепции В. М. Жирмунского и Р. О. Якобсона, свидетельствует и то, что Р. О. Якобсон в 1920-е гг. не принял исходившую во многом из тех же предпосылок романтического языкоznания, что и построения В. М. Жирмунского, философскую герменевтику языка Г. Г. Шпета. Кроме того, по мнению В. М. Жирмунского, поэтическая практика футуризма с его культом «самовитого слова», открывавшая возможность ее изучения методами исторической лингвистики, и предопределила узколингвистическое понимание поэтики у Р. О. Якобсона (Жирмунский 1921. С. 69; Он же. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 214-215). Именно это обстоятельство способствовало сближению Р. О. Якобсона с крайними опоязовцами. Вместе с тем, В. М. Жирмунский, вероятно, под влиянием В. В. Виноградова, который позднее, в 1922-1923 гг., дважды печатно порицал Б. М. Эйхенбаума за отрижение телеологического характера языка (Виноградов 1922. С. 92; Он же 1980. С. 7; ср. также: там же. С. 320), в отличие от своей рецензии на книгу Р. О. Якобсона, в помещенной в том же номере журнала «Начала» статье «Задачи поэтики» отмечает, что «современные лингвистические теории видят в развитии языка некоторую внутреннюю телеологию», что «существенной является внутренняя телеологическая структура языковой формы как «деятельности» и что в соответствии с функциональным подходом к языковым

формам «во многих отношениях история языка должна рассматриваться и изучаться телеологически» (Жирмунский 1921. С. 57; ср. Он же 1975. С. 435, 627). Более того, со ссылкой на ту же книгу Р. О. Якобсона, он говорит, что вопрос о телеологической структуре языка выдвигается Московским лингвистическим кружком (Жирмунский 1921. С. 57; в варианте статьи 1924 г. это упоминание о разработке вопроса о телеологической структуре языка в Московском лингвистическом кружке было снято). Но даже признавая наличие телеологических устремлений в языке, границу между поэтикой и лингвистикой В. М. Жирмунский видит в «особой художественной телеологии» поэтического языка, определяя прием как «факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием» (Жирмунский 1921. С. 62, 68-69). М.М.Б. в ВМЭ исходит из представления об естественнонаучных закономерностях языка. В дальнейшем он перейдет к построению собственной концепции, однако произойдет это не на основе телеологического принципа.

33. В. Э. Сеземан, хотя, с одной стороны, и предполагает особую внутреннюю расчлененность эстетического объекта, с другой стороны, в конечном счете, рассматривает его внутреннюю структуру (с точки зрения телеологического принципа) как композиционное единство взаимодействующих моментов — фонетического, ритмического, синтаксического и смыслового (Сеземан 1922. С. 126-127, 130-131). В. М. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» и в книге «Композиция лирических стихотворений» (1921) относит вопрос композиционного построения поэтического произведения к третьей части поэтики вслед за двумя первыми — стилистикой и тематикой (Жирмунский 1921. С. 65-67; Он же 1924. С. 141-144; Он же 1975. С. 434-436). Композицию В. М. Жирмунский определяет как способ художественного упорядочения материала: «В языке, подчиненном художественному заданию, в произведении искусства, композиция становится законом расположения словесного материала, как художественно расчлененного и организованного по эстетическим принципам целого» (Жирмунский 1975. С. 436). Именно особые композиционные задания предопределяют классификацию поэтических жанров (Жирмунский 1921. С. 66; Он же 1924. С. 142). И хотя для произведения словесного искусства, причем скорее для художественной прозы, В. М. Жирмунский оставляет возможность рассуждения о построении содержания, о тематической композиции безотносительно к словесному материалу, в поэзии, по его мнению, «мы имеем дело не с сюжетом и композицией «вообще», а с особого рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, вернее — существующим только в слове, с композиционным построением словесных масс» (Жир-

мунский 1921. С. 66; Он же 1924. С. 143; ср. Он же 1975. С. 436). Таким образом, определения композиции у В. Э. Сеземана и В. М. Жирмунского не открывали возможности, как ниже показывает М. М. Б., для последовательного разграничения архитектурных и композиционных форм.

34. «логическая ошибка, приводящая к двусмысленному употреблению понятий» (лат.).

35. Р. Гаман выделяет индивидуальность в ряду других эстетических категорий (Гаман 1913. С. 84–97). Г. Риккерт отказывал искусству в индивидуализирующем качестве, признавая за ним, по сравнению с индивидуализирующим характером исторического знания, лишь наглядность (Риккерт 1911. С. 115). В АГ М. М. Б. применяет эту категорию, говоря об индивидуальном мире героев (С. 261).

36. Ср. Кон 1921. С. 30, 32, 268. В АГ оба понятия употребляются двояким образом и как эстетические категории, и как общефилософские. Ср. примеры использования определения «самодовлеющий» и его производных у В. Э. Сеземана (Сеземан 1922. С. 124, 137, 142, 143).

37. Понятие «завершения» (*Vollendung*) относится к числу специфических понятий неокантинской философии. Особое место функции завершения было отмечено И. Коном (Кон 1921. С. 84, 226, 266–267). В АГ художественное завершение — важнейший момент эстетической деятельности автора-творца. Именно этим объясняется весь спектр значений понятия «завершение». В ВМЭ речь идет не только о принципе завершения, но и об особых формах художественного завершения. См. также прим. 134.

38. Все виды художественного оформления, рассматриваемые в ВМЭ в качестве всеобщих архитектонических форм — эпическое, трагическое, комическое, лирическое, юмор, героизация, тип, характер — были проанализированы в АГ в аспекте взаимоотношений автора и героя.

39. В обоих экз.: «совершения»; исправление ВЛЭ; ср. в предыдущем абзаце в обоих экз. исправление «художественного совершенства» на «художественного завершения».

40. О ритме как средстве упорядочения содержания в художественном произведении см.: Кон 1921. С. 87, 100, 127. Архитектурное значение ритма выявлено в АГ (С. 76) Именно ритм, согласно М. М. Б., является тем фактором, благодаря которому оправдывается кантово определение произведения искусства: «ритмизованное бытие “целесообразно без цели”» (С. 191). Эстетическое воплощение внутренней жизни, ее ценностное упорядочение также осуществляется посредством ритма (С. 189, 203).

«Безнадежность ритма», о которой говорит М. М. Б., связана с общим характером эстетического завершения личности (С. 200).

41. Архитектонические формы охватывают все стороны душевного и телесного строения человека в соответствии с основным теоретическим положением АГ: «эстетическое бытие — цельный человек» (С. 166). Та же мыслительная конструкция, показывающая в ВМЭ различие архитектонических и композиционных форм и их нераздельность при их конкретном осуществлении, воспроизведена в ФМЛ при определении жанров как своеобразных архитектонических построений, нуждающихся в композиционном завершении: «каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему <...> Эти целостные, материально выраженные внутренние акты ориентации человека в действительности и формы этих актов очень существенны. Можно сказать, что человеческое сознание обладает целым рядом внутренних жанров для видения и понимания действительности <...> литература своими разработанными жанрами обогащает нашу внутреннюю речь новыми приемами осознавать и понимать действительность <...> Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра. Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения. С другой стороны, эти способы выражения применимы лишь к определенным сторонам действительности» (ФМЛ 180–182). К тому же подобное понимание жанра в ФМЛ было предустановлено рядом положений, сформулированных в ранних работах, а в ФМЛ лишь синтезированных, заново обобщенных: в ВМЭ в самом начале главы 4 «Проблема формы» подчеркнута событийная направленность архитектонических форм (С. 311). Но, с другой стороны, о романе, который в ВМЭ охарактеризован как композиционная форма, в АГ говорится, что он «и есть именно форма для овладения жизнью» (С. 164). Таким образом, в понятии жанра в ФМЛ слились ранние определения архитектонических и композиционных форм, сохранившись, однако, в различии общей направленности жанра и его конкретного завершения. К АГ восходит и суждение о природе как эстетическом окружении человека (С. 174).

42. «Задание» («художественное», «поэтическое», «эстетическое») — одно из понятий теоретического аппарата статьи В. М. Жирмунского «Задачи поэтики», применяемое как в варианте статьи 1921 г., так и в дополнениях к варианту 1924 г. (Жирмунский 1921. С. 59, 62, 65, 66–68; Он же 1924. С. 144; ср.: Он же. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 245). В «Ученом сальеризме» отмечено в качестве отрадного явления употребление В. М. Жирмунским ряда эстетических категорий, в

том числе понятия «единство художественного задания» (Медведев 1925. С. 274). Это понятие довольно часто встречается в АГ и всего лишь несколько раз в ВМЭ. В АГ наибольшее число употреблений понятия «художественное задание» относится ко 2 разделу VI главы «Проблема автора» — «Содержание, форма и материал», т. е. собственно к пратексту ВМЭ. У В. М. Жирмунского это понятие, возможно, оформилось под воздействием Б. Христиансена: «<...> строгое единство стиля в произведении. Такова одна из важных побочных функций стиля: она обеспечивает произведению его твердую синтетическую структуру» (Христиансен 1911. С. 210). Необходимо, однако, отметить, что принцип единства является одним из важнейших в неокантианской традиции, в том числе и для области эстетических явлений (ср.: Кон 1921. С. 84–85).

43. В. М. Жирмунский делил поэтику на три части: стилистику, тематику и композицию (Жирмунский 1921. С. 63–68; Он же 1924. С. 138–145).

44. Ср.: Жирмунский 1924. С. 142–143. См. прим. 28.

45. Эстетический характер философских построений А. Шопенгауэра и Ф. Ницше был осознан к началу XX в. Признание этой особенности стало одним из общих мест философии того времени (ср.: Кон 1921. С. 66–67, 255; Гаман 1913. С. 56–57; Лапшин 1906. С. 207, 209–210), а сама эта особенность оказалась предметом истолкования в ФП и АГ (С. 46; 223), естественно, в бахтинских эстетических категориях (С. 86). Та же характеристика с привлечением категории завершения содержится в ФМЛ: «Любую познавательную проблему вне искусства можно толковать с установкой на возможное завершение ее в плоскости художественного произведения. Такие философские построения, как у Ницше, у Шопенгауэра и др., носят полухудожественный характер. У этих философов проблема становится темой и несет композиционные функции в плоскости реального словесного осуществления их произведений. Отсюда и их глубокое художественное совершенство» (ФМЛ 189).

46. Ср. тот же вывод в АГ: «Эстетическое видение находит свое выражение в искусстве, в частности в словесном художественном творчестве» (С. 246). Здесь позиция М.М.Б. согласуется с подходом Г. Когена, полагавшего, что задача эстетики заключается в обосновании искусства (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin, 1912. Bd. I. S. 5, 16–19). Именно так в 1918 г. формулировал основную задачу эстетики Г. Когена другой представитель Невельской школы философии — М. И. Каган: «Коген ориентирует свою идею эстетики не на теории или науках об искусстве. Он считает их философскими дисциплинами. Философская эстетика

должна обосновать самый факт искусства. Как в логике и этике Коген ориентирует философию на факте наук, так в эстетике — на самом факте искусства» (Каган 1922. С. 119). Поэтому М.М.Б. в АГ опровергает психологическое объяснение эстетического, которое исходит «из анализа эстетических элементов или отдельных, обыкновенно природных, образов, а не из целого произведения» (С. 141). Г. Г. Шпет также полагал, что эстетика должна ориентироваться на предмет искусства (Шпет 1923. С. 65, 74). Ср.: Христиансен 1911. С. 212.

47. См. изложение В. М. Жирмунским в статье «Задачи поэтики» теории взаимодействия разных культурных рядов и его критику предложенной крайними опоязовцами модели автономного литературного развития (Жирмунский 1921. С. 69–71; Он же 1924. С. 148–149; ср.: Он же, <Рец.> В. Шкловский. Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Изд. «Опояз». 1921; В. Шкловский. Тристрам Шенди Стерна и теория романа. Сборники по теории поэтического языка. Изд. «Опояз». 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 218; см. также прим. 75).

48. Ориентация эстетики конца XIX — начала XX в. на психологию отмечена М.М.Б. во вступительной лекции к курсу «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского: «ориентация на материал, которая как будто бы сближает работу эстетика с работой позитивных наук и соблазняет неспециалистов. Вчера ориентация на психологический материал, сегодня — на поэтический» (С. 327). В первой четверти XX в. особенно популярным в русской и западноевропейской философской литературе было определение эстетики, данное таким видным представителем экспериментальной психологии, как О. Кюльпе: «эстетика должна рассматриваться как психология эстетического наслаждения и творчества» (Кюльпе 1908. С. 98; ср. Шпет 1923. С. 43; Выготский 1968. С. 21). См. обзор эстетических теорий преимущественно психологического направления у Э. Меймана (Мейман 1919. Ч. 1. С. 131–169; Ч. 2. С. 5–8, 29–30, 32–35). Господствующей психологической эстетике с ее сильным экспериментальным уклоном противостояла неокантианская (И. Кон, Б. Христиансен, Г. Коген) и нарождавшаяся феноменологическая (М. Гейтер и др.) эстетика. Г. Г. Шпет, как и следовало ожидать, подверг резкой критике психологическую эстетику К. Грооса, О. Кюльпе, М. Дессуара, Э. Меймана в «Проблемах современной эстетики» (Шпет 1923. С. 43–49, 51, 53, 60–63, 73–74). О. Кюльпе, Ш. Лало и Э. Мейман относят к трудам по эстетике, основанным на физиологии, т. е. рассматривающим психофизиологические условия восприятия произведений искусства, — «Физиологическую эстетику» Г. Аллена (1877) и «Физиологию искусства» Г. Гирта (1891) (Кюльпе 1908. С. 97; Лало Ш. Введение

в эстетику. М., 1915. С. 29; Мейман 1919. Ч. 1. С. 55-56, 200). См. также анализ «Физиологической эстетики» Г. Аллена у М. Гюйо (Гюйо М. Современная эстетика: Ч. 1. Задачи современной эстетики. СПб. 1890. С. 15-16, 21-22, 42-46, 57).

49. В экз. М.М.Б. вычеркнуто продолжение заглавия — «в художественном творчестве».

50. Разграничение культурных областей — основная методологическая проблема, поставленная и развиваемая риккертинством (Риккерт 1904). Отсюда отразившееся и в *ВМЭ* внимание к понятию «граница» в *АГ* при определении эстетических явлений. Образ, построенный в *ВМЭ* на основе риккертова понятия «границы», — при ясном осознании условности деления на три области: познавательную, этическую, эстетическую, — означает лишь то, что каждый факт одной области может быть истолкован как факт каждой из двух остальных, более того, он предполагает такое истолкование, подобно тому как в теории Г. Риккерта вся совокупность научных фактов, а не только лишь природных явлений, может быть исследована естественнонаучным методом, и, соответственно, исторический метод может относиться не только к области культуры (Риккерт 1904. С. 493-494). Кроме того, при построении этого образа М.М.Б., возможно, отталкивался от суждения Ф. А. Степуна в статье 1913 г. «Жизнь и творчество»: «Как это ни парадоксально, но, быть может, наиболее точно структурная особенность культурного идеала романтизма выражается в его никогда, конечно, не существимом стремлении расположить центр каждой культурной области на ее же границе» (Степун 1991. С. 101).

51. Утверждение о «причастной автономии» каждого явления культуры представляет собою иное решение поставленного Б. Христиансеном вопроса об автономии эстетических ценностей, которые, по его определению, индивидуально значимы, но не общезначимы (Христиансен 1911. С. 33). Как на парадоксальное для кантианица, на это утверждение Б. Христиансена об отсутствии общеобязательного характера у эстетических ценностей обращено внимание в анонимной рецензии на его книгу, напечатанной в «Логосе» (рец.: Broder Christiansen. Philosophie der Kunst. Напау, 1909 // Логос. 1910. Кн. 1. С. 279). В. Э. Сеземан, подтвердив парадоксальность утверждения Б. Христиансена, находит выход из затруднения, истолковывая общезначимые оценки как вторичные, а автономные оценки как первичные данности живого художественного восприятия, т. е. как «переживание, обоснованное в акте безотносительной эстетической оценки» (Сеземан 1922. С. 121-122). Однако у В. Э. Сеземана остается не проясненной проблема разрыва между непосредственным актом

оценки и действительными ценностями художественного произведения. В *ФП* М.М.Б. неоднократно говорит об автономии культурных областей (С. 12, 14, 23, 27, 45). В *ФП* на поставленный Б. Христиансеном вопрос об автономии и на выявленную В. Э. Сеземаном проблему соотношения акта оценки и эстетических ценностей дан и ответ, обозначенный в *ВМЭ* понятием «причастной автономии» (С. 53-54). Таким образом, в понятии «причастной автономии» справедливо отмеченная Б. Христиансеном индивидуальная значимость эстетических ценностей при их конкретном осуществлении противопоставляется их общезначимости и автономности как возможности, а также снимается вытекающая из статьи В. Э. Сеземана противоположность акта оценки и ценностей как таковых.

52. «ничья вещь» (лат.).

53. То же соотношение действительности и искусства показано в *АГ*, где конкретности эстетического объекта противопоставлена конкретная «познавательно-этическая» действительность (переживаемый мир), которая в нем <эстетическом объекте> художественно оправдывается и завершается» (С. 169). И. Фолькельт, утверждая несомненную связь искусства с действительностью, отмечает и их отличие (Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. СПб., 1900. С. 41-44, 58-64). Задачу искусства он видит в изображении внутренней правды жизни (там же. С. 89-91). Тогда же о «внутренней правде художественного произведения» писал И. Кон (Кон 1921. С. 72). Г. Риккерт со своей стороны отметил, что говорить, подобно И. Кону, о художественной правде можно только в переносном значении, поскольку «в своем отношении к фактической истине художник свободен, историк же, напротив того, всегда зависит от фактов, поскольку его наглядное изображение должно согласовываться с определенною индивидуальной действительностью, т. е. быть истинным <...> истинными в строгом смысле всегда бывают лишь суждения или понятия, поскольку последние образуют комплексы суждений. Однакож художник никогда не задается формулированием истинных суждений, историк же, напротив того, всегда» (Риккерт 1904. С. 331). В свою очередь, М.М.Б. снимает в *АГ* эту проблему, доказывая, что под художественным правдоподобием следует понимать ценностное правдоподобие (С. 255-255).

54. Проблема жизни и искусства в названном ключе поставлена М.М.Б. в первой же напечатанной его работе — *ИО* (1919). В качестве исходного пункта, предопределившего все последующее развитие философии М.М.Б., положение о наибольшей близости — сравнительно с другими культурными областями — искусства к жизни было сформулировано в *ФП* (С. 21, 56). При построении

чисто лингвистического определения этого приема» (Волошинов 1926. С. 267).

126. В *ФМЛ* М.М.Б. воспроизвел то же возражение против одиозного, с его точки зрения, понимания техники в искусстве как имеющей лишь служебный характер (*ФМЛ* 66), и при определении действительного места техники в художественном творчестве сослался на достижения формального направления западного искусствоведения, в соответствии с теоретическими положениями которого не может быть и речи «о противопоставлении техники осуществления, как чего-то низшего, как служебного средства, творческому замыслу, как чему-то высшему, как верховой цели. Самый художественный замысел, как художественный, с самого начала дан, так сказать, в технических терминах. И самый предмет этого замысла — содержание его — не мыслится иначе, как в системе осуществляющих его средств изображения. Проводить границу между техникой и творчеством с этой точки зрения просто не приходится» (там же. С. 67).

127. В экз. М.М.Б. вычеркнуто продолжение заглавия — «в художественном творчестве».

128. Далее в публикации статьи в *ВЛЭ* следует текст вставки, который отсутствует в обоих экз.: «как архитектонической формы. Форма слишком часто понимается только как «техника»; это характерно и для формализма, и для психологизма в искусствоведении. Мы же рассматриваем форму в собственно эстетическом плане, как художественно-значимую форму» (*ВЛЭ* 56-57).

129. Ср. сходное определение формы как выражения творческой активности в статье «Слово в жизни и слово в поэзии»: «Форма, разумеется, осуществлена при помощи материала, закреплена в нем, — но в своем значении она выходит за его пределы. Значение, смысл формы относится не к материалу, а к содержанию <...> особенно ясно это ценностное значение формы в поэзии. Ритм и другие формальные элементы явно выражают некоторое активное отношение к изображаемому: форма воспевает, оплакивает или высмеивает его» (Волошинов 1926. С. 258-259). Ценностный аспект этой творческой активности М.М.Б. характеризует как «ту более коренную и более глубокую оценку формой, которая находит свое выражение в самом способе видения и расположения художественного материала» (там же. С. 261); «форма должна быть убедительной оценкой содержания <...> Оценка должна оставаться в ритме, в самом ценностном движении эпитета, метафоры, в порядке развертывания изображенного события» (там же. С. 259).

130. «Движение» (*Bewegung*) — одно из основных понятий «Эстетики чистого чувства» Г. Когена (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 127, 143) и немецкой эстети-

ческой мысли конца XIX — начала XX в. Ср., например, случаи употребления понятий «движение» и «выразительное движение» у И. Коня и Э. Меймана (Кон 1921. С. 55-61, 67, 69; Мейман 1919. Ч. 2. С. 71-74). Воспринятое из общеупотребительного лексикона европейской философской терминологии, это понятие в ранних работах М.М.Б. утрачивает свою строгую терминологичность и, хотя занимает определенное место в общей понятийной связи этих работ, однако не получает и специфически бахтинского наполнения, подобно таким понятиям, как «трансгрессивность», «ценность», «оценка», «эмоционально-волевой тон» и т. п.

131. Принципиальная эстетическая незавершенность познавательной формы отмечена в *ФМЛ*: «Историческая действительность высказывания может быть подчинена действительности поступка или предмета и стать только подготовительным этапом действия, каково бы оно ни было. Такое высказывание не завершено в себе. Социальная оценка выводит его за пределы в иную действительность. Наличность слова является лишь придатком иной наличности. В области познания и этоса социальная оценка и является лишь такой подготовкой действия. Она выбирает предмет, на который будет направлен поступок или познание <...> научное высказывание организуется социальной оценкой во всех стадиях становления научной работы. Но социальная оценка организует научное высказывание не ради него самого, она организует самую работу познания предмета, а слово — лишь как необходимый, но не самостоятельный момент этой работы. Тут оценка не завершается в слове» (*ФМЛ* 171-172); «ни в одной области идеологического творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова. Всякое завершение, всякий конец здесь условен, поверхностен и чаще всего определяется внешними причинами, а не внутренней завершенностью и исчерпанностью самого объекта. Такой условный характер носит окончание научной работы. В сущности, научная работа никогда не кончается: где кончил один — продолжает другой. Наука едина и никогда не может кончиться. Она не распадается на ряд завершенных и самодовлеющих произведений» (там же. С. 175-176).

132. В *АГ* «автор — творец формы» (С. 78) определяется исключительно по отношению к герою как объекту эстетической деятельности (С. 156). В *ВМЭ* и последующих работах 1920-х гг. соотношение автора и героя анализируется в общеэстетических категориях формы и содержания. Этим обстоятельством и обусловлено особое введение понятия автора-творца как конститутивного момента художественной формы: «С помощью художественной формы творец занимает некоторую активную позицию по отношению к содержанию» (Волошинов 1926. С. 259). В *ВМЭ* развернутое в *АГ* представление о пассивности героя (С. 156) стано-

вится характеристикой содержания по отношению к форме. Лишенное формы содержание стремится к познавательной или этической определенности: «Если же движущий смысл жизни героя увлекает нас как смысл <...> жизнь героя начинает стремиться пробиться через форму и ритм, получить авторитетное смысловое значение <...> <то> художественно убедительное завершение становится невозможным» (С. 201).

133. Ср. предложенное в *АГ* определение ценностной позиции автора вне содержания: «положение, в котором находится эстетический субъект — читатель и автор — *творцы формы*, откуда исходит их художественная, формирующая активность, может быть определено как *вненаходимость*» (С. 72); «Надбытийственная активность автора — необходимое условие эстетического оформления наличного бытия <...> Но чтобы бытие раскрылось предо мною в своей женственной пассивности, нужно стать совершенно вне его и совершенно активным» (С. 203–204).

134. О «завершении» как эстетической категории см. прим. 37. В *ВМЭ* М.М.Б. исходит из понимания функции завершения, установленного в *АГ*. Понятие изоляции специально не рассматривается в *АГ* и вводится только для обозначения особого, частного момента акта художественного завершения: «но эстетическую значимость приобретает и смысловая установка героя в бытии, то внутреннее место, которое он занимает в едином и единственном событии бытия, его ценностная позиция в нем — она изолируется из события и художественно завершается» (С. 206). В *ФМЛ* в связи с рассмотрением теории жанров проблема завершения вновь определяется как одна из существеннейших (*ФМЛ* 175–177). При этом М.М.Б. развивает намеченное в данном параграфе *ВМЭ* различие между тематическим и композиционным завершением: «В литературе же именно в этом существенном, предметном, тематическом завершении все дело, а не в поверхностном речевом завершении высказывания. Композиционное завершение, придерживающееся словесной периферии, в литературе как раз может порою и отсутствовать. Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя незаконченность еще сильнее оттеняет глубинную тематическую завершенность» (там же. С. 176).

135. В *АГ* принцип изоляции лишь несколько раз упоминается в связи с вопросом художественного завершения (С. 143, 246). Когда Л. В. Пумянский в июле 1924 г. в конспекте лекций М.М.Б. «Герой и автор в художественном творчестве» записал, что «Содержание есть возможный (бесконечный) прозаический контекст, однако всегда парализуемый формой <...> И проблема эстетики и заключается в том, чтобы объяснить, как можно так парализовать мир» (С. 328), то под выражением «как можно так парализовать

мир» он, — вопреки некоторым основанным на недоразумении истолкованиям этого места, — имел в виду только принцип изоляции. Возможно, несомненно состоявшееся в Невельском кружке после лекции, записанной Л. В. Пумянским, обсуждение привело М.М.Б. к необходимости дать сначала в *ВМЭ*, а затем в *ФМЛ* (*ФМЛ* 38–39) новое, положительное определение принципа изоляции, как относящегося только к содержанию, «которое освобождается от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия» (ср. сходную *mutatis mutandis* формулировку в *ФМЛ* — там же. С. 39). Причину обхода этого понятия в *АГ* объясняет характеристика, данная в *ФМЛ* убежденному стороннику принципа изоляции искусствоведу Р. Гаману, который, по мнению М.М.Б., «переоценил в общем правильный, но чисто отрицательный и формально-пустой принцип отрещения и изоляции» (там же. С. 38). Следовательно, обход данного понятия в *АГ* вызван неудовлетворительностью всего предшествующего понимания изоляции, наиболее последовательно представленного у Р. Гамана, как отрицательного определения. Критика такого понимания высказана уже в *АГ* в связи с экспрессивной эстетикой: «отрицательное определение формы как изоляции» (С. 143). Замечательно, что в *ВМЭ* новое определение принципа изоляции приводит и к новому истолкованию отрицательного момента этого понятия: «Изоляция <...> есть отрицательное условие личного, субъективного <...> характера формы, она позволяет автору-творцу стать конститтивным моментом формы» (С. 315). Принцип изоляции, положенный в основу «Эстетики» Р. Гамана, устанавливается им при помощи отрицательной и положительной формулировок как «закон изоляции» переживания, определяющий понятие эстетического начала: «Отрицательная формулировка: сущность эстетического начала заключается в безотносительности переживания, в свободе его от всяких обязанностей (профессии), привычек, насущных нужд, вытекающих из тех или других условий нашей повседневной жизни. Положительная формулировка: переживание будет эстетическим, когда оно довлеет себе, в себе замкнуто и служит не средством к цели, но самоцелью» (Гаман 1913. С. 18). Р. Гаман очевидно исходит из предпосылки, что «основою всякой эстетики является психология с ее основным понятием переживания» и, следовательно, субъективное переживание, а не какое-либо содержание, не объект, не событие будут эстетическими (там же. С. 18–19). О том, что у Р. Гамана с понятием изоляции связано представление о некоем механическом обособлении объекта, говорит и Б. М. Энгельгардт, хотя и присоединяется к нему в истолковании этого эстетического момента (Энгельгардт 1995. С. 62). Понятие изоляции было общепринятым в философской культуре начала XX в. И. Кон отмечал, что «всякое эстетическое переживание са-

мо по себе изолировано» (Кон 1921. С. 236), и называл в качестве формального принципа «изоляцию эстетического предмета»: «Изоляция <...> служит исходным понятием для всех частей оформления. Благодаря объективации произведение изолируется от художника; и форму может получить лишь то, что стоит обособленно, само по себе» (там же. С. 81). Момент изоляции отмечен у Б. Христиансена (Христиансен 1911. С. 128); у Г. Риккера: «Художественная форма, направляясь на отдельно переживаемое содержание, настолько объединяет, собирает его, что тем самым выделяет его из всякой связи с остальным миром и, следовательно, изъемлет его из всякого прогрессирующего развития. Так произведение искусства покоится в себе, как совершенная частичность» (Риккер Г. О системе ценностей // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 1. С. 60); у Г. Зиммеля: «Вытекающие отсюда содержания этической задачи особенно резко отграничивают ее от произведения искусства. Последнее есть безусловно замкнутое в себе образование, принявшее форму самодовлеия и совершенно изъятое из всякой сплетенности с мировым быванием (в котором стоит лишь его материя)» (Зиммель Г. Индивидуальный закон // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 228). Г. Г. Шпет толкует сферу эстетической предметности как «нейтральную область предметного бытия» и употребляет для ее обозначения особый термин «бытие отрешенное» (Шпет 1923. С. 70). В ФМЛ М.М.Б. указывает, что принцип эстетического отрешения и изоляции неоднократно выдвигался в русской литературе последних лет в процессе полемики с формалистами в работах А. А. Смирнова, С. А. Аскольдова, В. Э. Сеземана (ФМЛ 38). Отчетливое, хотя и краткое, по словам М.М.Б., изложение принципа изоляции дано В. Э. Сеземаном: «искусство по самой природе своей противится научному анализу. Каждое художественное произведение довлеет себе; оно представляет собою замкнутый мирок, независимый в своей ценности от всей остальной вселенной <...> Эта особенность произведений искусства и восприятия их в эстетическом созерцании была уже в свое время подмечена Кантом и Шопенгаузером, а в новейшее время особенно подчеркнута так наз. теорией эстетической изоляции, сводящей различие между научным познанием и художественным созерцанием к тому, что последнее не включает свой объект в систему мировой жизни, а наоборот, выделяет, изолирует его. Но именно эта отличительная черта творений искусства, их органическая ценность и замкнутость и есть то, что несовместимо с научным анализом и сравнением» (Сеземан 1922. С. 124-125). У А. А. Смирнова и С. А. Аскольдова принцип изоляции фактически не рассматривается. Восходящей к Ф. Ницше проблеме отрешения посвящена одна из первых дошедших до нас в его архиве работ Л. В. Пумпянского — <«Об отрешении»>, — написанная весной 1919 г., т. е. в самый разгар деятельности Невельской школы

философии (Николаев Н. И. Невельские тетради Л. В. Пумпянского 1919 г. // Невельский сб.: Ст. и воспоминания. СПб., 1997. Вып. 2. С. 117; см. также — Пумпянский. С. 559). О принципе изоляции см. также прим. 44 к АГ.

136. Проблема вымысла поставлена в связь с принципом изоляции уже в АГ: «роман, включая сюда и момент изоляции — вымысла, — и есть именно форма для овладения жизнью» (С. 164). Г. Г. Шпет признавал «существенным для фантазии именно акт отрешения предмета, на который она направляется, от связей и качеств бытия действительного, прагматического» (Шпет 1923. С. 71). Он рассматривал отрешенное бытие и фантазию, так же, как М.М.Б. изоляцию и вымысел, в качестве обязательных, но предварительных условий эстетического (там же. С. 72-73).

137. Теория «остранения» была сформулирована В. Б. Шкловским в 1917 г. в статье «Искусство как прием», переизданной в 1919 г. в сборнике «Поэтика»: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия» (Шкловский 1990. С. 63). Прием остранения В. Б. Шкловский относил к числу способов, посредством которых в искусстве осуществляется вывод вещи из автоматизма восприятия (там же. С. 64). В качестве примеров, иллюстрирующих прием остранения, В. Б. Шкловский приводит, в частности, отрывки из произведений Л. Н. Толстого (там же. С. 64-68). В ФМЛ М.М.Б. подчеркивается «отрицательный момент в понятии остранения» и отмечает, что толстовский прием «понят и истолкован В. Шкловским в корне неверно»: «Толстой вовсе не любуется остраненной вещью. Наоборот, он и остраняет ее только затем, чтобы уйти от нее, оттолкнуться от нее и чтобы тем резче выдвинуть положительно должное — определенную моральную ценность» (ФМЛ 86). Сходным образом в те же годы С. А. Аскольдов, другой критик формализма, по поводу приводимых В. Б. Шкловским примеров писал, что у Толстого формальный прием служит для выражения содержательности: «все эти «остраннения» <sic!> есть именно оценка или особое понимание» (Аскольдов 1925. С. 317).

138. Слово «художественный», вписанное в экз. М.М.Б., отсутствует в экз. И. И. Канаева.

139. В данном разделе 4 главы «Проблема формы» М.М.Б. производит выделение пяти моментов слова по мере возрастания в каждом из них активности автора-творца, а затем последовательно рассматривает их в обратном порядке. В первую очередь, эти моменты соотносятся, но не совпадают, с пятью отделами поэтики (поэтическая фонетика, поэтический синтаксис, поэти-

ческая семантика и т. п.), выделенными В. М. Жирмунским в статье «Задачи поэтики»: «Каждой главе науки о языке должна соответствовать <...> особая глава теоретической поэтики» (Жирмунский 1921. С. 62; Он же 1924. С. 138; ср. ФМЛ 119). Формально-лингвистическому членению отделов поэтики на поэтическую фонетику, поэтический синтаксис, поэтическую семантику и т. п. (варианты статьи «Задачи поэтики» 1921 и 1924 гг. отличаются порядком рассмотрения отделов), объединенных лишь принадлежностью к лингвистической реальности как таковой (Жирмунский 1921. С. 63–64; Он же 1924. С. 138–141; см. критику подхода В. М. Жирмунского в ФМЛ — ФМЛ 119), М. М. Б. противопоставляет связное, конкретное единство всех пяти моментов слова. При этом, хотя М. М. Б. и исходит из лингвистической реальности слова, каждому из пяти моментов он дает не лингвистическое, как у В. М. Жирмунского, а формально-эстетическое определение как композиционных моментов, т. е. противопоставляет поэтической лингвистике эстетику слова. Возражения В. М. Жирмунскому раздавались и со стороны его сподвижников. Так, В. В. Виноградов в набросках 1921–1922 гг., оставшихся в рукописи, писал, что «должно сократиться тяготение к группировке частей поэтики по классификационным схемам лингвистики (В. Жирмунский. Задачи поэтики. Начала. 1921. № 1)» (Виноградов 1980. С. 355). С другой стороны, выделенные М. М. Б. композиционные моменты соотносятся с элементами типической схемы восприятия слова, намеченной в «Эстетических фрагментах» Г. Г. Шпета, — подобно бахтинским моментам, — в противовес лингвистической систематике поэтических явлений у В. М. Жирмунского (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 2. С. 16–19). Из восьми элементов, составляющих логически связную схему Г. Г. Шпета, только восьмой — «эмоциональный тон» — может быть действительно сопоставлен с пятым моментом у М. М. Б. — «чувством словесной активности» автора-творца. Их особое толкование у обоих мыслителей как бы предвосхищает сложившееся к концу 1920-х гг. различие их философских герменевтик. Если бахтинское «чувство словесной активности» («чувство порождения и смысла и оценки, т. е. чувство движения и занимания позиции цельным человеком») обеспечивает единство всех предшествующих моментов слова, как та их сторона, которая обращена к личности говорящего, то «эмоциональный тон», по Г. Г. Шпету, как чувственное впечатление, как основанное на симпатическом понимании восприятия личности, стоит в структуре слова особняком и поэтому характеризуется такими определениями, как «экспрессия», «сознание», «эмоциональный или экспрессивный символизм», а в конечном итоге как субъективное наслаждение: «Нужно тем не менее всегда тщательно различать предметную природу фундирующего грунта от фундируемых наслаждений, при-

роду слова, как выражение объективного смысла, мысли, как сообщения того, что в нем выполняет его прямое «назначение», его *ergon*, от экспрессивной роли слова, от его *rhetorikon*, от субъективных реакций на объективный смысл» (там же. С. 22). Однако всю меру их противостояния в расположении центра субъективной творческой активности в структуре слова, и тем самым сознательный полемизм М. М. Б. в ВМЭ, демонстрирует другое замечание Г. Г. Шпета: «Углубившись в анализ структуры слова, от его акустической поверхности и до последнего интимнейшего смыслового ядра, мы теперь возвращены назад, опять к поверхности слова, к его субъективной оболочке. И верно, что душевное состояние N, его волнения, скорее и вернее всего передаются именно переливами и переменами самого звука, дрожанием, интонацией, мягкостью, вкрадчивостью или другими качествами, иногда ни в какой зависимости от смысла не стоящими» (там же. С. 112). Предложенный в данном разделе ВМЭ подход к анализу моментов активного порождения слова намечен уже в АГ: «Основное художественное задание осуществляется на материале слова (которое становится художественным, поскольку управляет этим заданием) в определенных формах словесного произведения и определенными приемами, обусловленными не только основным художественным заданием, но и природой данного материала — слова, который приходится приспособлять для художественных целей» (С. 246). Ниже в данном разделе роль активного порождения слова в художественном творчестве характеризуется посредством отличия области эстетического от познавательного и этического, уже рассмотренных в предшествующих главах ВМЭ.

140. См. в АГ определение смысловых пределов в ритмической организации: «“или-или” события <...> этот момент не поддается ритму, принципиально внеритмичен, неадекватен ему» (С. 190); «Свобода воли и активность несовместимы с ритмом <...> этическая свобода (так называемая свобода воли) есть не только свобода от познавательной необходимости (каузальной), но и необходимость эстетической, свобода моего поступка от бытия во мне, как не утвержденного, так и утвержденного ценностно (бытие художественного видения)» (С. 191). В АГ также отмечено, что ритм, как и иные эстетические моменты, предполагает единство и целостность художественной формы: «фабула, как и ритм, как все вообще эстетические моменты, органична и внутренне предопределенна, может и должна быть охвачена вся целиком, с начала до конца, во всех моментах единым внутренним объемлющим взглядом, ибо только целое, хотя бы потенциальное, может быть эстетически значимым» (С. 190). Рассмотрение в ВМЭ акта активного порождения слова в ритмических категориях обусловлено общей характеристикой автора — творца формы. По определению

М.М.Б., ритм «представляет из себя почти исключительно чистую формальную реакцию автора на событие в его целом» (С. 75).

141. Рассмотрение следующего — в обратном порядке — четвертого момента порождения слова — «чувства активной интонации» — является одним из этапов формирования понятия «социальная оценка», важнейшего для работ М.М.Б. второй половины 1920-х гг. (см. прим. 116). На наличие ценностного аспекта у интонации указано в ФП: «слово не только обозначает предмет как некоторую наличность, но своей интонацией (действительно произнесенное слово не может не интонироваться, интонация вытекает из самого факта его произнесения) выражает и мое ценностное отношение к предмету» (С. 32). В АГ интонация описана как оценка, как эмоциональная реакция героя (С. 75-78). Связь интонаций с социальной оценкой подчеркнута в статьях «Слово в жизни и слово в поэзии» и «О границах поэтики и лингвистики» (Волошинов 1926. С. 253-255; Он же 1930. С. 231-238). Ср. определение поэтической интонации, данное В. М. Жирмунским в отделье, посвященном поэтической фонетике: «интонационное повышение и понижение голоса, свойственное обычной разговорной речи, в языке поэтическом также подчиняется художественному упорядочению; мы говорим тогда о *мелодике* поэтического языка» (Жирмунский 1921. С. 63; Он же 1924. С. 139).

142. Различие ценностной интонации автора и «реалистической» героя установлено в АГ (С. 75).

143. Второй момент порождения слова, его вещественного значения — «чувство активности выбора значения». Развивая данное положение ВМЭ в статье «О границах поэтики и лингвистики», М.М.Б. показывает, что «определяет выбор и порядок расположения словесного материала» социальная оценка: «Элективные <избирающие> функции социальной оценки проявляются в выборе лексического материала (лексикология), в выборе эпитетета, метафоры и иных тропов (вся область поэтической семантики) и, наконец, в выборе темы в узком смысле слова (выбор «содержания»)» (Волошинов 1930. С. 232). И подобно тому, как в ВМЭ активность порождения слова описывается в ритмических категориях, в статье «О границах поэтики и лингвистики» выбор значения при помощи социальной оценки конкретизируется в электроном факторе ритма: «Каждое слово для поэта есть *ценность* (семантическая, фонетическая и т. п.), и выбор именно этого, а не какого-нибудь иного слова есть акт *предпочтения*» (там же. С. 238-239).

144. Понятие «порождающего, созидающего звук движения» отсылает к музыкальной эстетике Э. Ганслика: «Играющему дана возможность передавать охватившее его чувство инструменту

<...> Уже физическая жизнь, бьющаяся в пальцах, нажимающих струны, или в руке, ведущей смычком, или непосредственно звучащая в пении, способствует излиянию личного настроения» (Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. М., 1895. С. 109). Положение, что переживание, вызванное порождающим звук движением, возможно, важнее самого слышимого звука, воспроизведено в статье «О границах поэтики и лингвистики»: «важна не столько слуховая возможность интонации (для уха, как в музыке), сколько произносительная, та установка организма и его органов, которая нужна для осуществления данной интонации, следовательно, не столько звуковой результат, сколько интонационная установка <...> Музыка не знает категории «звуковой возможности», в поэзии же, особенно в современных условиях ее восприятия (чтение «про себя»), эта категория играет громадную роль» (Волошинов 1930. С. 235). В этой же статье подтверждено значение в музыке реально произведенного звука: «Только в музыке оценка и внутренняя интонация разрешается полностью в чистую звуковую интонацию. В музыке все художественно значимое в произведении должно звучать. Тончайшие нюансы оценки должны воплотиться в действительном звуке...» (там же. С. 234). При рассмотрении вопроса о порождающем звук движении М.М.Б. отталкивается и от обсуждения в стиховедении 1920-х гг. акустического и артикуляционного моментов в стихе (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 499-500). Так, С. И. Бернштейн полагал, что в отличие от музыки, где «композитор и исполнитель творят художественное произведение из одного и того же материала — из звуков определенного звукоряда, учитывая всю полноту их материальных свойств», «поэзия, как таковая, не нуждается в полноте материального звучания» (Бернштейн 1927. С. 30-31). Г. Г. Шпет во «Внутренней форме слова» вслед за В. Гумбольдтом отмечал значение «артикуляционного чувства»: «В артикуляционном звуке, по словам Гумбольдта, воплощено «намерение души породить его» (Шпет 1927. С. 47). При обсуждении вопроса об артикулированном звуке, артикуляции общепринятым примером в начале XX в. была артикуляция у глухонемых: «Это его *тело*, слышимый звук, можно даже вовсе от него отделить и тем чище выдвинуть артикуляцию, как это мы и видим у глухонемых» (там же. С. 17). См. сходный пример и в извлечениях из Ж.-П. Руссло, приведенных в книге Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка», вышедшей весной 1924 г.: «Не стоит ли искать источник ритма в органическом чувстве поэта? Он артикулирует (*articule*) свои стихи и говорит их своему слуху, который судит ритм, но не создает его. И если бы поэт был немым, каждый звук был бы для него представлен экспираторным усилием, соответствующим движению органов, его производящему» (Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного

языка. М., 1965. С. 181). Точка зрения, изложенной в *ВМЭ*, М.М.Б. следует и в *ФМЛ* при обсуждении проблемы поэтического звука: «Ведь не всегда организуется слышимый громкий звук. Может организоваться произносимый, артикулируемый звук. Может, наконец, организовываться звуковая и произносительная возможность звука без установки на действительную реализацию ее» (*ФМЛ* 141).

145. Термин «инструментовка» для обозначения особого подбора гласных и согласных звуков в поэзии был введен А. Белым в «Символизме» (Белый А. Символизм. М., 1910. С. 282, 284, 397, 407, 590) и к концу 1910-х — началу 1920-х гг. стал общеупотребительным в поэтике. В. М. Жирмунский специально касается «словесной инструментовки» в отделе, посвященном поэтической фонетике (Жирмунский 1921. С. 63; Он же 1924. С. 139). Упоминание этого термина служит еще одним подтверждением тому, что в данном разделе *ВМЭ* М.М.Б. постоянно имеет в виду поэтическую систематику В. М. Жирмунского в статье «Задачи поэтики».

146. В статье «К вопросу о “формальном методе”» В. М. Жирмунский отметил, что слово в романе Стендالя и Толстого является нейтральным элементом в художественном отношении: «В то время, как лирическое стихотворение является, действительно, произведением *словесного искусства*, в выборе и соединении слов, как со смысловой, так и со звуковой стороны, насквозь подчиненным эстетическому заданию, роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом, не как художественно значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как в практической речи, коммуникативной функции, и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов» (Жирмунский 1923. С. 22; ср.: Он же 1924. С. 144). Эту же особенность слова в романе М. М. Б в *ВМЭ* истолковывает как замену органических и телесных моментов при порождении романного слова напряжением духовного созерцания. В *ФМЛ* же, касаясь проблемы упорядочения звукового целого в поэтической конструкции, он отмечает: «материальное звуковое тело высказывания в научных положениях и в некоторых литературных произведениях — в некоторых жанровых разновидностях романа, например — не подвергается художественной обработке и не входит в поэтическую конструкцию» (*ФМЛ* 139). В дальнейшем, в работах конца 1920-х гг., в *Конспекте МФЯ* и статье «О границах поэтики и лингвистики», он рассматривает эту же особенность, — отсутствие «физиологического напряжения внешних чувств и органов тела», — как проблему «немых» жанров: «Для современного идеологического общества характерно преобладание “немых” жанров: для литературы — романа, для познавательного творчества — больших кабинетных

научных исследований. Основная форма нашего восприятия идеологического слова — чтение “*про себя*”» (*Конспект МФЯ*. С. 91–92); «В поэзии, в особенности в ее прозаической форме, важнейшие художественные моменты — немы» (Волошинов 1930. С. 234–235).

147. С введением категории героя вслед за категорией автора в *ВМЭ* осуществляется переход к рассмотрению, до этого момента лишь подразумеваемому, проблемы формы и содержания, как отмечено ниже, в «персональной» плоскости, т. е. в понятиях автора и героя, «носителя смыслового жизненного содержания и носителя эстетического завершения его» (С. 205). Подобная «персонализация» традиционных эстетических категорий к концу 1-ой части *ВМЭ* связана, скорее всего, с предполагавшимся во 2-ой, так и ненаписанной, части статьи непосредственным обращением к проблематике *АГ*. В *ВМЭ* анализ формы и содержания еще ведется со стороны автора, чем и обусловлено применение при анализе формы раскрытых в *АГ* категорий внутреннего и внешнего (С. 156).

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЛЕКЦИИ И ВЫСТУПЛЕНИЯ М. М. БАХТИНА 1924–1925 гг. В ЗАПИСЯХ Л. В. ПУМПЯНСКОГО

Впервые опубликовано в 1992 г. (Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924–1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского / Вступ. ст., подг. текста и прим. Н. И. Николаева // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 221–252; английский перевод лекций и выступлений, сделанный В. Лиапуновым, дополнен существенными комментариями переводчика: M. M. Bakhtin's Lectures and Comments of 1924–1925 from the Notebooks of L. V. Pumpiansky / Introduced, edited, and annotated by N. I. Nikolaev; translated by Leonid Livak, Alexander Mihailovic, and Vadim Liapunov, with preface and additional annotations by Vadim Liapunov // Bakhtin and religion: a feeling for faith / Eds. Susan M. Felch and Paul J. Contino. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001. P. 193–237). Все публикуемые записи происходят из одной рабочей тетради Л. В. Пумпянского, относящейся к 1923–1925 гг. Большая часть материалов 1919–1925 гг. из архива Л. В. Пумпянского находится в таких ученических тетрадях, заполненных убористым почерком (объем текста на одной странице — около трети авторского листа) и содержащих его собственные работы, рефераты изученных им