

ЖИЗНЬ И МНЕНИЯ
ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО, ФОРМАЛИСТА

МЕТОД КАК МИРОВОЗРЕНИЕ

I

Шкловский жалел однажды, что он не лингвист. Можно пожалеть о том, что он не философ. Формальное литературоведение разработано не до конца, в нем таятся до сих пор залежи философского смысла. Сказано это ни в коем случае не в упрек В.Б.Шкловскому, это упрек нашим философам, диалектикам , не сумевшим разглядеть диалектики там, где ее законное место.

Обычно, говоря о философских корелятах /или даже основаниях/ формального метода, упоминают Канта: априоризм формы, незаинтересованное созерцание, игра. В сильно упрощенных трактовках суть метода выражают как утверждение примата формы над содержанием. Все это неверно.

Приведем высказывание самого Шкловского из его книги "О теории прозы" /М., "Федерация", 1929, стр.35/: "В этом явлении сказалось обычное правило: форма создает для себя содержание" /разрядка Шкловского/. О каком явлении идет речь? О так называемом ступенчатом построении и задержании, но это неважно, потому что Шкловский подчеркивает обычность явления, т.е. применимость данного определения для любого литературного приема. Искусство же, как известно, есть прием, или, точнее, сумма приемов.

Само слово "сумма" неправильно, оно напоминает о "механизме", об абстрактном рассудке. Читатель же, знакомый с философией, уже заметил чисто гегелевский характер процитированной формулы. Теперь Шкловский предпочитает говорить не о "сумме", а о системе, о целостности. Это опять-таки гегелевские, философские, а не научные термины.

Сам Шкловский исходит из противопоставления прозаического и

научного языку языку поэтическому, художественно организованному /включая сюда язык художественной прозы/. Здесь он вступает в полемику со Спенсером и Авенариусом, распространявшими закон экономии мышления на область художественной речи. По Шкловскому, поэтическая речь-затрудненная, заторможенная, "кривая". Это "искусственная" /от слова "искусство"/ речь-построение, несущая не голую информацию о мире/"узнавание"/, а заставляющая заново переживать его /"видение"/.

Поздний Шкловский начал цитировать Гегеля, как будто инициативно учуя связь собственного метода с диалектической философией. Здесь важно помнить, что эта цитация /очень часто в опосредствующей передаче Лемина/ не есть знак "смены вех" и выхода на новые методологические рубежи, — она есть подтверждение старых находок, мотивируя их "мативировка".

Цитировать классиков философии Шкловскому приходилось и раньше, когда он еще не отрекался от формального метода. Одна из его статей начинается разделом "Необходимая цитата":

"Хорошо напомнить одну редко приводимую цитату.

"Еще Гегель очень хорошо показал в своей "Логике", что "форма" предмета тождественна с его "видом" только в известном и притом поверхностном смысле: в смысле внешней формы. Более же глубокий анализ приводит нас к пониманию формы как закона предмета или, лучше сказать, его строения. /"Н.Лемин и Г.Плеханов против Богданова". Сборник статей. М., 1922, стр.55. Письмо Плеханова./".

Это взято из сборника Шкловского "Подемщина" /Л., 1930, стр.105, статья "О законах строения фильма Эйзенштейна"/.

Понимание формы как закона строения предмета, как его "истины" было доступно Шкловскому без Гегеля и без Плеханова. Это — ядро формального литературоведения, на этом основании все его анализы. "Форму... нужно понимать как закон построения предмета". /"О Теории прозы", стр.60/.

Обращение Шкловского к Гегелю нужно не Шкловскому, а Гегелю, точнее – нам, гегелевским знатокам и наследникам. Шкловского не поняли /и не понимают/ потому, что не поняли /и не понимают/ Гегеля. В сознание наших философов до сих пор не вошел кординальный факт, известный уже Р.Гайму: философия Гегеля ориентирована на факте художественного творчества, как философия Канта – на факте математического естествознания. Здесь – тайный исток диалектики в ее противоположности абстрактно-рассудочному знанию. В терминах Шкловского – это противоположность прозаического языка, языка "деловой прозы" /в том числе научного/ языку поэтическому.

, – напоминает Шкловский, – богиня правильных, нетрудных родов, "прямого" положения ребенка. Не нужно философию превращать в прозу. У нас диалектика, в точном соответствии с описаниями Шкловского, будучи канонизирована, превратилась в штамп, стала стереотипом, более не воспринимаемым в своем подлинном существовании. Мы перестали ее "переживать", мы ее только "узпаем". Радача в том, чтобы увидеть ее "страненно".

Справедливости ради следует сказать, что проблема эстетических аспектов диалектики упоминается в грамотной книге Л.Науменко "Монизм как принцип диалектической логики" /сделано это вскользь, в списке на стр.66/. Пока неясно, как будет разрешаться эта проблема. Пока что новации в наших гегелевских штудиях в основном подобны той, что продемонстрировал Е.Ситковский – редактор и автор предисловия к новому изданию "Энциклопедии философских наук". Знаменитых "серых кошеч" из "Феноменологии" он превратил в "черных коров" – в соответствии с немецким оригиналом.

Здесь мы коснулись новой темы – Гегель и Шеллинг, Гегель и романтизм, темы об их отношениях, которую Гайм формулирует так: "Шеллинг должен быть исправлен и приучен к порядку Фихте; эстетическое образование должно себя очистить и обогатить предшествующим рефлексивным образованием". /Р.Гайм.Гегель и его время. Слб.,

1861, стр. 190./ Итак, для чего Гегелю потребовалось очистить эстетику, для чего ему понадобилось нападать на черных коров Шеллинга?

2

Но мы еще не покончили с первой темой – о философском смысле формального литературоведения. Требуется доказать сходство этого метода с методом Гегеля. Одной цитатой здесь не обойтись. Нужно проанализировать все 250 страниц книги Шкловского "О теории прозы".

Что такое вообще "метод" в гегелевском понимании? "...метод есть осознание формы внутреннего самодвижения ее /философской науки/ содержания" /Гегель. Наука логики, м., 1970, т. I, стр. 107/.

А что такое содержание философской науки, ее предмет? Тот же самый метод. "Только природа содержания может быть тем, что развертывается в научном познании, причем именно лишь это собственная рефлексия содержания полагает и порождает само определение содержания... я утверждаю, что философия способна быть объективной, доказательной наукой лишь на этом конструирующем себя пути". /Там же, стр. 78, 79/. "Собственная рефлексия содержания" означает здесь форму его познания, которая возникает одновременно с определенностью, т.е. становлением, возникновением, самого содержания.

Обратим внимание на выделенное самим Гегелем слово "развертывается". "Развертывание", "разворачивание" – термины, очень часто встречающийся у Шкловского. Модификации развертывания – различные приемы параллелизма, торможения, ступенчатого построения и т.д. Движение формы, создающей /у Гегеля – "конструирующей"/ свое содержание, – это разворачивание материала, включаемого в это имманентное движение, утрачивающее свою внереальность форме. Формальное литературоведение как раз и фиксирует единство формы и содержания отнюдь не противополагаются, они тождествятся. Поэтому Шкловский пишет: "В понятии "содержание" при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается". /"О теории прозы", стр. 60/.

Эта формула породила наибольшие недоразумения. Между тем она абсолютно корректна с точки зрения гегелевской философии.

О какой науке ведет речь Гегель? Конечно, не о математическом естествознании. В последнем /как и во всякой "конкретной", точнее – абстрактной науке/ предмет, объект познания да, предложен. В философской же науке он задан, т.е. полагается, "конструируется" ею же. Здесь декларировано единство содержания и формы, предмета и метода, объекта и субъекта. Основная мысль философии Гегеля – тождество бытия и мышления, а отнюдь не их отношение. Поэтому-то, строго говоря, у Гегеля нет и не может быть речи о первичности бытия или мышления. Формула "или-или" резко отвергается Гегелем, это для него парадигма всяческой рассудочности, мертвой абстрактности мышления /в том числе т.н. "морального мировоззрения"/. Понимание бытия /предметного мира/ и мышления /способов его познания/ как коррелятивной пары есть, по Гегелю первородный грех всей предшествующей философии – как догматического рационализма, так и критического эмпиризма, независимо от их гносеологических результатов. Познающая мысль есть истина /познаваемого/ предметного мира, скимающая в своем движении эту внеположность, предметность, "материальность" объективного бытия в единстве формы и содержания. Понятие "содержание" – как объект, предмет, материя познания – здесь не существует, это точка зрения пакистанского реализма, исходящего из идеи виноположности, абсолютной противопоставленности познающего и познаваемого.

Гегель восстанавливает аристотелевскую идею "чистой формы" как конкретного единства бытия. Это единство включает в себя различие, полагая его в своем собственном движении. "Материя" существует помимо "формы", поскольку бытие существует не только в своей целокупности, но и фрагментарно – как разобщенное, "отчужденное" бытие. Распадение бытия на объект и субъект происходит в конечном сознании, оно же является истиной бытия. Но это прохождение бытия через свою неистинность, свое "другое" – необходимое условие его

конкретизации, его развертывания. Иначе мы будем иметь дело с мертвым, абстрактным единством, выражаемым пустой формулой логического тождества $A=A$ или идеей "чистого бытия", равнозначимого "ничто". Бытие в его истине – это различимое единство, "исходство сходного".

Итак, отличие точки зрения философской науки от всякой прочей науки в том, что первая преодолевает ограниченность конечного /"субъективного"/ сознания. Ничто в мире не противостоит ей в качестве объекта, она сама порождает мир в его целостности и расчлененности. Онтологическая интерпретация этого положения дает принцип так называемого объективного идеализма. Но сейчас речь идет не о том. Субъект философского познания не есть эмпирический, конечный субъект, он может быть назван абсолютным субъектом, ибо границы его сознания совпадают с границами бытия. Познавая мир он одновременно творит его. Но продукт его творчества – не бытие как таковое, не "вещь в себе", – это познанное бытие, его творимый образ, его выявленный лик. Это не значит, что знание не касается подлинного бытия, "вещи в себе" – это значит, что "вещь в себе" не есть подличное бытие; она есть голая абстракция, пустое тождество, поистине

/см. § 44 "Энциклопедии философских наук"/.

Таким образом, у Гегеля главное – не утверждение примата мышления над бытием /с точки зрения спекулятивной философии надобности в этом нет/ и даже не утверждение тождества онтологии и гносеологии; главное у Гегеля – это аксиология знания, аксиоматическое утверждение его первомачальной и неоспоримой ценности для человека. Философия Гегеля – это подлинная апология творчества.

Но ту же самую модель бытия мы открываем в глубине каждого подлинно художественного построения. Такое открытие стало возможным благодаря работе формального литературоведения. Этого не поняли его критики.

В искусстве, говорит Гегель на последней странице своих "Лекций по эстетике", "мы имеем дело не с просто приятной или полезной игрушкой, а с освобождением духа от комичных форм и содержания..." /цит.по старому изданию: Гегель. Сочинения, т. I4, М., 1958, стр. 398/. Каково бы ни было отличие искусства от прочих форм абсолютного знания /религии и философии/, их сходство бескомично важнее. "Царство художественного творчества есть царство абсолютного духа". /"Эстетика", М., 1968, т. I, стр. 102/. В то же время область "остальных наук" принципиально противостоит искусству в том же отношении, что и философии. "Комичный характер последних /"остальных наук"/ состоит вообще в том, что в них мышление как только формальная деятельность берет свое содержание извне, как данное и что содержание в них не осознается как определенное изнутри мыслью, лежащей в его основании, что, следовательно, содержание и форма не вполне проникают друг в друга; между тем в философии это раздвоение отпадает, и ее поэтому можно назвать бескомичным познанием". /" Энциклопедия философских наук", М., 1974, т. I, стр. 299-300/. Но то же самое утверждается и об искусстве - как Гегелем, так и творцами формального метода.

Впрочем, одно - и весьма значительное - различие следует отметить. Искусство, по Шкловскому, не есть познание, оно есть способ переживания, обновленного ощущения бытия. С этим тезисом связано у Шкловского важнейшее учение о так называемом остралении. Он пишет:

"И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видения, а не как узмавание, приемом искусства является прием "остраления" вещей и прием затрудленной формы, увеличивающий

трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелем и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делать вещи, а сделанное в искусстве не важно".
/"О теории прозы", стр.13/.

Шкловский любит аналогию: произведение искусства – любовный акт. "Почему Свидий, создавая из любви "искусство любви", соретовал не торопиться в наслаждении?" /стр.24/. Т.е. цель любви – отнюдь не наслаждение, так же как цель искусства – отнюдь не прямое воздействие на жизнь, не исправление нравов. Собственные декларации художников не следует принимать в расчет: "в верованиях поэта много иронии, они – игровые" /стр.222/. Ясно, что для понимания этого требуется известная уточненность: не Авраам, а скорее виконт де Вальмон. Поэтому когда однажды на страницах "Лефа" Шкловский попытался доказать еще раз свою старую мысль о том, что "наиболее ясно может быть прослежена цель образности в эротическом искусстве"
/"О теории прозы", стр.18/, журнал обвинили в порнографии.

В искусстве, как и в любви, "игра" заменяет "цель", как в обряде, описанием Р.Любсоном /см. там же, стр.53-54/. На языке Гегеля это выражено так: "... суть дела исчерпывается не своей целью, а своим осуществлением, и не результат есть действительное целое, а результат вместе со своим становлением". /Соч., т.4, стр.2/.

Шкловский говорит о "длительности" восприятия произведения искусства как о цели творца /стр.21/, говорит о "пытке задержанного наслаждения" в искусстве /стр.52/. Ему, как и Гегелю, важен не результат, а процесс. Процесс – образ диалектически становящегося мира, образ истинного познания. Почему же Шкловский отрицал /теперь он этого не отрицает/ познавательное значение искусства? Поэтому что, понимая несводимость искусства к "отражению", он не понимал /это было ему ни к чему/ несводимость к "отражению" истинной философии, истинного знания. Есть знание – отражение и есть знание – творчество, знание – построение.

Искусство как форма абсолютного знания есть знание без-конечное, знание вне конечного. Шкловский и сейчас признается в том, что не любит слово "конец". Он открыл, что в произведениях искусства конец отсутствует. Гегель же говорил, что в Философии нет начала /как "предпосылки"/. /См. "Науку логики", т. I, раздел "С чего следует начинать науку?"/ Модель познания - "круг" /Гегель/, модель художественного построения - "кольцо" /Шкловский/.

Возвращаемся к примерам остранения. В одной из позднейших статей Шкловский в очередной раз показал его на материале Л. Толстого. Николай Ростов понял, что любит Соню, когда она на святках нарядилась черкесом и марсowała жгемой пробкой усы и брови: "она увидала его тоже не таким, каким она знала и какого всегда немножко боялась. Он был в жемском платье с спутанными волосами и с счастливой и новой для Сони улыбкой". /"Война и мир", т. 2, ч. 5, гл. II/.

Тут же Шкловский привел цитату из Гегеля, где речь шла о модах. Смысл ее тот, что одежда, платье, постоянно обмывляемые, должны показывать то, что скрывают. Женщина должна обновлять одежду, чтобы обмываться самой. Иначе восприятие автоматизируется, и женщина исчезает, ее "материя" разоплощается.

"Так пропадает, в ничто вменившись, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жемчу и страх войны". /"О теории прозы", стр. 13/.

Искусство должно показать, что король гол, говорил Лев Толстой. Но оно может это сделать, только описывая его одежду, даже не существующую.

Прием остранения действует не только в создании образа. Образ, как товар в политэкономии Маркса, - это, так сказать, абстрактная клеточка искусства. Остранение расширяется, конкретизируется в целостности художественного построения. Об этом Шкловский писал в работе "Связь приемов сюжетосложения в общими приемами стиля". Более того, остранение есть закон смеси художественных форм, закон лите-

ратурной эволюции. Чтобы сделать литературу ощущимой, нужно героической эпопее противопоставить, к примеру, апологию домашней жизни. Так появляется Розамов — не публицист, а писатель. Нужно одилической приподнятости Державина противопоставить просторечие "Евгения Онегина". Так появляется Пушкин.

Эти мутации Шкловский уподобляет супружеской измене как попытке сохранить ощущимость брачных отношений и приводит чрезвычайно диалектическое высказывание Розамова. Здесь супружество сравнивается с машиной, которая работает, пока ее зубцы не стерлись, пока внутри машины сохраняется противостояние составность ее частей. Это — диалектическое единство, существующее как различное единство.

Интересно, что в работе о Резамове появляется у Шкловского слово "диалектика": он говорит о "законах диалектического самосоздания новых форм". /стр.233/.

Итак, в произведении искусства важно ощущение отношения его частей, мы бы сказали — самоопределяемая внутри его структуры. Определяемое — это определение. Философский смысл этого термина означает соотнесенность, сопряженность каких-либо элементов, их взаимодействие и взаиморазличие. Т.е. произведение искусства Шкловский понимает как самоопределяющуюся систему. Он пишет: "Материал художественного произведения — это предметно-педалирован, т.е. выделен, "выголовлен" /стр.31/. "Выголовленные" есть по-немецки "определене" / —голос, —определять/. Шкловский и Гегель говорят на одном языке.

Цель художественного построения — создание затрудненной формы, увеличивающей ощущимость, переживаемость стершегося от употребления материала. Какими средствами это достигается? Развертыванием материала, т.е. на нашем языке, доведением его до пределов материальности. Этим дается установка на его развитие, /развертывание/ есть точный перевод латинского слова "эволюция". Развернутая

до конца система материала будет уже тождественна с его формой. В преломе художественное построение стремится к исчерпанию материала, к энциклопедичности. В этом стремлении оно сходно с философской системой.

Проиллюстрировать это положение можно на примере детской песенки литовских евреев "Барелах виллим михт фалли", приводимой Шкловским. Песенка эта в высшей степени философична.

"Бог создал грушевое дерево, чтобы оно производило груши, но дерево не хочетносить груши, а груши не хотят падать /с дерева/.

Тогда Господь посыпает мальчика /Янкеле/ собирать /срывать/ с дерева спелые груши, но Янкеле, в свою очередь, не желает /идти/ их рвать, как те не желают падать /даваться в руки/. Бог посыпает тогда собачку кусать Янкеле за ослушание — та не идет. Чтобы понудить собачку, посыпает Господь на нее дубинку... но и дубинка не слушается. Тогда на последнюю посыпает огонь, а на огонь — воду, на воду — бычка... на бычка шокета /общественного резника или мясника/, на шокета — ангела смерти. Но все это напрасно: не слушаются. Но когда на ангела смерти ополчается или идет сам Господь, дело принимает уже другой оборот: все становятся послушными. Ангел смерти изъявляет согласие за ослушание зарезать шокета, шокет — бычка, бычок — готов испить воду и т.д. и т.п. И заканчивается это все тем, что мальчик идет рвать груши, груши даются в руки и согласны падать с дерева". //О теории прозы", стр.65/.

Пример говорит сам за себя.

Мертвая рядоположность элементов бытия не есть еще его истинный образ, не есть система. Она становится системой, когда приходит в действие одушевляющий ее принцип, Господь. Но активность Господа — не что иное как активность его собственных элементов, его саморазличение, его развертывание. Таким образом, материя /материал/ — моменты чистой формы, не существующие /неподвижные/ вне этого единства.

В этой песенке Гегель опровергает Симозу. В то же время у Шкловского оно дана как иллюстрация приема задержания. Это и значит, что художественное построение и философская система идентичны в своем задании, в своей формальной структуре.

Конечно, не всякое художественное построение по своему материалу тяготеет к исчерпанию целокупности бытия, как в приведенном примере. Но оно всегда стремится к исчерпанию своего материала, к чистоте собственной формы. В этом смысле оно микрокосм.

"Роза это роза это роза", - писала Гертруда Стайн. Ее испеченный ученик Хемингуэй спародировал эту фразу: "Роза это роза это лук". И то, и другое правильно.

Шкловский говорит, что в русской литературе непревзойденным мастером формы был молодой Чехов, Антона Чехонте. На примере разных, "осколочных" новелл Чехова он анализирует законы сюжетосложения. Выясняется, что законом строения новеллы будет не ступенчатое построение, основанное на простой дифференциации материала, уходящей в бесконечность /отсюда-авантюрные романы с продолжением/, а кольцевое построение. "Дурной бесконечности" противополагается замкнутое в себе единство. "При анализе легко увидеть, что, кроме построения типа ступеней, есть еще построение типа кольца или, лучше сказать, петли". //О теории прозы", стр.69/.

Приведем пример, отсутствующий у Шкловского, - "Лошадиную фамилию". Вспомнивая ее, персонажи новеллы перечисляют все связанные с лошадьми. Материал "лошадности" исчерпан, казалось бы, полностью. Тогда оказывается, что фамилия акцизного Овсов.

Здесь - все о лошадях плюс способ их кормления. Этот плюс и делает из кольца петлю, создает новеллу /"новелла" от - новая/. Петля отличается от кольца тем, что в месте соединения ее сходящихся концов образуется узел. Этот узел - точка фиксации нового, различного единства. Произведение возвращается к себе, но на ином уровне.

Этот пример не вполне удобен для нашей цели, потому что здесь художественный эффект связан как раз с ситуацией незавершенности развернутого материала. Вещь уходит на новый виток спирали, появляется возможность ее продолжения; точно так же для правильного кинематографа необходимо знание основных приемов трактовки. Это ставит вопрос о системе новелл, о переходе новеллы в более высокий жанр романа /который и был первоначально и чем иным, как сборником новелл/. Но и внутри самого новеллистического жанра встречаются построения типа чистого кольца. Примеры дает в изобилии тот же Чехов /см. у Шкловского стр.74-79/. Беру наиболее знакомый - "Толстый и тонкий". "Заикающийся тонкий" вторично говорит толстому почти те же фразы про свою семью, но уже тоном рапорта. Это повторение реплик дает разность при совпадении и выясняет строение новеллы". /стр.75/.

Искусство формально - таков конечный вывод Шкловского. В вещах Л. Толстого, "формальных, как музыка" /стр.80/, не следует искать мировоззрения, - оно вычитывается у него людьми, не понимающими, что описание богослужения в "Воскресении" не более как прием остранения. Чисто художественные потребности создают мир Толстого, и его нельзя перевести на иной язык. Рассказать "Анну Каренину" - значит еще раз написать ее. Художественное построение - это, как бы сказали мы сейчас, нередуцируемая целостность. Эта целостность и есть форма /аристотелевская/ или, если угодно, идея, но не привнесенная извне, из "внелитературного ряда", а платоновская идея, "порождающая модель".

"Содержание", "материал" играют роль мотивировки художественного построения. Но бывают случаи, когда мотивировка отсутствует. Таков "Тристрам Шенди" - "самый типичный роман всемирной литературы" /стр.204/. Он типичен потому, что в нем осознаны законы романа.

"Формы искусства объясняются своею художественной закономерностью, а не бытовой мотивировкой. Тормозя действие романа не путем введения разлучников, например, а путем простой перестановки

частей, художник тем показывает нам эстетические законы, которые лежат за обоими приемами композиции" /там же/.

У Стерна происходит "осознание формы путем ее нарушения" /стр. I80/. Стерн пародирует самую форму романа /стр. I75/. Продолжая наблюдения Шкловского, скажем: отказываясь имитировать содержание бытия, Стерн воспроизводит его форму. Эта форма – чистое самоценное единство. Таким образом Стерн создает модель бытия в его самодовлеющей целостности. Обнажая прием, он обнажает цель искусства: игровое моделирование мира.

Этим занимается не только Стерн, но и его герои. Дядюшка Тоби, отставной капитан, раненый в пах, уйдя из войны, играет в войну. Папаша Шенди в смерти сына утешается чтением античных авторов и собственным красноречием. В жизни важна не жизнь, а мнения.

"Тристрам Шенди" – предел, к которому тяготеет гениальное творчество. К этому типу построения приближаются такие вещи, как "Иосиф и его братья" Т.Манна, в котором концовка повторяет заглавие и в котором найдена формула отношения художника к бытию: "рассказчик прикидывается историей"; как "Фальшивомонетчики" Андре Жида /автор романа – один из его героев: роман удвоется, отражается сам в себе на манер палиндрома/; как незаконченный "Бувар и Пекюше" Флобера, в котором интересно спародирована идея энциклопедии /Флобер называл его "критической энциклопедией в юмористическом виде"/. Из новейших произведений следует назвать "Золотые плоды" Натали Саррот и "Черного принца" Айрис Мердок. Особенно интересен роман Мердок тем, что переворачивает стернианскую схему: художник терпит крах, отказываясь от творчества в пользу "бытийственной" реализации, но эта коллизия иронически снимается тем, что роман все же написан – самой Мердок.

Почему Шкловский отказывался признать познавательное значение искусства? Познание принципиально незавершено, оно уходит в бесконечность будущего, а жизнь коротка. Тогда человек придумывает ис-

кусство, свою собственную длительность, свою бесконечность, свое кольцо и петлю. Эта энциклопедия не устаревает. Искусство создает собственное познание, которое можно назвать упреждающим. Его можно также назвать чистой формой познания. В этом оно сходно с философией. Мир "Тристрама Шенди" – это мир "Логики" Гегеля. Истину – образ порожденного бытия – Гегель находит здесь и сейчас. Он строит философскую систему, как дети поезд из стульев.

Конечно, нельзя отрицать того, что Гегель хотел построить философию как систему наук. Поэтому его круг превращается в спираль, как в чеховском рассказе о генерале Булгасове. "...каждая идея есть также круг, завершенный в себе, но завершение его при этом есть также переход в другой круг; это вихрь, центр которого, куда он вновь возвращается, лежит в периферии более высокого круга, поглощающего это". /Гегель. Соч., т.9, стр.303/. Вопрос в том, как отнеслись к этому замыслу. Признать его всерьез – значит выйти за пределы Гегеля, но одновременно утратить систему. Система наук – открытая система, она строится на беспределно широкой эмпирической базе. Системный метод, реставрированный в наше время, сознает свою содержательную незавершаемость. Это нечто вроде Вавилонской башни. Гегелю же была важна формальная завершенность системы. Значит, нужно признать эстетический, игровой характер его философии.

Собственно, такова и была первоначальная интуиция Гегеля, выросшего в кругу венских романтиков. В наброске 1796 г. "Первая программа системы немецкого идеализма" он писал: "Я убежден, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узами лишь в красоте. Философ подобно поэту должен обладать эстетическим даром. Люди, лишенные эстетического чувства, а таковы наши философы, – буквояды. Философия духа – это эстетическая философия". /Гегель. Работы разных лет. М., 1972, т. I, стр. 212/. Интересно, что принадлежность этого наброска Гегелю оспаривалась. Делали это, очевидно, буквояды.

Но есть и другой: мир искусства; о нем мы обязаны говорить, потому что иначе он не мог бы существовать.

Оскар Уайльд - Андре Жиду /в беседе/.

Взгляд на искусство как на "органон философии", как известно, был выдвинут и развит немецкими романтиками. Небезынтересно будет проследить пункты сходства между эстетической теорией немецкого романтизма и формальным литературоведением. Б.М.Эйхенбаум в статье в поэтике Державина говорил об искусстве как "интуиции целостного бытия". Под этими словами подписался бы любой из иенских романтиков.

"Эстетический акт у них расценивался прежде всего как познавательный. И мало того - в своем логическом качестве образцовый для науки и для философии", - пишет о романтиках наш выдающийся исследователь Н.Я.Берковский. // "Эстетические позиции немецкого романтизма". В кн.: "Литературная теория немецкого романтизма", Л., 1934, стр.63. Этой, а так же позднейшей работой того же автора "Романтизм в Германии" я буду широко пользоваться/.

В недрах романтизма была выношена идея диалектики. Когда Гегель писал в "Лекциях по истории философии", что диалектика есть процесс, в котором всеобщее отвергает форму конечного, он следовал не только Гераклиту, но и романтикам. Берковский так формулирует это положение романтизма: "Отдельные вещи в отдельности своей и самодостаточности почти истаяли, ставши органами и орудиями великой единой жизни. Творимая жизнь - это и есть поэзия, сама по себе взятая, поэзия в своей эссенции... есть движение творимой жизни, в нем суть всякой сути. Вещи - весьма относительные точки покоя, временные узлы постоянного движения, паузы ради отдыха и нового собирания сил". // "Романтизм в Германии", Л., 1973, стр.25/. Итак, поэзия - это целостность бытия, "творимая жизнь". Новалис говорил: "В важном ли, в неважном ли, но мы живем в огромном романе", "жизнь - книга". Фр.Шлегель писал: "Все вещи соотносятся друг с другом, все обозна-

Часть поэтической мысли как таковой в части вселенной воспроизводит целое; все это в такой же степени философские, как и поэтические истины" "стенды" /"Литературная теория немецкого романтизма", стр.70/. Берковский следующим образом комментирует это место: "...схема движения слова, метафорический "перенос" повторяет реальную, "диалектическую" увязку самих вещей, тоже взаимодействующих и тоже заходящих в плоскость чужой вещи. Речь упраздняет твердые границы между обозначаемым, и это философски правильно" /там же/. В другом месте: "Поэзия владеет речью, когда речь становится выражением диалектически движущейся мысли" /там же, стр.68/.

Самая интересная параллель между формалистами и романтиками – в учении о языке. Романтики также исходят из противопоставления поэтической и прозаической речи. Основной элемент поэтической речи – троп, метафора призваны выразить единство бытия как его незамутненную истину. "Соответственно, все тропы, и более всего метафора, суть метаморфозы, расставания с отдельными вещами и выход в течение единой жизни". /"Романтизм в Германии", стр.32/. Юрий Тынянов, исследуя проблемы стихотворного языка, по существу реализовал программу романтиков, говоривших, что звучание слова придает его смыслу различные подобные значения, утверждавших, что "существуют логические синонимы, но не существует поэтических". /"Лит. теория немецкого романтизма", стр.69/. Более того, у романтиков можно найти зачатки учения об остранении. Фр.Шлегель толковал его как "парадокс", выводящий мысль из структуры "овеществления", т.е., по Шиловскому, из автоматизма восприятия. Он же требовал, чтобы в прозе все слова были подчеркнутыми, то есть заметными, задирающими внимание /там же, стр.27/. Авг.Шлегель говорил, что поэзия требует "пребывающего описания". Сам термин появляется у Новалиса: "Искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными" /там же, стр.126/. Контическая поэтика" /там же, стр.126/. Новалис /см., например, манифест Новского – см. выше разделу "Воскрешение слова"/, он тем не

Шлегель толкует не о формальной стороне речи, но о том материале действительности, который продвигается через речь. Стих дает восприятие длительности реального времени, смены явлений в самой действительности. Речь только отражение" /там же, стр.69-70/.

Думается, что из всего сказанного ясна поражающая близость трактовки формалистами и романтиками феномена поэзии, поэтической речи. Но не менее ясно и принципиальное расхождение, касающееся прежде всего гносеологических аспектов искусства. Для формалистов оно ни в коем случае не является отражением внеположной искусству истины.

Для того чтобы разобраться в этом вопросе, нужно вспомнить учение романтиков об иронии и судьбу этого учения в общей системе их взглядов.

Конечно, нельзя романтическое "отражение" считать мертвой копией бытия. Поэзия, искусство вообще требуют "преобразующего описания". Анализируя картину Рунге – женщина с ребенком на берегу ручья, Берковский говорит, что ребенок и цветок, отраженные в воде, полнее, богаче, убедительнее вскрывают истину этих ликов бытия: это уже не "вещи", а, так сказать, идеи в полноте всех своих возможностей. Двухмерность истиннее "кубической" трехмерности реального. Поэтому "двухмерные" вставные новеллы "Дон Кихота" ценятся романтиками выше основного "трехмерного" текста. "Стилизация" выше "жизни".

менее сознал и декларировал себя только в качестве метода частной науки – литературоведения. Вопрос о метафизике искусства был тем самым поставлен – и одновременно обойден.

Но в то же время романтиков не оставляет "томление по реальности", существующей вне и помимо ее идеализации, ими владеет порыв к эмпирически-конкретному, к "объективному". "Романтизм разрушает объект в его обыденных чертах, и романтизм стремится в том же объекте найти для себя опору". Он "против "фактов" в их обособленности, против плоскостного рассмотрения мира", и он же "против вдохновенных и бессильных жестов, против энтузиазма, не способного для себя завоевать какое-то место в конкретной практике людей". /"Романтизм в Германии", стр.85/. Двоящееся сознание романтизма и есть источник романтической иронии. В этическом плане иронию характеризует, как об этом очень точно пишет Берковский, отсутствие выбора.

"Когда нам кажется, что мы овладели жизнью, вместе с ее романтической сущностью, нам напоминает ирония, что овладели мы только в мыслях, в воображении, а в реальной практике все осталось по-прежнему, и думая, что мы решили все, мы на самом деле не решили ничего... ирония часто дразнит нас, позволяет занестись очень высоко... и упасть ниже низкого" /там же, стр.67/.

Ирония – интуиция бесконечного, превозмогающего все попытки ограничить, определить, "овеществить" его усилиями нашего необходимо ограниченного рассудка. Фр.Шлегель определял ее как "ясное сознание вечной оживленности, хаоса в бесконечном его богатстве". Эта актуальная бесконечность парализует стремление к ее идеальному синтезу, сохраняется сознание невозможности этого синтеза в любом конечном продукте. Никакое "отражение" не в силах дать этот синтез, этого не может дать и эстетическая деятельность.

"Романтический синтез тоже есть игра... Синтез – невсеръез "разум" – иллюзия... Для молодого Шлегеля, как и для Канта и для Шиллера, "эстетический разум" логически недействителен. Фр.Шлегель иронически трактует границы рассудка, и он же иронически относится к опытам перехода этих границ. Единственно реальная картина мира и для Шлегеля – это мир в "разделении", рассыпавшийся на отдельные

персонажи, с единственной правильной рассудочной формой мышления. Романтика есть не более как ироническая надстройка над ним." //Лит. теория нем.романтизма", стр.40/. *

Таким образом, ирония у Фр.Шлегеля саморазрушительна. Она открывает не только конечность "вещных", эмпирически-конкретных /Гегель бы сказал - абстрактных/ определений бытия, но и конечность, неистинность отражающего этот процесс сознания. Ирония направляется на самое себя. Гегель по этому поводу пишет:

"Если "я" остается на этой точке зрения, то все кажется ему ничтожным и тщетным, все, кроме собственной субъективности, которая вследствие этого сама становится пустой и тщеславной. Но, с другой стороны, "я" может ощущать неудовлетворенность в этом самонаслаждении, так что оно начинает испытывать жажду чего-то прочного и субстанциального, потребность в определенных и существенных интересах. Вследствие этого возникает несчастное сознание и противоречие, заключающееся в том, что, с одной стороны, субъект хочет войти в царство истины, носит в себе стремление к объективности, но, с другой стороны, он не может вырваться из этого одиночества, этого уединения в себе, этой неудовлетворенной, абстрактной жизни, и им овладевает страстное томление..." //Эстетика", т. I, стр. 72/.

Романтическое сознание в учении об иронии создает структуру, к которой абстрактно противопоставлены принцип субъективности и принцип субстанциальности. Оно не способно достигнуть их конкретного синтеза, поскольку всякий синтез в этой ситуации воспринимается как "несерьезный", игровой. Таким образом, лишая себя выбора, оно неизбежно склоняется в сторону субстанциальности, к нерасчлененному единству абсолютного бытия. Этот путь ведет к Шеллингу, в системе которого ирония как образ специфически человеческой активности не снята, а отброшена. Наступает "ночь бытия", в которой все кошки се-ры. Романтизм Фр.Шлегеля сменяется романтизмом Новалиса, о котором

Берковский говорит как о "втором романтизме". Он пишет об отказе романтиков от Фихте, т.е. от идеи творческой активности как этической нормы /связь принципа иронии с философией Фихте подразумевается здесь сама собой/. В романтизме Новалиса "обещалось исполнение воочию, реальное, "онтологическое" исполнение всех вещей, которые у Фр.Шлегеля представлялись лишь как иронически возможные". //Лит. теория нем.романтизма", стр.46/. Фр.Шлегель пишет "Люциллу", в которой искому полноту бытия находит в образе женщины с широкими бедрами, освещаемыми красным светом. Новалис произносит знаменитые слова: "Совершенно ли необходим для мышления язык?" /там же, стр.133/ Вспомнив позднейшую верленовскую "оппозицию", можно сказать, что "музыку" он предпочел "элоквенции" /та же дилемма мучила Блока, выбравшего в конце концов "музыку"/. Это вечный соблазн художественного сознания, каковым было сознание романтическое – сознания, не решавшегося поверить в свою субстанциальность. Но отказываясь от слова, романтики отказывались от дела, от фихтевской. Поэтому и получилось, что все образы человеческой активности, и главный из них – речь, стали восприниматься романтиками как мечто "отраженное", вторичное, производное от изначальной непосредственности вечнечеловеческого "бытия". Как в искусстве – музыка, так в философии мистическое созерцание /названное Шеллингом интеллектуальной интуицией/ стали пределами романтизма. Вознесение идеи тождества знаменовало отказ от идеи отношения, которую выражала ирония, отказ от присутствия человека.

Теперь время вспомнить слова Гайма и постараться помянуть, почему Гегелю понадобилось Шеллинга приучить к порядку Фихте.

Гегель нашел в себе волю провозгласить тот синтез, от которого отказались романтики. Он преодолел робость эстетического сознания, введя его истину – интуицию целостного бытия в круг рассудочной, "научной" деятельности, и круг "наукоучения". В идее субстанции –

субъекта, бывшей, как известно, синтезом основоположений Спинозы /или Шеллинга/ и Фихте, ом, маряду с интуитивно, эстетически постигаемой целостностью, сумел сохранить идущий от Фр.Шлегеля /и, конечно, от Фихте/ принцип иронии. Этот принцип вошел в его философию под зашифрованным именем диалектики. Это принцип опосредствующего, "отрицательного" определения бытия. Субстанция-субъект отличен от абсолютного субъекта Шеллинга – этого идифферентного бытия, тем что он расчленен, дифференциован. Непосредственное тождество Шеллинга становится у Гегеля опосредствованным, "конкретным". Поэтому Гегель пишет: "...чистое бытие, это абсолютно непосредственное, есть также и абсолютно опосредствованное". *"Наука логики"*, т. I, стр. 129/. По-другому: чистое бытие, проходя через ступени своей дифференциации, становится равным чистому знанию.

Нужно вспомнить, что диалектический процесс у Гегеля не есть еще высшая ступень абсолютного знания. Это всего лишь отрицательно-разумное знание. Высшим знанием будет положительно-разумное, или спекулятивное, знание, преодолевшее противоречивость диалектического процесса в идее спекулятивной конкретности. Это есть чистое знание, тождественное чистому бытию. Таким образом, у Гегеля высшей истиной оказывается все-таки тождество, а не отношение бытия и мышления, вскрываемое диалектикой. Но это тождество, как показал еще Фейербах, заключено Гегелем в сферу самого мышления, знания. Это тождество иронично. И хотя помятие иронии как отношения снимается в принципе тождества, иронично само помятие смытия как сохраняющего отрицания. Тождество, синтез остались игровыми, но эта игра была возведена в онтологический ранг.

Онтология Гегеля этична, потому что она проективна. Известно, что он отождествлял онтологию и этику. Космос Гегеля – это сотворенный, порожденный активностью человека, словесный космос, "логический организм". Гегель строит проективную онтологию.

Онтология может быть этичной только в меру своей проекционности, лишь в опоре на творческую активность человека. Гегель дает в своей философии форму и образец творческой активности. В этом он близок Фихте, его этике творческой гениальности.

Между тем романтики /в резюме Берковского/ так выражают свое отношение к слову: "Слово недостаточно тем, что оно "опосредствует". И вот теория о языке как о единой метафоре, о фразе как о едином разрастающемся слове сводится к тому, что романтики хотят сохранить одно лишь единство и упразднить его многообразие. Словесный образ недостаточно "интуитивен", он ведет к целостному предмету через анализ, через индивидуализацию". /"Лит.теория нем.романтизма", стр.88-89/.

Отказ от слова – отказ от творчества. Это типично романтическая трагедия. В конечном счете предел романтизма – даже и не музыка, а безмолвие. Истинный выход романтизма – не католицизм, а самоубийство Новалиса или безумие Гельдерлина. Романтики выпадают в мочь бытия, они видят сны с проекцией в материальную утробу. Это "бытие-в-себе". Следует ли считать его первичным?

В так называемом основном вопросе философии нужно выделять не только онтологическую и не только гносеологическую, но и аксиологическую сторону. Первомачальная активность человека, первомачальный образ бытия, созданный им, – это речь, язык. Хотя язык выражает связи бытия, но создается он не деревьями и камнями, а человеком. Создание первично не в бытии, а в творчестве, в культуре. Бытие открывается человеку лишь в меру его собственной активности. Оно не есть, а становится. Для животного не существует бытия, так же как и основного вопроса философии.

Маяковский писал: "Я – поэт. Этим и интересен. Об остальном – только если это отстоялось словом".

Раз мы не можем убрать солнца,
надо загородить все окна и зажечь
люстры в своей комнате.

* Флобер г-же Шлезингер

Книга Шкловского

войдет в пантеон русской литературы.

Можно сказать, что в ней русская литература обрела свое самосознание. Достигнутое в ней пошло на обогащение теории. Теория была обогащена сознанием аксиологической первичности творчества.

В "Третьей фабрике" /М., 1926/ Шкловский писал:

"Мы утверждаем, кажется, что литературное произведение может быть анализировано и оценено, не выходя из литературного ряда. Мы привели в своих прежних работах много примеров, как то, что считается "отражением", на самом деле оказывается стилистическим приемом. Мы доказывали, что произведение построено целиком. В нем нет свободного от организации материала. Но помятие литературы все время изменяется. Литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал. Материал этот и те изменения, которые испытывает он в соприкосновении с материалом, уже обработанным эстетически, должен быть учтен.

Литература живет, распространяясь на не-литературу. Но художественная форма совершает своеобразное похищение сабинянок. Материал перестает узнавать своего хозяина. Он обработан законом искусства и может быть воспринят уже вне своего происхождения. Если не понятно, то объясним. Относительно быта искусство обладает несколькими свободами: 1/ свободой неузнавания, 2/ свободой выбора, 3/ свободой переживания /факт сохраняется в искусстве, исчезнув в жизни/. Искусство использует качество предметов для создания переживаемой формы.

Трудность положения пролетарских писателей в том, что они хотят втащить в экран вещи, не изменив их измерения" /стр. 99/.

В Шкловский втащил свою корреспонденцию в экран, развоплотил ее и перечеркнул красным письмо о кормилице Стеше. Оказалось

что любовь можно заменить книгой. Жизнь - мотивировка для творчества, всякая жизнь - и берлинская, и московская.

В работе об Андрее Белом Шкловский писал, что литература - не тема от дела, а само дело.

В предисловии к автобиографической книге "Сентиментальное путешествие", рассказывающей о его скитаниях по фронтам революции, Шкловский сравнивал себя с чеховской душечкой. По его словам, разница состояла только в том, что он, Шкловский, имел свои мнения - у него была его работа.

Он долго спорил с Эйхенбаумом о Толстом /спор этот жив и сейчас/, доказывая, что нужно исследовать не Льва Толстого, а "Войну и мир".

Он всегда очень вежлив в полемике, а если и ругается, то ласково /вспоминания Эрембурга/. Даже такая убийственная статья, как "Новооткрытый Пушкин" /см. "Поденщик", стр. I8I-I85/, чрезвычайно сдержанна. В "Гамбургском счете" о ком-то он сказал примерно так: "Я и сейчас с трудом удерживаюсь, чтобы не написать о нем что-нибудь нехорошее". Однако удержался.

Есть только один человек, ненависти к которому Шкловский почти не скрывает. Это Софья Андреевна Толстая.

"Тягостем вольным обезьяям путь по тротуарам, жизнь чужая. Женщины человеческие непомятны. Быт человеческий - страшный, тупой, космый, не гибкий.

Мы быт превращаем в амеклоты.

Строим между миром и собою маленькие собственные мирки-зверинцы.

Мы хотим свободы". /Виктор Шкловский
соч., т. I, 1973, стр. I83/,

В кн.: Собрание

Жизнь нужна для книг. Отказываясь от книг, писатель отказывается от жизни. Из этих двух посылокельзя вывести силлогизма, но Шкловский выеслит его и пишет о третьем пути писателя.

В обезьяньем хозяйстве все пригодится, говорит Шкловский. Приводилось кино. Еще одна тема стала делом.

Маяковский много работал в кино. У него есть два варианта сценария "Закованная фильмой" /"Сердце кино"/. Художник любит двухмерную кинематографскую женщину. Она сходит к нему с экрана, но он не может ее обнять.

В варианте 1926 г. лента сгорает. Сиюминутно прогорает кинотеатр. Пришедший на съемку девушке — точной копии исчезнувшей красавицы не находится работы. Она отходит от дверей кинотеатра вместе с безработным оператором. Оба они сначала краются, потом веселят. Оператор видит на строительных лесах плотника и снимает его.

Кончается сценарий так:

"I4. Почему бы и кино не взяться за живую жизнь? Этот трюк почище Дугласа!

I5. Оператор вертит ручку. Девушка смотрит на него восторженно.

I6. Оператор кончил работу. Девушка приближается к нему.

I7. А почему до сих пор я целуюсь только на экране?

I8. Обнялись. Поцелуй.

КОНЕЦ"

/Вл. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. II, М., 1958, стр. 89-90/.

Иромия этой сцены в том, что слова о живой жизни и о поцелуях — только в кадре немого фильма.

Но Маяковский не хотел жить среди темей. Он вступил в РАПП, стал пролетарским писателем. Потом он застрелился.

Маяковский не отрекся ни от коммунизма, ни от любви. Но он отказал себе в праве на романсы.

Об этом Шкловский пишет в печальной книге, названной "Поиски оптимизма".

Томас Манн говорил, вспоминая своих самоубившихся сестер: "Жизнь всегда смертельно серьезна". Сам же он выбрал игру - и прожил до 80 лет. Это называется

В третьем предисловии к Шкловский пишет: "Аля уже несколько десятилетий ~~французская~~ писательница, прославленная своей прозой и стихами, ей посвященными".

Маяковский говорил, что у каждой поэзии есть своя проза. Может быть, это и есть острание?

В книге "О теории прозы" сказано /стр.24-25/: "... танец - это ходьба, которая ощущается; еще точнее - ходьба, которая построена так, чтобы ощущаться. И вот - мы пляшем за плугом; это оттого, что мы пашем, - но пашши нам не надо.

Есть в старых греческих книгах... Некий царевич на своей свадьбе так увлекся танцем, что сбросил одежду и стал магим танцевать на руках. Рассерженный царь - отец невесты - закричал ему: "Царевич, ты протанцевал свою свадьбу!" - "Я пре~~н~~ебрегаю этим", - ответил царевич, стоя вверх ногами и продолжая свой танец".

Впрочем, искусство тоже может приносить пользу. В индийских "Сказках попугая" попугай своими рассказами предотвратил супружескую измену. Это называется задержанием.

Задержание - чисто формальный прием, как и все другие приемы. Искусство же, как известно, есть сумма приемов.

Искусство - это способ бытия. Нельзя не считаться с жизнью. Но в жизни важна не жизнь, а мнения.