

**Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta**

# **Disertační práce**

**2020**

**Mgr. Galyna Babak**

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

**Ústav východoevropských studií**

**Filologie – Slovanské literatury**

## **Disertační práce**

Mgr. Galyna Babak

**Recepce ruského formalismu v ukrajinské kultuře  
v meziválečném období (1921–1939)**

**Reception of Russian Formalism in Ukrainian Culture  
in the Inter-war Period (1921–1939)**

**Рецепция русского формализма в украинской культуре  
в межвоенный период (1921–1939)**

Vedoucí práce Mgr. Tereza Chlaňová, Ph.D.

2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

**V Praze, dne 27.02.2020**

Galyna Babak

Děkuji paní Tereze Chlaňové za cenné podněty a za obětavou pomoc a dlouhodobou podporu, kterou jsem dostávala v průběhu celého studia. Děkuji profesoru Galinu Tihanovovi (Queen Mary University of London) za cenné připomínky a zajímavé diskuse. Poděkování patří také Tetianě Sverdán, Andreji Ustinovovi, Alexandru Dmitrijevi, Tetianě Kovalenko za podporu v mém výzkumu. Děkuji také Alexandru Kratochvilovi, který mi doporučil téma této práce. Obzvláště děkuji Kirillu Kobrinovi a mým rodičům za podporu a lásku.

Galyna Babak

## Abstrakt

Tato práce se věnuje zkoumání recepce ruského formalismu a vývoje formální metody v sovětské ukrajinské kultuře ve 20. a na začátku 30. let 20. století. Ruský formalismus se v procesu recepce na sovětské Ukrajině stává důležitým nástrojem „modernizace“ národní kultury a v důsledku toho – nástrojem nové fáze budování národní kulturní identity.

Z tohoto pohledu je v osmi částech rekonstruován kulturně-historický a ideologický kontext vývoje ukrajinské literární vědy, kritiky a (okrajově) literatury konce 19. – prvních desetiletí 20. století.

První část upozorňuje na teoretické aspekty práce, představuje přehled kritické literatury, a rekonstruuje historii recepce ruského formalismu v ruské a západní kritice a literární vědě. Druhá část je věnována zkoumání historických a teoretických předpokladů recepce formální teorie v ukrajinské kultuře. Následující část se zamýšlí nad historickým a politickým kontextem vývoje literatury, kritiky a literární vědy v letech 1917–1920 na příkladu mnohonárodnostního porevolučního Kyjeva; je zde představen krátký přehled poetik a literárněvědných prací 20. let 20. století. Zvláštní pozornost je věnována teoretickým výzkumům Boryse Jakubského a Majka Johansena. Čtvrtá část se zabývá analýzou diskusí o formální metodě, které probíhaly v průběhu 20. let na stránkách ukrajinských časopisů. V páté části je představena analýza panfuturistické teorie umění Mychajla Semenka v souvislosti s ideami konstruktivismu, dadaismu a formální školy. Následující část nastiňuje ideologický rámec „literární diskuse“ a analyzuje koncepci „asijské renesance“ Mykoly Chvylového jako příklad „kulturního transferu“. Zvláštní pozornost je věnována „formalistickému“ diskurzu časopisu VAPLITE. Sedmá část rekonstruuje proces veřejné sebekritiky apologeta formální metody Ahapije Šamraje v souvislosti se změnou kulturní politiky na konci 20. let a na začátku 30. let. Osmá část nabízí srovnávací analýzu dvou článků – Borise Ejchenbauma a Dmytra Čyževského, věnovaných „Plášti“ N. Gogola. V závěrečné části práce je rozebrána problematika vývoje „ukrajinského formalismu“.

## **Abstract**

This study examines the specific aspects of the reception of Russian formalism and the development of the Formal method in Soviet Ukrainian culture in the 1920s – the beginning of 1930s. Russian formalism in the process of reception becomes an important tool for the “modernization” of national culture and, as a result, an instrument for a new phase in the construction of national cultural identity.

On that basis, the cultural-historical and ideological context of the development of Ukrainian literary criticism, criticism and (partially) literature of the late 19th – first decades of the 20th century is consistently reconstructed in eight chapters of the work.

The first chapter highlights theoretical aspects of the study, reviews critical literature, reconstructs the history of reception of Russian formalism in Russian and Western criticism and the history of literature. The second chapter addresses the historical and theoretical premises of the reception of Formal theory in Ukrainian culture. The next chapter discusses historical and political context of the development of literature and literary criticism in 1917–1920 using the example of multinational post-revolutionary Kiev; a brief review of the theoretical and historical works of the 1920s also appears here. A special focus is put on the theoretical perspectives of B. Yakubsky and M. Yohansen. The fourth chapter is devoted to the analysis of discussions around the Formal method that unfolded throughout the 1920s on the pages of Ukrainian periodicals. The fifth chapter examines M. Semenko’s pan-futuristic theory of art in its connection to the ideas of constructivism, Dada, and a Formal school. The next chapter outlines the ideological framework of the so-called “Literary Discussion” and examines M. Khvylovy’s concept of the “Asian Renaissance” as an example of “cultural transfer.” A special emphasis is put on the “formalist” discourse of VAPLITE magazine. Next chapter reconstructs the course of public self-criticism of the apologist of the Formal method A. Shamray in the context of changing cultural policies in the late 1920s – early 1930s. The eighth chapter offers a comparative analysis of the two articles by B. Eichenbaum and D. Chyzhevsky, dedicated to the “Overcoat” of N. Gogol. The final part considers the specific aspects of the development of “Ukrainian formalism.”

## **Аннотация**

В настоящем исследовании рассматриваются особенности рецепции русского формализма и развития формального метода в советской украинской культуре в 1920-е – начале 1930-х годов. Русский формализм в процессе рецепции становится важным инструментом «модернизации» национальной культуры и, в итоге, инструментом нового этапа конструирования национальной культурной идентичности.

Исходя из этого, в восьми разделах последовательно реконструируется культурно-исторический и идеологический контекст развития украинского литературоведения, критики и (частично) литературы конца XIX – первых десятилетий XX столетия.

В первом разделе освещаются теоретические аспекты работы, делается обзор критической литературы, воссоздается история рецепции русского формализма в русскоязычной и западной критике и истории литературы. Второй раздел посвящен изучению исторических и теоретических предпосылок рецепции формальной теории в украинской культуре. В следующем разделе рассматривается историко-политический контекст развития литературы и критики в 1917–1920 годах на примере многонационального послереволюционного Киева; делается краткий обзор поэтик и литературоведческих работ 1920-х годов. Особое внимание уделяется теоретическим поискам Б. Якубского и М. Йогансена. Четвертый раздел посвящен анализу полемики о формальном методе, которые разворачивались на протяжении 1920-х годов на страницах украинских журналов. В пятом разделе рассматривается панфутуристическая теория искусства М. Семенко в ее связи с идеями конструктивизма, дадаизма и формальной школы. В следующем разделе обозначаются идеологические рамки «Литературной дискуссии», а также подвергается анализу концепция «азиатского ренессанса» М. Хвелевого как пример «культурного трансфера». Отдельное внимание уделяется «формалистскому» дискурсу журнала ВАПЛІТЕ. Седьмой раздел реконструирует ход публичной самокритики апологета формального метода А. Шамрая в контексте изменения культурной политики в конце 1920-х – начале 1930-х годов. Восьмой раздел предлагает сопоставительный анализ двух статей – Б. Эйхенбаума и Д. Чижевского, посвященных «Шинели» Н. Гоголя. В заключительной части работы рассматривается вопрос особенностей развития «украинского формализма».

**Klíčová slova:** ruský formalismus, formální metoda, formální škola, marxismus, komunismus, národní identita, ukrajinská literatura, ukrajinská literární věda, ukrajinská kritika 20. století

**Key words:** Russian formalism, formal method, formal school, marxism, communism, national identity, Ukrainian literature, Ukrainian literary history, Ukrainian criticism of the 20th century

**Ключевые слова:** русский формализм, формальный метод, формальная школа, марксизм, коммунизм, национальная идентичность, украинская литература, украинское литературоведение, украинская критика XX века



## Содержание

<b>Введение.....</b>	<b>1</b>
<b>I. К постановке вопроса: теоретические аспекты работы, обзор критической литературы.....</b>	<b>10</b>
1.1. Исторические предпосылки рецепции и развития формального метода в Украине. Краткий обзор.....	10
1.2. Теоретические аспекты работы.....	15
1.3. Критический обзор литературы. К истории рецепции русского формализма в русскоязычной и западной критике и литературоведении.....	20
<b>II. Исторические и теоретические предпосылки рецепции формальной теории в украинской культуре: вторая половина XIX – начало XX века.....</b>	<b>33</b>
2.1. Александр Потебня и его влияние на развитие формальной теории.....	33
2.2. Теоретические взгляды Ивана Франко. Тратат «Из секретов поэтического творчества» (1898) как «предтеча» формального метода.....	42
2.3. Филологические штудии Владимира Перетца .....	51
<b>III. Многонациональная культура Украины в годы Гражданской войны, русский формализм и создание первых национальных поэтик в 1920-е годы.....</b>	<b>61</b>
3.1. Многонациональная культура революционной Украины (1917–1920). Альманахи «Музагет» (1919), «Гермес» (1919) .....	61
3.2. Русский формализм – импульс к созданию национальных поэтик и художественных поисков 1920-х годов.....	70
3.3. «Наука стихосложения» Бориса Якубского.....	85
3.4. Майк Йогансен «Как строится рассказ. Анализ прозаических примеров» и «О теории прозы» Виктора Шкловского.....	96
3.4.1. «Путешествие ученого доктора Леонардо и его будущей возлюбленной Альцесты в Слобожанскую Швейцарию» Майка Йогансена как пример формалистской прозы.....	110

<b>IV. Дискуссии вокруг формального метода в советской Украине 1920-х годов.....</b>	<b>117</b>
4.1. К постановке проблемы: этическое vs идеологическое в дискуссиях о формальном методе.....	117
4.2. Проблема формы и содержания в дискуссиях на страницах украинской периодики 1922–1923 годов.....	121
4.3. Борис Эйхенбаум в Украине: дискуссия вокруг статьи «Теория “формального метода”» в журналах «Червоний шлях» и «Красное слово» .....	144
<b>V. Панфутуристическая концепция искусства: «идеология» и «фактура», «конструкция» и «деструкция». Формалистский дискурс «Новой генерации» .....</b>	<b>174</b>
<b>VI. «Литературная дискуссия 1925–1928 годов»: между искусством и идеологией...190</b>	<b>190</b>
6.1. Идеологические контуры «литературной дискуссии» .....	190
6.2. Микола Хвильевой и концепция «азиатского ренессанса» .....	194
6.3. Формалистский дискурс журнала ВАПЛИТЕ: Иеремия Айзеншток «Десять лет ОПОЯЗа» .....	200
6.4. Роман Якобсон в ВАПЛИТЕ.....	206
<b>VII. «Украинский формализм» под ударом: самокритика на страницах журнала «Литературный архив» (1930–1931) .....</b>	<b>217</b>
<b>VIII. Post-mortem. «О “Шинели” Гоголя» Дмитрия Чижевского и «Как сделана “Шинель” Гоголя» Бориса Эйхенбаума.....</b>	<b>237</b>
<b>Вместо выводов. Был ли «украинский формализм»?.....</b>	<b>246</b>
<b>Библиография.....</b>	<b>260</b>

## Введение

Настоящее исследование посвящено проблеме рецепции и развития теории русской формальной школы в советской украинской культуре в 20–30-е годы XX столетия. **Актуальность** выбранной темы обусловлена, прежде всего, почти полной неизученностью вопроса. Именно это обстоятельство делает необходимым новое обращение к теоретическому, критическому и художественному наследию этого периода. Рассмотрение масштаба и способов влияния радикальных эстетических и теоретических практик, характерных для русской советской культуры 1920-х годов, на украинскую позволит дать совершенно новую картину украинской истории этого десятилетия, историю драмы национального возрождения под властью империи уже нового типа – советской.

Политическая и культурная история Украины 1920-х – начала 1930-х годов определяется двумя главными идеологическими практиками: национализмом и социализмом (особенно в его крайней форме коммунизма). Украинские земли, в которых национально-освободительное движение началось еще в XIX веке<sup>1</sup>, получили независимость в результате глобальных политических потрясений – Первой мировой войны и последовавшим за ней распадом двух империй – Российской в 1917 году и Австро-Венгерской в 1918 году. 9 (22) января 1918 года IV Универсалом Центральной рады была провозглашена самостоятельность Украинской Народной Республики. В 1919 году между УНР и Западно-Украинской народной республикой<sup>2</sup> было подписано соглашение об объединении, однако этого так и не произошло, поскольку к лету 1919 года территория ЗУНР была оккупирована польскими войсками<sup>3</sup>. Сложное сочетание событий национальной и общеевропейской истории, нахождение значительной части украинских земель в составе СССР с 1922 года, – все это обозначило присутствие и развертывание в

---

<sup>1</sup> Украинское национальное возрождение происходило на территории современной Украины, которая была разделена между Австрийской (с 1867 г. Австро-Венгерской) и Российской империями. См. подробнее: Грицак Я. *Нариси історії України: формування модерної української нації XIX–XX ст.* Київ: Генеза, 1996.

<sup>2</sup> В октябре 1918 года представители западноукраинских политических партий создали Украинскую Национальную Раду (УНР) во Львове. Ее возглавил юрист и политический деятель Евгений Петрушевич. 19 октября 1918 года Рада провозгласила о создании государства на западных землях, которое позднее получило название Западно-Украинская Народная Республика (ЗУНР).

<sup>3</sup> УНР фактически прекратила своё существование в 1920 году в ходе советско-польской войны. По Рижскому мирному договору 1921 года бывшую территорию УНР разделили между собой Украинская Советская Социалистическая Республика (УССР) и Польша. Фактически Советская власть на территории УССР установилась в 1920-м.

украинской культуре 1920-х–1930-х годов одновременно нескольких дискурсов – национального, имперского<sup>4</sup>, европейского, и советского.

Конструирование национальной идентичности в 1920-е годы в советской Украине, получившее мощный импульс в результате этих событий, происходило на совершенно новой основе: бурная «модернизация» украинской культуры совмещала в себе коммунистическую и национальную идеологии. Особенно это характерно для литературы и литературной теории. Практически каждый текст, появлявшейся в этих сферах, не только имел политическую интенцию, но и по-разному прочитывался в разных политических контекстах. Особую драматичность этому процессу придавало то обстоятельство, что «модернизация» украинской культуры происходила под серьезным влиянием русского авангарда и модернизма на их уже советской стадии. Задача национального культурного строительства часто решалась с помощью инструментов и методов культуры метрополии. Эти методы и инструменты нередко меняли свое содержание и смысл, оказавшись в ином контексте. В частности русский формализм, являвшийся одним из случаев типичной для модерности универсалистской концепции, применимой к любому конкретному историческому феномену, в процессе рецепции в советской Украине становится важным инструментом «модернизации» национальной культуры и, в итоге, инструментом нового этапа конструирования национальной культурной идентичности.

Пристальный анализ таких сюжетов, как рецепция передовой русской литературной теории (формализма) в советской Украине в 1920-е годы, использование русского формализма для конструирования национально-культурной идентичности, баланс классового и национального подходов, который сложился в Украине в условиях декларированной Владимиром Лениным политики «коренизации»<sup>5</sup>, судьба украинского литературного авангарда, модернизма и литературной теории в условиях сворачивания проекта «советских 1920-х» позволит по-новому подойти к изучению проблемы политики литературных и теоретических поисков в советской Украине. Все эти вопросы заставляют

---

<sup>4</sup> На протяжении всего XIX века в Российской империи украинцы воспринимались господствующей культурой не как самостоятельная нация, а как часть общерусской, а специфика языка, культурных и этнографических особенностей представлялась как региональная разновидность общерусского развития.

<sup>5</sup> «Коренизация» – политическая и культурная кампания, проводимая советской властью в национальных республиках в 1920-е годы. В советской Украине получила название «украинизация». Политика коренизации предполагала участие коренного населения республик в местном управлении страны, создание национально-территориальных автономий, внедрение национального языка и культуры в различные сферы жизни общества.

нас как исследовать до сих пор почти не введенный в научный оборот фактический материал, так и по-новому осмыслить концептуальные подходы, необходимые для реконструкции и понимания украинской истории советского периода.

Это особенно важно, учитывая многолетнюю традицию советской фальсификации украинской истории, что привело к «вытеснению» украинского национального авангарда (а вместе с ним и всего художественного и теоретического наследия 1920-х лет) из области научного интереса вплоть до 1980-х годов (с небольшим перерывом в конце 1950-х – первой половине 1960-х годов, когда были реабилитированы некоторые деятели «расстрелянного возрождения»<sup>6</sup>), породив убеждение о несостоятельности и вторичности украинской литературы этого периода по отношению к русской и европейской<sup>7</sup>. Важную роль в этом процессе сыграло и то, что в 1930-е годы модернистские и авангардные течения были маркированы советской официозной идеологией как «реакционные», «формалистские» и «буржуазные» – и оказались на долгое время запрещённой темой в советском литературоведении.

**Целью** данного исследования является попытка проследить развитие формальной теории в украинской культуре в ее неразрывной связи с теоретическими открытиями русской формальной школы; проанализировать способы и характер рецепции идей и методологических достижений русских формалистов в области изучения литературы и языка. Одновременно с этим настоящее исследование стремится реконструировать историю развития советской украинской критики и литературоведения в широком идеологическом и политическом контексте формирования раннесоветской культуры в отдельно взятых национальных республиках.

**Предметом** исследования настоящей работы является процесс рецепции идей русской формальной школы (и шире – модернистского литературоведения) в революционной и послереволюционной (советской) украинской культуре.

**Хронологические рамки** исследования – период между утверждением советской власти на части территории современной Украины и началом 1930-х годов.

---

<sup>6</sup> Термин, введенный литературоведом Юрием Лавриненко в 1959 году, для обозначения украинской интеллектуальной элиты 1920-х – начала 1930-х годов, которая подверглась сталинским репрессиям.

<sup>7</sup> Подробнее о причислении украинского авангардного наследия к русскому см.: Ільницький О. *Український футуризм (1914–1930 рр.)* / Пер. з англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003. С. 9–11.

**Объект** исследования – критические и теоретические работы 1920-х годов, появившиеся в советской Украине, а также история нескольких течений в украинской критике и филологии в связи с революционным и постреволюционным контекстом той эпохи. К последнему стоит добавить историко-культурный и идеологический контексты послереволюционной советской Украины и – уже в теоретическом аспекте – взаимосвязь между универсальными модернистскими/авангардистскими художественными концепциями и становлением современной национально-ориентированной украинской культуры.

Дискуссии о национальном содержании литературы, ее художественно-эстетических и идеологических ориентирах, которые разворачивались на протяжении 1920-х годов на страницах украинской периодики, частично свидетельствуют о попытке отгородить себя от влияния русской «имперской» культуры метрополии и создать собственный, национальный, вариант литературы и гуманитарных наук. В то же время, даже поверхностный анализ критического и филологического материала этого периода говорит о тесной связи и «приспособлении» теоретических и художественных идей и даже целых систем, которые появились в Петербурге и Москве накануне Первой мировой войны и активно развивались в первой половине 1920-х годов. Сам факт, что даже географические карты появления и распространения развития русского и украинского авангардных и модернистских течений в 1920-е годы отчасти совпадают, говорит о том, что порой невозможно отделить «русский элемент» от «украинского» в каждом отдельном культурном феномене<sup>8</sup>.

#### **Задачи исследования:**

- ввести в научный оборот и проанализировать ряд важнейших для истории того времени сюжетов культурно-политической жизни советской Украины – литературные дискуссии в контексте процесса модернизации украинской национальной культуры;
- продемонстрировать на примере рецепции русского формализма, как в украинской литературе и теории 1920-х годов процесс радикальной культурной модернизации стал важной составной частью конструирования национальной идентичности;

---

<sup>8</sup> См. Подробнее об этом: Shkandrij M. *Avant-Garde Art in Ukraine 1910-1930: Contested Memory*. Boston: Academic Studies Press, 2019.

- выявить и проанализировать методы и способы культурной рецепции, которые использовались для строительства новой украинской национальной культуры и конструирования национальной идентичности;
- обозначить особенности развития и национальный контекст «украинского формализма»;
- проанализировать итоги процесса модернизации украинской национальной литературы и литературной теории на момент исторического слома 1930–1933 годов, который ознаменовал конец предыдущего периода и поставил украинское общество в совершенно новые условия.

Решение вышеперечисленных задач поможет более глубокому пониманию особенностей развития украинской литературы и литературоведения 1920-х годов, а также даст возможность нащупать основания для нового этапа осмысления политической истории украинской литературы и литературной теории в 1920-е годы.

Данное исследование не стремится «написать» еще одну версию истории русского формализма или же сделать попытку реконструкции его теоретического и методологического наследия. Основной фокус работы наведен на «диалог», который возникает между текстом (в нашем случае это работы «ОПОЯЗа») и реципиентом (авторами-создателями украинского культурного пространства первой половины XX столетия) на фоне исторического контекста 1920-х – начала 1930-х годов. Эта цель предполагает обращения к работам как самих теоретиков русской формальной школы – В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, Р. Jakobsona, Б. Ярхо, Е. Поливанова, Б. Томашевского, так и к работам авторов «околоопоязовского круга»: О. Брика, В. Жирмунского, В. Виноградова, Г. Винокура. Филологические студии таких ученых, как А. Потебни, И. Франка, В. Перетца рассматриваются в аспекте влияния высказанных ими идей на возникновение и развитие формального метода.

### **Методология работы**

Теоретические рамки исследования определяются философской герменевтикой и теорией рецептивной эстетики. Последняя дает возможность установить различные способы

восприятия текста и его воссоздания/доставления/присваивания рецепиентом. Помимо этого, в работе была использована концепция «культурного трансфера», разработанная французским историком культуры Мишелем Эспанем.

Методология настоящей работы также предполагает обращение к сравнительно-историческому методу аспектного типа и методу структурного анализа. Применение метода структурного анализа позволяет рассматривать художественные тексты как целостные явления с целью выявления их структурных и функциональных возможностей. Для настоящей работы методологический интерес представляют исследования в области структурной поэтики и семиотики ряда ученых-представителей «Пражского лингвистического кружка» (Р. Якобсона, В. Матезиуса, Я. Мукаржовского), «Московско-Тартуской семиотической школы» (Ю. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, В. Топорова), французской семиотической школы (Р. Барта, Цв. Тодорова, Ю. Кристевой).

### **Структура работы**

Работа состоит из введения, восьми разделов, которые содержат несколько подразделов, выводов и библиографии.

В первом разделе «К постановке вопроса: теоретические аспекты работы, обзор критической литературы» определяются теоретические и методологические рамки исследования, делается краткий экскурс в историю развития модернизма в украинской литературе, предлагается критический обзор литературы, а также реконструируется история критики и исследования русского формализма.

Во втором разделе «Исторические и теоретически предпосылки рецепции формальной теории в украинской культуре. К истории вопроса: вторая половина XIX – начало XX века» рассматриваются теоретические поиски Александра Потебни, Ивана Франко и Владимира Перетца. Обращение к теоретическому наследию именно этих ученых – неслучайно, поскольку они подготовили почву и сделали возможным рецепцию идей формальной школы в украинской культуре 1920-х годов. Русские формалисты, провозглашая имманентность литературы, в своей критике предшествующей филологической традиции отталкивались от идеи «внутренней формы» слова Потебни. Одновременно с этим, теоретическое наследие ученого занимает основополагающее место



в методологических поисках украинских историков и теоретиков литературы 1920-х годов. Тракта́т Франко «Из секретов поэтического творчества», как и в целом – критическое и художественное наследие ученого является важной точкой поворота к изучению формального аспекта литературного произведения и способов его влияния на читателя. И наконец, Владимир Перетц занимает важное место в развитии украинского литературоведения 1910-х–1920-х годов. Он одним из первых последовательно изложил особенности филологического метода и внес существенный вклад в дальнейшее развитие текстологии. Его «Семинарий русской словесности» в Университете св. Владимира в Киеве воспитал целое поколение украинских критиков и литературоведов 1920-х годов.

В третьем разделе «Многонациональная культура Украины в годы Гражданской войны, русский формализм и создание первых национальных поэтик в 1920-е годы» рассматривается феномен послереволюционного Киева в культурном и идеологическом контексте параллельного развития и сосуществования украинской и русской литератур, а также делается краткий обзор поэтик и литературоведческих работ, которые появились в советской Украине в 1920-е годы и отмечены влиянием идей русского формализма. Отдельное внимание уделяется анализу «Науки стихосложения» Бориса Якубского, равно с этим предлагается сопоставительный анализ работ Майка Йогансена «Как строится рассказ. Анализ прозаических примеров» и Виктора Шкловского «О теории прозы». Творчество Йогансена отмечено единством теоретических и художественных поисков; настоящее исследование предлагает анализ романа Йогансена «Путешествие ученого доктора Леонардо и его будущей возлюбленной Альцесты в Слобожанскую Швейцарию» в качестве яркого примера применения формального метода в области художественных практик.

Четвертый раздел «Дискуссии вокруг формального метода в советской Украине 1920-х годов» посвящен реконструкции и анализу исторического и идеологического контекста полемик о формальном методе, которые разворачивались на протяжении 1920-х годов на страницах украинских журналов «Шляхи мистецтва», «Червоний шлях» и «Красное слово». В разделе рассматривается первая в украинской культуре литературоведческая дискуссия о «форме» и «содержании» в 1922–1923 годах, а также дискуссия в журналах «Червоний шлях» и «Красное слово» вокруг статьи Бориса Эйхенбаума «Теория “формального метода”» в 1926 году. Если дискуссия 1922–1923 годов свидетельствует о первоначальной апроприации идей русских формалистов украинскими

критиками и литературоведами, то полемика вокруг статьи Эйхенбаума знаменует собой вторую фазу процесса культурного обмена.

В пятом разделе «Панфутуристическая концепция искусства: “идеология” и “фактура”, “конструкция” и “деструкция”. Формалистский дискурс “Новой генерации”» анализируется теория панфутуристического искусства Михайля Семенко в ее связи с идеями конструктивизма, дадаизма и формальной школы, а также делается краткий обзор «формалистских» публикаций журнала «Новая генерация».

В шестом разделе «Литературная дискуссия 1925–1928 годов: между искусством и идеологией» рассматривается синхронность поворота украинских теоретиков искусства и русских формалистов к проблеме профессионализации области литературы, а также подвергается анализу концепция «азиатского ренессанса» Микола Хвылевого как пример «культурного трансфера». Отдельное внимание уделяется «формалистскому» дискурсу журнала «Ваплите» в контексте высказанных Хвылевым в ходе дискуссии тезисов о статусе и ориентирах украинской литературы. В качестве примера рецепции идей русского формализма рассматриваются статьи Иеремии Айзенштока «Десять лет ОПОЯЗа» и Романа Якобсона «О художественном реализме», опубликованные в журнале «Ваплите» за 1927 год.

В седьмом разделе «“Украинский формализм” под ударом: самокритика на страницах журнала “Литературный архив” (1930–1931)» реконструируется ход публичной самокритики апологета формального метода Агапия Шамрая в контексте внедрения в рамках сталинской политики конца 1920-х – начала 1930-х годов ленинского плана построения социализма. Установление тоталитарного идеологического контроля над сферами культуры и науки подразумевало «расчистку» культурного поля от «идеологически враждебных» элементов, в том числе национальных. Важными инструментами проведения политики «культурной революции» стали доносы и практика «самокритики». Анализ самокритики методологических позиций Агапия Шамрая выявляет особенности этого процесса.

Восьмой раздел «Post-mortem. “О ‘Шинели’ Гоголя” Д. Чижевского и “Как сделана ‘Шинель’ Гоголя” Б. Эйхенбаума» предлагает сопоставительный анализ двух статей – Бориса Эйхенбаума «Как сделана Шинель» 1918 года и Дмитрия Чижевского «О “Шинели” Гоголя», написанной за пределами СССР и опубликованной в эмигрантском журнале «Современные записки» в 1938 году. Статья Чижевского является особым случаем рецепции

русского формализма и интересным примером того, чем мог стать «украинский формализм» вне советского идеологического контекста.

В заключительной части работы «Вместо выводов. Был ли “украинский формализм”?» представлены выводы исследования, а также рассмотрены особенности развития формального метода в украинском национальном контексте.

В настоящей работе был впервые введен в научный оборот ряд архивных материалов, а также критические и теоретические тексты 1920-х годов, которые не были до этого в центре внимания исследователей.

## I. К постановке вопроса: теоретические аспекты работы, обзор критической литературы

### 1.1. Исторические предпосылки рецепции и развития формального метода в Украине. Краткий обзор

Формализм, наряду с двумя другими универсалистскими концепциями – марксизмом и фрейдизмом – явление чисто модернистское<sup>9</sup>. Модернизм в его стремлении освободить сознание и подсознание человека «восстал» против позитивизма в науке и философии и их эквивалента в искусстве – реализма и натурализма. Речь идет о кризисе репрезентации в науке и искусстве в последние десятилетия XIX столетия, результатом которого стало переосмысление роли автора/текста и смещение интереса с личности автора и его творческой интенции (психологические и биографические школы), а также с всеобщей референциальности текста (все описательное культурно-историческое литературоведение) к позиции имманентности литературы и искусства. Отсюда, в частности, резкий разрыв формальной школы со старым академическим литературоведением и ее борьба, по определению Б. Эйхенбаума, «за самостоятельность и конкретность литературной науки»<sup>10</sup>.

В каком-то смысле антипсихологическая и антиисторическая позиция, с которой выступила формальная школа, сопоставима с идейной платформой русских футуристов, которые призывали «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности»<sup>11</sup>. О связи русского формализма с футуризмом писали многие исследователи<sup>12</sup>. Практически все они солидарны в том, что футуризм служил практической платформой для теории русской формальной школы<sup>13</sup>. И. Иванюшина отмечает, что подобно

---

<sup>9</sup> См.: Герман М. *Модернизм. Искусство первой половины XX века*. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2005. С. 8.

<sup>10</sup> Эйхенбаум Б. *Теория «формального метода»* // *Формальный метод: антология русского модернизма*: В 3 т. Т. 2: Материалы / Под. ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 645.

<sup>11</sup> *Литературные манифесты от символизма до наших дней* / Сост. и предисловие С. Джимбинова. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 142.

<sup>12</sup> Pomorska K. *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*. The Hague-Paris: Mouton, 1968; Эрлих В. *Русский формализм: История и теория*. СПб., 1996; Марков В. *История русского футуризма*. СПб: Алетейя, 2000; Ханзен-Леве О. *Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основании принципа остранения*. М.: Языки русской культуры, 2001; Дмитриев А., Левченко Я. *Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма* // НЛО. 2001. № 50. С. 43–57.

<sup>13</sup> Pomorska K. *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*. The Hague-Paris: Mouton, 1968.

футуристам, русские формалисты считали современный им язык науки устаревшим, отсюда – резкий и даже скандальный стиль ранних работ ОПОЯЗа, что вызывало раздражение у оппонентов: «Сходство поведенческих норм, стилистических особенностей, биографическая и организационная близость футуристов и формалистов были лишь внешним, наиболее заметным проявлением более глубокого фундаментального родства»<sup>14</sup>. Также, Иванюшина пишет, что поэтический язык футуристов сыграл основополагающую роль в становлении формализма. С другой стороны, сближение футуристов с теоретиками формального метода способствовало легитимизации футуризма в поле русского языка и культуры. Как отмечал В. Шкловский: «Их поэтические приемы – приемы общего языкового мышления, только вводимые им в поэзию, как введена была в поэзию в первые века христианства рифма, которая, вероятно, существовала всегда в языке»<sup>15</sup>.

Резкий «разрыв» с академической традицией и переосмысление всего наследия словесности был присущ и украинской культуре этого периода, однако он проходил в несколько другой форме, рассмотрение особенностей которой также является одной из целей настоящей работы.

Важно отметить, что ревизия традиций гуманитарного знания (и здесь ключевую роль сыграли Первая мировая война<sup>16</sup> и Октябрьская революция) привела к появлению нового типа теоретика, выступающего одновременно в нескольких ипостасях. В русской литературе примерами могут быть Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов, Осип Брик, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников и др. В украинской литературе – Михайль Семенко, Майк Йогансен, Микола Зеров, Виктор Петров-Домонтович, Микола Хвильевой и т. д. Литературоведение стремилось расширить сферы своего влияния и выйти за рамки узкого академизма.

Для того, чтобы более ярко продемонстрировать изменение научной, философской и художественно-эстетической парадигм, которое произошло на рубеже столетий, следует обозначить роль, отведенную литературе в общественно-политическом устройстве конца

---

<sup>14</sup> Иванюшина И. *Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика*. Саратов, 2003. С. 49.

<sup>15</sup> Шкловский В. *Собрание сочинений*. Т. 1: Революция / Сост., вступ. статья И. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 213.

<sup>16</sup> В частности, на это указывает историк А. Дмитриев: «Первая мировая война была сложным временем для украинского движения и украинской культуры. [...] Хотя именно с этого времени берут начало последующие процессы институционализации национального научного проекта». См.: Дмитриев А. *Украинская наука и ее «имперские» контексты (XIX – начала XX века)* // *Ab Imperio*. 2007. № 4. С. 123.

XIX века. К примеру, Дмитрий Сегал отмечает, что «почти вся русская наука и литература конца XIX и начала XX века, равно как и значительная часть символистской критики (Д. С. Мережковский, Ф. К. Сологуб, А. А. Блок и даже В. И. Иванов), смотрела на литературу как, в той или иной мере, на отражение эмансипации русского народа и русской жизни, связанной с так называемым “освободительным движением”. Таковы же были и позиции главнейших представителей тогдашнего литературоведения»<sup>17</sup>.

Если экстраполировать этот тезис на украинскую литературу, получится вдвойне «гремучая смесь»: вплоть до начала XX столетия литературе была отведена роль, обозначенная украинским публицистом, литературоведом и политическим деятелем Михаилом Драгомановым как «служение на пользу народу»<sup>18</sup>. В таком подходе очевидным является факт социально-идеологической обусловленности литературы: «служить» – значит исходить из интересов народа, т.е. быть идейно-политическим рупором и транслировать идею эмансипации крестьян и демократизации общественной жизни. Тенденция к изменению этой «народнической», «позитивистской» концепции литературы была обозначена уже в творчестве украинских авторов второй половины XIX столетия – Леси Украинки, О. Кобылянской, М. Коцюбинского, И. Франка и др., продолжили ее представители львовского объединения «Молодая муза» начала 1900-х годов.

В этом контексте особо важной представляется возникшая дискуссия между И. Франко и М. Вороным в связи с выходом модернистского альманаха «Из-за туч и долин» (1903), которая свидетельствовала, во-первых, об участии украинской литературы в общеевропейском модернистском движении, во-вторых, о перенесении внимания с общественной функции литературы на имманентность художественного творчества и на понимание искусства как самостоятельного эстетического феномена.

В последствии обозначенную «молодомузовцами» эстетическую линию продолжил киевский журнал «Украинская хата» (1909–1914), ключевыми теоретиками которого были критик Микола Евшан, поэт и критик М. Сриблянский (Никита Шаповал), критик и политолог Андрей Товкачевский. В основу теоретической (и отчасти эстетической) позиции

---

<sup>17</sup> Сегал Д. *Пути и вехи. Русское литературоведение в XX веке*. Москва: Водолей, 2011. С. 69.

<sup>18</sup> Драгоманов отмечает: «Какие шансы для своего будущего развития может иметь украинская литература и какая, в тех обстоятельствах, в которых она находится, может быть дорога, которой она должна идти, чтобы развиваться, отвечая тем потребностям и целям, которые ее вызвали, и чтобы послужить на пользу нашему народу?». См.: Драгоманов Д. *Література російська, великоруська, українська і галицька* // Правда. 1873. № 4: <https://zbruc.eu/node/31401> (дата обращения: 12.1.2020).

«Украинской хаты» легло ницшеанство. Журнал выступил с острой критикой «старого искусства», под которым понималось народничество и этнографизм. Собственно, речь шла о понимании искусства как самодостаточного эстетического феномена. Так, например, М. Евшан, делая обзор молодой поэзии в своей статье «Поэзия бессилия» (1910), отмечает: «Новое искусство украинское – в полном смысле этого слова безыдейное. Никакого стремления выразить мировоззрение, свои мысли, свои убеждения – теперь у него нет. А если действительно хотели что-то сказать – это было так слабо, что должны были уходить в дидактику. На своих ногах оно устоять не могло. Для своей защиты от обвинения в том, что они бегут от жизни – нашли создатели аргумент, что творчество основано на других основаниях, нежели жизнь»<sup>19</sup>.

В журнале печаталась модернистская поэзия и проза представителей «Молодой Музы», а также писателей-модернистов В. Винниченко, О. Кобылянской, Л. Украинки, которых М. Евшан считал ницшеанцами.

В то же время курс на культурную и общественную модернизацию, взятый журналом, основывался на четкой национальной позиции: новое искусство нуждается в новой индивидуальности, новой идентичности. Как отмечает Олег Ильницький, «если проанализировать параметры и контекст дискурса “Украинской хаты” об искусстве, то обнаружится, что “искусство” всегда концептуально связано с множеством других, тесно переплетенных между собой вопросов, а именно: “интеллигенция”, “культура” и “нация»<sup>20</sup>. В то же время национализм в понимании «хатян» предполагал открытость творческой личности к новым идеям. Журнал вел постоянную полемику со сторонниками марксизма и теоретиками «социального искусства», исходя из того, что литература не может и не должна служить партии.

Основными оппонентами журнала «Украинская хата» были «Литературно-научный вестник» (литературный редактор – И. Франко) и газета «Рада» (1909–1914), представленная критиком и автором в лице С. Ефремовым, для которого модернизм оставался «ругательным словом».

---

<sup>19</sup> Євшан М. *Під прапором мистецтва // Літературно-критичні статті*. Київ: Життя й мистецтво, 1910. С. 14–16.

<sup>20</sup> Ihnytzkyj O. *Ukrainska khata and the Paradoxes of Ukrainian Modernism // Journal of Ukrainian Studies*. 1994. № 2. P. 8.

В этом контексте «обновления» или «перезагрузки» национальной литературы первого десятилетия парадоксальным является то, что и М. Евшан, и М. Сриблянский, которые откровенно и безжалостно критиковали предыдущее поколение за бытовизм и этнографизм, очень остро и негативно восприняли появление первых двух футуристических сборников Михайля Семенко «Дерзания» и «Кверо-футуризм», изданных в 1914 году.

По справедливому замечанию О. Ильницького, «оба сборника составлены так, чтобы нанести беспощадный удар по модернистской чувственности, которая тогда царила»<sup>21</sup>. В свое время, М. Евшан выступил с острой критикой предыдущей реалистической литературной традиции. По сути, первые два сборника М. Семенко имели аналогичную прагматику: резко порвать с традицией и объявить о появлении нового литературного направления – футуризма. Но его жест был более радикальным и категоричным.

В целом развитие модернистских течений в украинской литературе (неоромантизм, неореализм, символизм) сильно отличается от русской или европейской версий, поскольку украинский модернизм не создал своей уникальной теоретической платформы. Это связано как с отсутствием общей эстетической программы, так и с разнообразием авторских поэтик, которые часто балансировали между модернизмом и уходом в народничество и бытовизм. Например, позднее творчество Ивана Франко гораздо больше отмечено влиянием модернизма, чем отдельные произведения авторов-модернистов – П. Карманского, М. Яцкова, Г. Хоткевича, О. Кобылянской и самих Евшана и Сриблянского. В целом, в украинской литературе первого десятилетия наблюдается диффузия элементов разнородных поэтик: как традиционных для реализма XIX столетия, так и новаторских по своей природе.

Здесь важно то, что и «молодомузивцы», и «хатыне» обозначили вектор дальнейшего развития украинской литературы; разорвали поколенческий принцип преемственности (характерный для народнической литературы) и узаконили «неповиновение», подготовив тем самым почву для переосмысления целей и задач литературы, критики и литературоведения в целом. Парадокс развития украинской литературы, по справедливому замечанию С. Павличко, как раз и состоял в том, что «сами народники, прежде всего идеологи этого направления, создавали новое эстетическое пространство. В частности, И. Франко своей колоссальной переводческой, научной и литературоведческой работой»<sup>22</sup>. Подробнее этот

---

<sup>21</sup> Ильницький О. *Український футуризм (1914–1930)* / Пер. с англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003. С. 27.

<sup>22</sup> Павличко С. *Теорія літератури*. Київ: Основи, 2009. С. 49.



вопрос будет рассмотрен в подразделе «Теоретические взгляды И. Франко. Трактат “Из секретов поэтического творчества” (1982) как “предтеча” формального метода» настоящей работы.

## 1.2. Теоретические аспекты работы

Теоретической основой настоящего исследования являются идеи и понятия, выработанные в рамках теории рецептивной эстетики, которая изучает механизмы восприятия и исторического бытования текста. В основополагающих работах представителей констанцской школы Ханса-Роберта Яусса и Вольфганга Изера, а также американских теоретиков Стенли Фиша и Нормана Холланда, были разработаны подходы к интерпретации текста, изучению читателя как эстетической категории, социологии и психологии чтения. Несмотря на разницу во взглядах теоретиков на проблему диалога между текстом и читателем, общим фундаментом для всех них является определение читателя как категории, которая активно участвует в формировании значения текста.

Центральным для нашего исследования является понятие «интерпретирующее сообщество» (Interpretive communities), предложенное и обоснованное Стенли Фишером в статье «Interpreting the Variorum» (рус. Интерпретируя различия)<sup>23</sup> 1976 года. Работа Фиша посвящена анализу первых двух томов академического комментария к поэмам Джона Милтона (*A Variorum Commentary on the Poems of John Milton*, выходил в течение 1970–1975 годов). По мнению Фиша, наше субъективное восприятие литературы является продуктом того «интерпретирующего сообщества», к которому мы принадлежим: «...разные интерпретирующие стратегии воспроизводят разные формальные структуры»<sup>24</sup>. Под термином «интерпретирующее сообщество» Фиш подразумевает набор стратегий интерпретации и понимания текста, которые являются общими («коллективными») для читателей–представителей определенной группы общества. При этом «интерпретирующее сообщество» может быть осознанным и поэтому сознательно выносить суждения, исходя из идейной принадлежности к определенной группе (например, марксистская критика), или

---

<sup>23</sup> Fish S. *Interpreting the “Variorum”* // *Critical Inquiry*. Vol. 2. No. 3 (Spring, 1976). Pp. 465–485.

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 482.

неосознанным, например, школьный учитель, который стремится научить учеников, как распознавать «скрытый смысл» текста. Фиш также отмечает, что «интерпретирующие стратегии» всегда предшествуют акту чтения и таким образом заранее определяют прочтенное. В тоже время Фиш пишет, что «интерпретирующие сообщества» не статичны, поэтому интерпретация текста читателями зависит от конкретной социокультурной ситуации.

Таким образом, понятие «интерпретирующее сообщество» помогает обозначить общую идейную позицию, с которой выступают украинские критики-марксисты в середине 1920-х годов в дискуссиях о формальном методе. Этот принцип будет продемонстрирован в разделе «Дискуссии вокруг формального метода в советской Украине 1920-х годов» настоящей работы.

Понятие «интерпретирующих стратегий» соотносится с понятием «горизонт ожидания» основоположника теории рецептивной эстетики – Ханса Яусса. В своей работе «История литературы как провокация литературоведения» (1967) Х. Яусс ставит вопрос о принципе «канонизации» литературного произведения, т.е. о выборе в каждую конкретную эпоху определенных произведений, которые становятся достоянием национальной и мировой литературы. Отдавая должное логике формалистов об «изнашивании приема»<sup>25</sup>, Яусс перемещает акцент на сознание читателя как эстетической категории. Таким образом Яусс провозглашает читателя полноправным «создателем» художественной ценности текста, а произведение, следовательно, принимает характер «незавершенного», т.е. открытого для будущих интерпретаций. Центральным понятием теории Яусса является «горизонт ожидания», изменения которого происходят вследствие появления «эстетической дистанции» по отношению к новому произведению. Яусс определяет «горизонт ожидания» как сумму предубеждений, словесного и прочего поведения, которая встречает произведение при его появлении. Из-за несовпадения «горизонта ожидания» и «семантического потенциала» произведения, возникает «эстетическая дистанция»: «Дистанция между “горизонтом ожиданий” и произведением, между знакомым эстетическим опытом и необходимым при восприятии нового “изменением горизонта” определяет художественную природу литературного произведения с точки зрения

---

<sup>25</sup> По мнению формалистов смена литературных поколений происходила из-за того, что новаторский прием в литературе конкретной эпохи постепенно утрачивал свою новизну и соответственно, становился достоянием массовой литературы, т.е. переставал быть «узнаваемым».

рецепции»<sup>26</sup>. В этом случае, по мнению Яусса, либо «горизонт ожидания» перестраивается под воздействием воспринимаемого явления, либо «горизонт ожидания» изменяется, что свидетельствует о подготовке нового этапа в развитии литературы. При этом Яусс различает «первичную рецепцию», свойственную читателю-современнику, и «вторичную», характерную для читателя последующих эпох.

Изучением непосредственных механизмов воздействия литературного произведения на читателя в процессе «акта чтения» занимался другой представитель констанцской школы – Вольфганг Изер. Проблема смысловой неразрешимости, с которой встречается читатель в процессе чтения, была обозначена ученым как проблема «пустых мест» или «участков неопределенности»<sup>27</sup>. Смысловые «лакуны» в тексте активизируют сознание имплицитного читателя, провоцируя его на активный поиск интерпретаций.

Отметим, однако, что рассмотрением истории литературы в аспекте функционирования и восприятия текстов до работ авторов констанцской школы занимались и такие ученые, как А. Потебня, А. Веселовский, В. Жирмунский, М. Бахтин, А. Белецкий, и др., которые, в свою очередь, наметили направление дальнейших научных поисков.

В рамках теории рецептивной эстетики выделяются два основных механизма восприятия – «пересоздание» и «воссоздание» текста. Так, Виктор Жирмунский отмечает, что «пересоздание» представляет собой «новое творчество из старых материалов»<sup>28</sup>. По мнению Лидии Гинзбург, «пересоздание» предполагает также проецирование на другого автора своей картины мира и способов ее воплощения<sup>29</sup>. «Воссоздание» подразумевает ощущение дистанции, открытие «чужого» как такового. В свою очередь, понятия «пересоздания» и «воссоздания» тесно связано с другими понятиями – «репродуктивной» и «продуктивной» рецепцией. Понятие «репродуктивной рецепции» предполагает все виды трансформации текста: переводы, адаптацию, литературную критику, различные типы изданий и связанную с этим редакторскую работу, комментарии, обращения к читателю. «Продуктивная рецепция» понимается как процесс активного усвоения литературных произведений, что проявляется в цитируемости, аллюзиях, реминисценциях, перифразе,

---

<sup>26</sup> Яусс Х. *История литературы как провокация литературоведения // Современная литературная теория. Антология* / Сост., пер. и прим. И. Кабанова. Москва: Наука, 2004. С. 196–197.

<sup>27</sup> Iser W. *The Implied Reader: Patterns of Communications in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, 1974.

<sup>28</sup> *Теории, школы, концепции. Художественная рецепция и герменевтика* / Под ред. Ю. Борева. Москва: Наука, 1985. С. 31.

<sup>29</sup> Гинзбург Л. *О литературном герое*. Л.: Советский писатель, 1979. С. 192.

схожих сюжетных ходах, заимствованиях, стилизации, пародировании, литературных полемиках и т.д.<sup>30</sup>. Воспринимающий автор выступает здесь как читатель, интерпретатор и впоследствии как соавтор текста.

Разработанная М. Бахтиным концепция диалогичности, стала принципиально важной для теории рецепции. В своих поздних набросках «К методологии гуманитарных наук» (1979) Бахтин различает четыре акта понимания: от психофизиологического восприятия физического знака до активного диалогического понимания, подразумевающего «спор-согласие» и включение рецепиента в диалогический контекст. Таким образом понимание представляется «превращением “чужого” слова в “свое-чужое” слово»<sup>31</sup>.

Более широкими теоретическими рамками исследования является философская герменевтика, в недрах которой зародилась теория рецептивной эстетики. Вслед за Гадамером, который намеренно провозглашает отказ от разработки метода с целью «более истинной интерпретации»<sup>32</sup>, в настоящей работе была сделана попытка «идти от материала». Подобный подход подразумевает отказ от наложения готовой методологической сетки на материал исследования, а скорее, направлен на рассмотрение фактов и сюжетов определенного периода с учетом особенностей исторического, идеологического и культурного контекста их появления, а также с включением биографических фактов из жизни их авторов. Как отмечает Гадамер: «Первое из условий герменевтики – это предметное понимание, ситуация, возникающая тогда, когда я и другой имеем дело с одной и той же вещью. Этим предопределяется, что может реализоваться в единстве своего смысла, и, следовательно, предопределяется применение презумпции совершенства»<sup>33</sup>.

Таким образом, изложенные выше теоретические положения помогут в решении задач настоящего исследования: рассмотреть различные аспекты рецепции теории русской формальной школы в украинской культуре в 1920-е – 1930-е годы, а также проанализировать механизмы «воссоздания» и «пересоздания» на примере критических, художественных и теоретических текстов.

---

<sup>30</sup> Более подробно см.: Цветкова М. *Возможность рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования* // Вестник Вятского государственного университета, 2010. № 3. Т. 2. С. 8–12.

<sup>31</sup> Бахтин М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979. С. 361.

<sup>32</sup> Гадамер Г. *Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 1991. С. 37.

<sup>33</sup> Там же. С. 79.

Помимо уже названных теоретических подходов, в работе также будет использована концепция «культурного трансфера», разработанная Мишелем Эспанем<sup>34</sup>. Эспань обосновал этот подход на материале франко-германского межкультурного взаимодействия; важным обстоятельством этого являлось то, что тот исторический период, который интересовал Эспаня, – несколько десятилетий после сокрушительного поражения Франции в войне с Германией (1870–1871). Многие последователи Эспаня считают, что эта ситуация военного поражения и неравенства сил участников трансфера является образцовым полигоном для других случаев культурного трансфера.

Отмечу здесь самые важные положения этой концепции: 1. Культурный трансфер – это процесс, основанный не на пассивной, а на активной роли импортера-реципиента, который сознательно выбирает те или иные элементы чужой культуры; 2. Культурный трансфер всегда основан на уже существующем предварительном образе чужой культуры; 3. Культурный трансфер обусловлен, прежде всего, собственной ситуацией импортера-реципиента, особенностями его культуры, которая видится им как «неполная», «не самодостаточная», нуждающиеся в «дополнении». 4. Культурный трансфер предполагает отрефлексированное представление агентов культурного импорта о национальной культурной повестке; 5. В результате культурного трансфера элемент, импортированный из чужой культуры, претерпевает серьезную трансформацию, деформируется; поэтому результат трансфера никогда полностью не совпадает с исходным проектом.

Эта концепция получила интересное дополнение в ряде работ других авторов, в частности, в статье Ю. Лотмана 1983 года «К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)». Так, описывая механизм культурного обмена, Лотман отмечает: «В систему с большой внутренней неопределенностью вносится извне текст, который именно потому, что он текст, а не некоторый голый “смысл” сам обладает внутренней неопределенностью, представляя собой не овеществленную реализацию некоторого языка, а полиглотическое образование, поддающееся ряду интерпретаций с позиции различных языков, внутренне конфликтное и способное в новом контексте раскрываться совершенно новыми смыслами»<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Эспань М. *История цивилизаций как культурный трансфер* / Пер. с франц. Е. Дмитриева. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

<sup>35</sup> Лотман Ю. *Статьи по семиотике и топологии культуры*. Таллин: Александра, 1992: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (дата обращения: 12.1.2020).

Концепция культурного трансфера не только удачно дополняет теорию рецептивной эстетики, но и дает возможность вывести понимание некоторых важнейших процессов на новый уровень. Она позволяет увидеть в рецепции передовыми украинскими писателями и литературными теоретиками достижений советской революционной русской культуры не столько пассивное заимствование или навязанный метрополией процесс, сколько активный и сознательный выбор самой строящейся национальной украинской культуры.

Помимо этого, в работе будут использованы некоторые теоретические подходы, характерные для таких направлений гуманитарных наук, как интеллектуальная история, история идей, культурная антропология.

### **1.3. Критический обзор литературы. К истории рецепции русского формализма в русскоязычной и западной критике и литературоведении**

До сегодняшнего дня в украинском литературоведении тема теоретических достижений украинского формализма – за некоторым исключением – почти не исследована. Это исключение представлено отдельными статьями украинских литературоведов, чьи работы вошли в сборник «Соло триває... (Нові голоси)», изданный в 2002 году во Львове<sup>36</sup>. Среди авторов, которые присоединились к дискуссии об украинском формализме и теоретические подходы которых представляются нам интересными, можно упомянуть С. Матвиенко, В. Агееву, О. Галету, Г. Грабовича, М. Ильницького, В. Полищука. Однако их работы скорее определяют направление дальнейших научных штудий, чем углубляются в суть вопроса. Так, к примеру, С. Матвиенко справедливо задает вопрос о возможных вариантах прочтения формализма – как методологии, интеллектуальной моды и/или мировоззрения. В свою очередь, решение этого вопроса подключает и другую проблему – о генеалогии украинского формализма: где находится та точка отчета развития национальной критики, которая дала бы возможность говорить о некоторой традиции, на которую опирается украинский формализм? Здесь С. Матвиенко приводит теоретические работы А. Потебни, И. Франко, В. Перетца, а также исследования историков литературы Д. Чижевского и А. Шамрая.

---

<sup>36</sup> *Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко* / Ред. О. Галета. Львів: Літопис, 2004.

В. Агеева обращает внимание на проблему хронологических рамок развития такого явления как украинский формализм, поскольку он не был институциональным. По мнению Г. Грабовича, скорее, здесь следует говорить о чисто дискурсивном характере украинского формализма, который явлен в «попытке вписаться в говорение и мышление формализма»<sup>37</sup>.

О. Галета обозначает немаловажный вопрос о контексте украинского формализма: является ли «дискурс украинского формализма» частью обще формалистского контекста или функционирует самостоятельно? Исследователь также обращает внимание на необходимость разграничения формальной, формалистской и филологической критики. Сложность вопроса заключается в том, что, говоря о развитии формальной теории в украинской культуре, необходимо учитывать следующее обстоятельство. Корпус изучаемых текстов состоит из работ авторов, которые, как и в случае с русским формализмом, выступают одновременно в нескольких ролях – критика, публициста, теоретика, писателя/поэта и т. п. Достаточно вспомнить деятельность лидера украинского футуризма М. Семенко или же литературоведческие статьи автора «интеллектуальной прозы» М. Йогансена.

Отдельно следует сказать о теоретических поисках Татьяны Коваленко, которая изучает вопрос украинского формализма в его дискурсивном и лингвистическом аспектах. В частности, она исследует функционирование и развертывания формалистского дискурса в бессюжетной прозе 1920-х годов (в текстах М. Хвильевого, Г. Косынки, М. Йогансена, Г. Шкурупия), конструктивным моментом которых является обнажение приема и пародирование других литературных рядов<sup>38</sup>. Таким образом, по мнению автора, имплицитное присутствие формалистского дискурса в прозе 1920-х годов дает возможность говорить о формализме как об универсальном проекте обновления и «перезагрузки» национальной литературной традиции.

Русский формализм достаточно хорошо изучен как в русскоязычной, так и в западной истории культуры и филологии. Основу библиографии настоящего исследования составляют работы по теории и истории русского формализма, фундаментальные подходы которых условно можно разделить на «исторический» («эволюционный»), и «концептуальный»

---

<sup>37</sup> Грабович Г. *Апорія українського формалізму // Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко*. Львів: Літопис, 2004. С. 88.

<sup>38</sup> Коваленко Т. *Дискурс формалізму в Україні: лінгвістичний аспект // Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2015. № 3. С. 135–143.

(«теоретический»). Принципиальная разница данных подходов состоит в выборе точки «говoreния»: в историческом подходе эта точка находится как бы «внутри» самого явления, поэтому определяющим вектором исследования является сама логика развертывания формалистского дискурса; в концептуальном подходе эта точка находится «извне» объекта и дает возможность наложить определенную методологическую сетку на базовые понятия формализма. Особенностью последнего подхода также является выстраивание некоторого метанаучного метода, поскольку сам научный объект «является теорией или методом, которые, в свою очередь, располагают своим собственным «научным объектом»<sup>39</sup>.

В первую очередь, следует отметить, авторефлексивный характер русского формализма: мало какие движения в истории эстетической мысли были настолько склонны к самоанализу. С самого начала «опоязовцы» стремились определить свое место в истории развития русской филологической науки, в меньшей степени – свое отношение к другим конкурирующим на этом поле теориям. К постоянной рефлексии над своим методом (а с конца 1920-х годов и над собственной историей) формалистов провоцировала постоянная устная и печатная полемика с оппонентами. Что отчасти объясняется полемической установкой, как основной характеристикой поведения формалистов. В результате этого появились многочисленные работы, в которых опоязовцы выступили с обоснованием своих научных принципов и позиций. К этому типу текстов, в первую очередь, следует отнести авторефлексивные статьи формалистов, а также – в синхронии – их воспоминания, дневники, письма, автобиографическую художественную прозу. Среди работ, которые являются исключительно важными для нашего исследования, назовем следующие: манифест О. Брика «Т. н. “формальный метод”» (1923), статьи Б. Эйхенбаума «Вокруг вопроса о формалистах» (1924), «Теория “формального метода”» (1926), статья Б. Ярхо «Простейшие основания формального анализа» (1927), «Формальный метод» (1925) и «Новейшая школа истории литературы в России» (1928) Б. Томашевского, цикл лекций Р. Якобсона 1935 года, изданных под названием «Формальная школа и современное русское литературоведение», многочисленные воспоминания и интервью Р. Якобсона и В. Шкловского, автобиографическая проза Шкловского, а также «Записные книжки» Л. Гинзбург – представительницы так называемых «младоформалистов».

---

<sup>39</sup> Ханзен-Леве О. *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа устранения* / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 7.



Одновременно с этим следует учитывать, что формализм был не единственной теорией 1920-х годов, которая мыслила себя универсально и стремилась утвердить свое понимание литературы и методов анализа литературного произведения. Критика формализма 1920-х годов велась в нескольких направлениях. Условно ее можно разделить на неофициозную оппозицию формальному методу и официальную марксистскую критику. В первую очередь, следует сказать о критике формализма как бы «изнутри» самого явления, т.е. со стороны последователей формального метода и ученых, примыкавших к ОПОЯЗу в разные периоды его деятельности (по выражению Б. Эйхенбаума – «попутчиков ОПОЯЗа»). Здесь следует отметить статьи «Вокруг поэтики ОПОЯЗа» (1919), «К вопросу о “формальном методе”» (1923), «Задачи поэтики» (1924) литературоведа Виктора Жирмунского. В своей статье «К вопросу о “формальном методе”» В. Жирмунский подверг критике центральные понятия формального метода – прием «остранения» и прием «затрудненной формы» как основных двигательных факторов в развитии искусства. Также отметим его рецензию на книгу Р. Якобсона о языке В. Хлебникова<sup>40</sup> (1921), где Жирмунский впервые проанализировал связь лингвистической поэтики Якобсона с поэтической практикой футуризма, таким образом обозначив вектор дальнейших исследований формальной теории и поэтики футуристов<sup>41</sup>.

В середине 1920-х годов формализм подвергся официозной критике со стороны марксистского лагеря, которая началась со Льва Троцкого. Если в начале 1920-х критики-марксисты предпочитали «игнорировать» резкие заявления формалистов, то с растущей популярностью ОПОЯЗа в кругах литературоведов и писателей эта ситуация меняется – формализм начинает восприниматься как серьезный конкурент исторического материализма, который советская официозная критика считала единственно верным подходом к анализу литературы. В 1923 году Л. Троцкий публикует статью «Литература и революция», в которой обвиняет ОПОЯЗ в методологической неграмотности, но в то же время отмечает научную ценность отдельных теоретических достижений формалистов. Основная критика Троцкого была направлена против «формализма» не как научного метода,

---

<sup>40</sup> Якобсон Р. *Новейшая русская поэзия. набросок первый*. Виктор Хлебников. Прага: Политика, 1921.

<sup>41</sup> Жирмунский В. [Рец. на кн.]: Якобсон Р. «Новейшая русская поэзия». Прага, 1921 // Начала. 1922. № 1. С. 57–59.

а как «реакционного мировоззрения», которое противостоит марксизму<sup>42</sup>. Также к марксистской критике формализма отнесем критику ЛЕФа как их союзников, которая велась со стороны РАППа<sup>43</sup> начиная с 1925 года на страницах журналов «На литературном посту», «РАПП», «Пролетарская литература» и др.

Своего рода кульминацией дискуссии между формалистами и марксистами стал открытый диспут «Марксизм и формальный метод», который состоялся 6 марта 1927 года в Тенишевском училище<sup>44</sup>. Не вдаваясь в подробности диспута, все же отметим несколько важных моментов. Во-первых, следует сказать об идеологическом климате конца 1920-х, который еще предполагал возможность открытых дискуссий и высказывание далеких от марксизма взглядов. Начиная с 1930-х годов идеологическое несогласие с марксизмом влекло за собой серьезные последствия. Во-вторых, материалы дискуссии представляют для нас интерес с точки зрения высказанных там позиций формалистов<sup>45</sup>. Так, Эйхенбаум в своем докладе отмечает: «Я взял под защиту социологический метод, взял в том смысле, что литература должна изучаться как социальное явление. Должны изучаться законы литературной эволюции»<sup>46</sup>. Также обратим внимание на заявление, сделанное Горбачевым от лица марксистов, который призывал к изучению литературы посредством социальной психологии и идеологии<sup>47</sup>. Интересно, что этот тезис в последствии стал одним из ключевых

---

<sup>42</sup> Среди авторов, принявших участие в дальнейшей дискуссии, спровоцированной появлением статьи Троцкого, назовем следующих: Н. Бухарин, В. Полянский, П. Коган, А. Луначарский, В. Цейтлин и др. См. подробнее: Kosáková H. *Formalismus v polemice s marxismem. K dějinám jednoho zápasu // Formalismus v polemice s marxismem. Antologie textů. Studie / Sest., přeložila z ruštiny Hana Kosáková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2017. С. 93–143.*

<sup>43</sup> Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) – литературное объединение, образованное в 1925 году на 1-й Всесоюзной конференции пролетарских писателей. В РАПП состояло более 4 тысяч членов. После образования ВОАПП (Всесоюзное объединение Ассоциаций пролетарских писателей) в 1928 году РАПП заняла в нем ведущие позиции. РАПП вместе с ВОАПП, также как и ряд других литературных организаций, была расформирована постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. Большинство членов РАПП вошли в Союз писателей.

<sup>44</sup> В дискуссии приняли участие Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский, Ю. Тынянов, В. Шкловский, Н. Державин, Г. Горбачев, М. Яковлев, Л. Сейфуллина.

<sup>45</sup> По справедливому замечанию Г. Тиханова, дискуссия стала возможна только благодаря эволюции самих формалистов – в частности, Эйхенбаума, Томашевского и Тынянова, – и их признанию того, что изучение других, внелитературных «рядов», является важным фактором в общей эволюционной модели литературы. См.: Тиханов Г. *Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года / Пер. с англ. М. Поляковой // НЛО. 2001. № 50. С. 20–35.*

<sup>46</sup> *Марксизм и формальный метод. Материалы диспута / Сопр. текст и прим. Д. Устинова // НЛО. 2001. № 50. С. 46.*

<sup>47</sup> Там же. С. 48.

в работе Павла Медведева/Бахтина<sup>48</sup> «Формальный метод в литературоведении» (1928) и книги В. Волошинова «Марксизм и философия языка» (1929). В целом позиция русского философа, филолога и историка культуры М. Бахтина и так называемого «Бахтинского круга» (сложившегося к середине 1920-х годов), куда входили литературоведы П. Медведев и В. Волошинов, заслуживает отдельного внимания. На самом деле, следует различать взгляды «круга Бахтина» и самого Бахтина. Историки литературы до сих пор спорят об идейных позициях «Бахтинского круга». У Медведева его крайний эстетизм совмещался с крайним социологизмом и официозным марксизмом (о чем свидетельствует его работа «Формальный метод в литературоведении»), быть может, даже нарочитым. Также следует обратить внимание на то, что взгляды самого Бахтина изменялись с течением времени. Если в 1920-х годах для него была актуальна полемика с формалистами (которую, к слову, опоязовцы просто не замечали), то с началом 1930-х годов, после разгрома формальной школы, актуальность этой полемики пропала. Сам же Бахтин открыто выступил с критикой формального метода всего единожды, в своей работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»<sup>49</sup>, написанной в 1924 году, но опубликованной только в 1970-х гг. Среди работ «круга Бахтина», посвященных критике формального метода, назовем следующие: статью П. Медведева/Бахтина «Ученый Сальеризм. О формальном (морфологическом) методе» (1924) и уже упомянутую выше его работу «Формальный метод в литературоведении. (Критическое введение в социологическую поэтику)» (1928), которые позже были включены в сборник статей «Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка»<sup>50</sup>. А также статью П. Медведева «Формализм и формалисты» (1934), которая вышла позднее и своей идейной направленностью сильно отличается от его предыдущих публикаций<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Подлинное авторство работы (или же высказанных в ней идей) до сих пор является полемическим вопросом среди литературоведов. Существует распространенное мнение, что на самом деле работа была написана М. Бахтиным, который подписался именем своего ученика. Подробнее об этом вопросе см.: Ханзен-Леве. *Указ. соч.* Прим. 610. С. 411; Медведев Ю., Медведева Д. *Круг М. М. Бахтина. К обоснованию феномена* // Звезда. 2012. № 3. С. 202–215.

<sup>49</sup> Работа «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» должна была быть напечатана в журнале «Русский современник», однако по цензурным причинам журнал закрыли.

<sup>50</sup> Бахтин М. *Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка* // Статьи. Москва, 2000.

<sup>51</sup> В 1932 году он был обвинен А. Фадеевым (в то время руководителем РАППа) в «кантианстве, формализме и других видах самого чёрного мракобесия» и был вынужден радикально поменять свои научные взгляды и методологию. См.: Фадеев А. *Об одном споре всемирно-исторического значения. Заключительное слово на производственном совещании критиков РАПП 29 января 1932 г.* // На литературном посту. 1932. № 5. С. 1–5.

Отметим также, что формализм оказал некоторое влияние на теорию «диалогичности» или полифоничности<sup>52</sup> Бахтина, изложенную им в «Проблемах творчества Достоевского» (1929)<sup>53</sup>.

Критика формализма велась представителями и других, немарксистских теорий. Здесь в первую очередь следует упомянуть работу потебнианца А. Горнфельда «Формалисты и их противники»<sup>54</sup> (1922); она дважды была оспорена: в статье Б. Томашевского «Формальный метод» и «Вокруг вопроса о формалистах» Б. Эйхенбаума. Основные пункты «обвинения» Горнфельда касались формализма как научного метода: во-первых, ученый назвал терминологию формалистов «жаргонной», во-вторых, обвинил их в эпигонстве и вторичности по отношению к достижениям западной науки, в-третьих, упрекнул формалистов в ненаучности: «...вопросы чисто научного метода они сделали темами для крикливой публицистики»<sup>55</sup>.

Не оставил без внимания теорию формального метода и другой видный ученый Лев Выготский, основатель так называемой «культурно-исторической теории»<sup>56</sup> в психологии. В своей работе «Психология искусства», подготовленной к печати в 1925 году, но изданной значительно позже, ученый посвятил критике формализма третий раздел своего исследования – «Искусство как прием». Критика Выготского была направлена главным образом на антипсихологическую позицию формалистов, в частности, на теорию «остранения». Выготский отмечает, что, отводя центральное место в теории принципу «деавтоматизации восприятия» художественного произведения, формалисты тем самым, не желая того признать, оказываются в рамках психологической эстетики<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> По мнению Ю. Кристевой, Бахтин преодолевает проблему, с которой столкнулись формалисты, потеряв литературный объект «под грузом категорий языка»: «Между тем исследования Бахтина и его группы свидетельствуют о том, что преобразование формалистической и/или поэтической проблематики оказывалось возможным в том случае, если подойти к знаковому функционированию литературы с точки зрения ее места в истории знаковых систем и с точки зрения ее отношения к говорящему субъекту». См.: Кристева Ю. *Разрушение поэтики* // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1994. № 5. С. 44–62.

<sup>53</sup> Бахтин М. *Проблемы творчества Достоевского*. Л.: Прибой, 1929. Ю. Кристева обращает внимание на отсутствие в заглавии первого издания книги слова «поэтика», «удерживавшееся в то время за формальной школой, от которой Бахтин стремился отмежеваться». См.: Кристева Ю. *Указ. соч.* С. 44–62.

<sup>54</sup> Горнфельд А. *Формалисты и их противники* // Литературные записки. 1922. № 3. С. 5–6.

<sup>55</sup> Там же. С. 5.

<sup>56</sup> Культурно-историческая психология – направление в психологических исследованиях, основанной Львом Выготским в конце 1920-х годов и впоследствии развиваемое его учениками как в России, так и во всем мире.

<sup>57</sup> Выготский Л. *Психология искусства*. М.: Искусство, 1986. С. 73.

С началом 1930-х годов «формализм» был определен официозной марксистской критикой как движение «идеалистическое» и «буржуазное». Подобное обозначение вплоть до конца 1950-х годов наложило табу на возможные рефлексии вокруг формального метода, за исключением погромной критики. Однако и сам формальный метод к 1930-м годам пришел к кризису и часть формалистов перешла на социологический метод, другие обратились к написанию мемуарной и художественной прозы. Отметим также, что за границей рефлексий по поводу формализма в 1920–1930-е годы практически не существовало. Формализм там в то время «не замечали». И здесь следует сказать о той ключевой роли, которую сыграл Роман Якобсон в пропагандировании идей формальной школы<sup>58</sup>, отдельные положения которой нашли свое продолжение в работе «Пражского лингвистического кружка» (1926–1953).

Возвращение интереса к формализму и всему наследию 1920-х годов стало возможным лишь после смерти И. Сталина и начала хрущевской «оттепели» в СССР. Возникла сама возможность протянуть линию преемственности. Речь идет о Московско-Тартуской семиотической школе<sup>59</sup>, которая во многом видела себя продолжателем дела формализма, в особенности ее «московские представители» – Вяч. Вс. Иванов и Виктор Топоров, которые занимались проблемами поэтики и структурного анализа текста.

Начиная со второй половины 1950-х годов на Западе появляется и растет интерес к русскому формализму. Этот интерес, как считает Галин Тиханов, был отчасти обусловлен «холодной войной», поскольку представлял собой «попытку либо усвоить его (формализма – прим. Г.Б.) наследство, увидев в нем естественного исторического антагониста марксизма, либо извлечь из формализма некие элементы, которые могли бы сделать его потенциальным оружием левых»<sup>60</sup>. В первую очередь, здесь следует сказать о работе американского историка литературы Виктора Эрлиха «Русский формализм: история и теория»<sup>61</sup> (первое издание появилось в 1955 г.), которая во многом определила дальнейшее направление изучения формализма в англоязычных странах. В своей работе В. Эрлих рассматривает

---

<sup>58</sup> Якобсон Р. *Формальная школа и современное русское* / Сост. Т. Гланц; Ред. Д. Синичава; перев. с чеш. Е. Бобраковой-Тимошкиной. М.: Языки славянских культур, 2011.

<sup>59</sup> Московско-тартуская семиотическая школа – направление в советской гуманитарной науке в 1960-х – 1980-х годах. Школа объединяла ученых из Тарту (кафедра русской литературы Тартуского университета) и Москвы, а также Еревана, Риги, Вильнюса и других городов.

<sup>60</sup> Тиханов Г. *Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года* // НЛО. 2001. №. 50. С. 279–286.

<sup>61</sup> Эрлих В. *Русский формализм: история и теория* / Пер. с англ. А. Глебовской. Санкт-Петербург: Академический проект, 1996.

формализм как теоретическое оформление поэтической практики футуристов, особое внимание уделяя полемике с марксистами. Наиболее ярко представление о русском формализме как «теоретическом крыле» футуристов высказано в монографии Кристины Поморской «Теория русского формализма и ее поэтическая амбивалентность»<sup>62</sup> (1968), а также в работах французского философа, теоретика структурализма Цветана Тодорова, который «ввел моду» на русский формализм среди французских структуралистов.

В целом, в 1970-е годы в западной науке наблюдается большой интерес к опыту формальной школы. Это связано, в первую очередь, с появлением новых западных течений – «новой критики» (New Criticism), структурализма и очередной волны авторефлексии и обновления марксизма. В стремлении разрешить или хотя бы обозначить вопрос о собственной оригинальности происходит критическое переосмысление теоретического, а также политического потенциала формализма. Примером тому может быть серия книг, в которых так или иначе происходит критическое сравнение формализма со структурализмом (Фредерик Джеймисон «Тюрьма языка: критическая оценка структурализма и русского формализма»<sup>63</sup>); «новой критикой» (Ева Томпсон «Русский формализм и англо-американская “новая критика”. Опыт сравнительного изучения»<sup>64</sup>); современным западным марксизмом (Фредерик Джеймисон «Марксизм и форма: диалектические теории литературы XX века»<sup>65</sup>, Тони Беннетт «Формализм и марксизм»<sup>66</sup>). Можно отметить, что эта тенденция продолжается и до сегодняшних дней, о чем может свидетельствовать вышедшая в 2001 году работа французского историка литературы Патрика Серио «Структура и целостность: Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе. 1920–1930-е годы»<sup>67</sup>. Вышеперечисленные работы представляют интерес для настоящего исследования в аспекте научной перспективы «формальной школы» и ее влияния на дальнейшее развитие теории литературы и культуры.

---

<sup>62</sup> Pomorska K. *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*. The Hague: Mouton, 1968.

<sup>63</sup> Jameson F. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton University Press, 1972.

<sup>64</sup> Thompson E. *Russian Formalism and Anglo-American Criticism. A Comparative Study*. The Hague and Paris: Mouton, 1971.

<sup>65</sup> Jameson F. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton University Press, 1974.

<sup>66</sup> Bennet T. *Formalism and Marxism*. Psychology Press, 2003.

<sup>67</sup> Серио П. *Структура и целостность: об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе: 1920-30-е гг.* / Пер. с франц. Н. Автономова. М.: Языки славянской культуры, 2001.

Вслед за полемикой вокруг формализма в 1970-х годы, в ходе которой была предпринята попытка определить его место в общеевропейском контексте, в следующем десятилетии начинается новый этап. В 1980-е написаны подробные истории формальной школы с учетом общекультурного и политического контекста 1920–1930-х годов. Это работы «Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения»<sup>68</sup> (первое издание на немецком 1978 года) австрийского искусствоведа О. Ханзена-Леве и «Русский формализм: Метапоэтика»<sup>69</sup> (1984) американского теоретика литературы Петера Штайнера. Особый интерес представляет монография Ханзена-Леве, которая и до сегодняшнего дня является наиболее полной и методологически точной историей русского формализма. Книга состоит из трех частей, в которых ретроспективно реконструируется эволюция формального метода. В дальнейшем такой подход, подразумевающий разделение истории формальной школы на три этапа развития, стал классическим. Также отметим работу «Формализм в России. Предшественники, история, контекст»<sup>70</sup> (2009) историка литературы, профессора Болонского университета Катрин Депретто. Книга представляет собой сборник статей разных лет и дает широкое представление об историческом контексте возникновения формализма и его развитии.

В позднем СССР и в постсоветский период наряду с ростом популярности работ М. Бахтина и С. Аверенцева, а также с общим своего рода «религиозным ренессансом» в среде московской гуманитарной интеллигенции, безусловное принятие «русского формализма» сменяется его критикой и даже отвержением от него с позиций «русской духовности», «литературы больших идей» и столь популярного тогда в этой среде «культурно-исторического подхода». В какой-то мере, ретроспективно начинается посмертная конкуренция разных филологических и философских школ 1920-х годов за место «властителя дум» интеллигенции уже 1970-х. Интерес в СССР того времени к теоретическим исканиям 1920-х годов обусловлен не только желанием заполнить «белые пятна» в истории литературы и культуры, но также (главным образом) с проблемой

---

<sup>68</sup> Ханзен-Леве О. *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения* / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001.

<sup>69</sup> Steiner P. *Russian Formalism: A Meta-poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

<sup>70</sup> Депретто К. *Формализм в России. Предшественники, история, контекст* / Авториз. пер. с франц. В. Мильчина. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

методологической авторефлексии и поиском научной идентичности в рамках современной филологической науки. Собственно, этот процесс можно проследить и до сегодняшних дней, что объясняет появление все новых и новых работ о формализме. Здесь можно условно выделить минимум три направления нынешней научной рефлексии.

Во-первых, выделим попытку «конструирования» некоей непрерывной традиции научного знания, в формировании которого формализм играет ключевую роль. Здесь в первую очередь скажем о статье «Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма»<sup>71</sup> (2001) историка литературы Яна Левченко и историка А. Дмитриева, которая затрагивает проблему методологической, дисциплинарной, идеологической и отчасти философской идентичности русской формальной школы в перспективе современного науковедения. Также отметим некоторые статьи из сборника «Работы о теории: Статьи»<sup>72</sup> (2012) филолога и историка идей Сергея Зенкина. Зенкин сопоставляет и анализирует достижения русского формализма, Московско-Тартуской семиотической школы, французского структурализма. В монографии «Другая наука: русские формалисты в поисках биографии»<sup>73</sup> (2012) Яна Левченко рассматриваются проблемы методологической и философской генеалогии формалистов, а также анализируется опыт «конструирования» собственной биографии формалистов.

Следующий случай рефлексии представляет собой попытку трактовать формализм как историко-политический феномен. Здесь, в первую очередь, назовем отдельные статьи Галина Тиханова «Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года» (2001) и Александра Дмитриева «Присвоение как конституирование, или О русском формализме и “неклассической” гуманитарной классике»<sup>74</sup> (2009), «Академический марксизм 1920–1930-х гг. и история Академии: случай А.Н. Шебунина» (2002)<sup>75</sup>. Также отметим сборник статей «История русской литературной теории и критики: советский период и не только»<sup>76</sup> (2011)

---

<sup>71</sup> Дмитриев А., Левченко Я. *Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма* // НЛЮ. 2001. № 50. С. 43–57.

<sup>72</sup> Зенкин С. *Работы о теории: Статьи*. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

<sup>73</sup> Левченко Я. *Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии*. М.: НИУ ВШЭ, 2012.

<sup>74</sup> Дмитриев А. *Присвоение как конституирование, или О русском формализме и «неклассической» гуманитарной классике* // *Классика и классики в социальном и гуманитарном знании* / Сост. И. Савельева, А. Полетаев. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 361–380.

<sup>75</sup> Дмитриев А. *Академический марксизм 1920–1930-х гг. и история Академии: случай А. Н. Шебунина* // НЛЮ. 2002. № 54. С. 29–60.

<sup>76</sup> *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond* / Edited by G. Tihanov, E. Dobrenko. University of Pittsburgh Press, 2001.



под редакцией Галина Тиханова и Евгения Добренко, некоторые авторы которого рассматривают развитие литературной теории и критики в контексте развертывания идеологического дискурса.

Третьим направлением современной научной рефлексии формализма стала попытка вписать самих «героев» формализма в совершенно другой контекст, как бы за рамки формальной школы. Речь идет о том, чтобы представить их самих, их биографию, их мировоззрение и социо-культурный паттерн поведения как классических интеллектуалов XX века. Иными словами – вывести Тынянова, Шкловского, Лидию Гинзбург из рамок их группы, переместив в кампанию Вальтера Беньямина, Альбера Камю или Сьюзан Зонтаг. В подобном подходе формалисты трактуются как субъекты дискурсивного мышления. В этом смысле показателен рост интереса к личности и сочинениям Лидии Гинзбург. В книге «Частный человек: Л. Я. Гинзбург в конце 1920-х – начале 1930-х гг.»<sup>77</sup> (2013) С. Савицкий исследует биографию Лидии Гинзбург как частный случай того, как опыт 1920-х годов мог быть перенесен в новые социально-идеологические условия. К такому типу рефлексий могут быть причислены отдельные работы Ильи Калинина<sup>78</sup>, Яна Левченко<sup>79</sup>, Андрея Зорина и Эмили ван Баскирк<sup>80</sup>.

Отдельное место среди попыток ретроспективно оценить влияние формального метода на зарождение и последующие развитие литературной теории занимает исследование Галина Тиханова «Рождение и смерть литературной теории. Режимы релевантности в России и за ее пределами»<sup>81</sup> (2019). Исследование представляет собой цельный нарратив, объединенный общей интенцией – рассказать о возникновении,

---

<sup>77</sup> Савицкий С. *Частный человек: Л. Я. Гинзбург в конце 1920-х и начале 1930-х гг.* СПб.: Изд-во Европейского университета, 2013.

<sup>78</sup> Калинин И. *Виктор Шкловский, или Превращение поэтического приема в литературный факт* // Звезда. 2015. № 2. С. 198–221; Калинин И. *Искусство как прием воскрешения слова: Виктор Шкловский и философия общего дела* // НЛО. 2015. № 3. С. 214–225.

<sup>79</sup> Левченко Я. *История с биографией (О попытках системной трансформации формализма в текстах Б. Эйхенбаума конца 1920-х гг.)* // Эпоха «Великого перелома» в истории культуры. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2015. С. 277–284; Левченко Я. *Виктор Шкловский // Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов: В 2 т. / Т. 2.* М.: Издательский центр «Академия», 2014. С. 298–312. Левченко Я. *Удел переписчика: Виктор Шкловский, советский писатель* // Кризисы культуры и авторы на границе эпох в литературе и философии. СПб.: Петрополис, 2013. С. 175–190.

<sup>80</sup> Баскирк Э., Зорин А. *Гинзбург и перестройка* // НЛО. 2012. № 116: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/ginzburg-i-perestrojka.html> (дата обращения: 15.5.2020).

<sup>81</sup> Tihanov G. *The Birth and the Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russia and Beyond.* Stanford, California: Stanford University Press, 2019.

исчезновении и следе, оставленном литературной теорией, как определенной временно ограниченной эпистеме. Режим релевантности литературной теории Тиханов определяет восьмьюдесятью годами: от рождения русского формализма во второй половине 1910-х годов до начала 1990-х годов. Конец литературной теории автор связывает с поворотом Вольфганга Изера от «рецептивной эстетики» и «феноменологии чтения» к «литературной антропологии». Сама теория русского формализма рассматривается Тихановым в нескольких аспектах: формализм и марксизм, русский формализм как элемент интеллектуального ландшафта поздней модерности, теория остранения Виктора Шкловского, интеллектуальные пересечения формализма, марксизма и евразийства.

В завершении исследования Тиханов приходит к выводу, что режим релевантности литературной теории, которая родилась как модерный интеллектуальный проект, может существовать только при условии наличия (и даже господства) соответствующего режима релевантности литературы, в котором последняя занимает позицию автономного дискурса. По мнению исследователя, в настоящее время преобладает режим релевантности, в котором главной ценностью литературы является ее успешность на рынке и способность развлекать наряду с другими медиальными формами коммуникации. Параллельно этому присутствует и режим прямой социальной релевантности, где литература выступает в качестве инструмента «политики идентичности» и выполняет функцию репрезентации национальных и глобальных канонов.

Исследование Тиханова является принципиально важным для настоящей работы, поскольку рассматривает не только разные режимы релевантности литературной теории (интерпретация литературы сквозь призму эстетики Г. Шпета; жанровая теория М. Бахтина; «семантическая палеонтология» Н. Марра), но и обозначает ее хронологические рамки: литературная теория (как особый способ рефлексии о литературе) рождается вместе с русским формализмом и «умирает» с началом «литературной антропологии» как теории культуры.

## II. Исторические и теоретически предпосылки рецепции формальной теории в украинской культуре: вторая половина XIX – начало XX века

### 2.1. Александр Потебня и его влияние на развитие формальной теории

В истории украинской и русской филологии нет ученого, который бы повлиял на развитие теоретических и художественных практик конца XIX – начала XX столетий больше, чем Александр Афанасьевич Потебня (1835–1891).

Разработанное Потебней учение о внутренней форме слова («образности»), а также о взаимосвязи языка и мышления, творческого процесса и психологии автора, изложенное им в ряде основополагающих работ<sup>82</sup>, способствовало последующему становлению таких дисциплин, как литературоведение, фольклористика, стихотворная поэтика, психолингвистика, философия языка, эстетика. «Синтетизм» научных поисков ученого был во многом продиктован духом времени. Вторая половина XIX века характеризуется тенденцией к «психологизации» гуманитарных наук: 1860–1880-е годы – эпоха расцвета так называемой «этнопсихологии» (или «психологии народа») и активного ее «вмешательства» в другие области научного знания<sup>83</sup>.

Реконструируя историю филологического факультета Харьковского университета А. Белецкий, очень точно очертил область научных интересов ученого: «А. Потебня был строгим филологом, специалистом высокой марки. Но и он в своих лингвистических изучениях опирается на философию, на психологию. Кроме того, он совершает экскурсы в

---

<sup>82</sup> «Мысль и язык» (1862), «Из лекций по теории словесности» (1894), «Язык и народ» (1895), «Психология поэтического и прозаического мышления» (подготовленная учениками по его лекционным курсам 1880-х годов, впервые опубликованная в 1910 году).

<sup>83</sup> «Этническая психология» – направление в гуманитарной науке, сформировавшееся и активно развивавшееся в 1860–1880-е годы преимущественно в Германии. Основные представители: М. Лацарус, Х. Штейнталь, В. Вундт, Г. Лебон. В 1859 году Лацарус и Штейнталь начали издавать журнал «Психология народов и языкознание». Ученые рассматривали народ как «дух Целого» – некоторую субстанцию, которая выражается в языке, мифах, обычаях, нравах, религии и искусстве, и является главной силой истории. «Дух народа», по их мнению, остается неизменной и обеспечивает единство национального характера при всех индивидуальных различиях. Впоследствии их идеи развил Вундт, автор десяти томного труда «Психология народов» (1900–1920). В философской концепции Потебни категории «народ» и «народность» занимают первостепенное место. «Народ» для Потебни является творцом языка, а язык – порождением «народного духа». Поэтому именно язык обуславливает национальную специфику народа («народность»). Проблема «языка и народа» получила развитие в работах Д. Овсяннико-Куликовского, Д. Кудрявского, Н. Трубецкого, Г. Шпета. См. подробнее: Крысько В. *Этническая психология*. М.: Академия, 2002; Байбурин А. А. *Потебня: философия языка и мифа* // Александр Потебня. *Слово и миф*. М.: Правда, 1989. С. 3–15.

область фольклора, изучает и по-новому истолковывает “Слово о полку Игореве”, живо интересуется украинским литературным процессом. [...] Работа в области языка для него путь к некоему большому синтезу, где лингвистика сочетается с теорией литературы, открывая путь к установлению общих законов мышления и творчества»<sup>84</sup>.

Исследования Потебни в области символики языка и художественного творчества привлекли в начале XX века пристальное внимание как теоретиков символизма<sup>85</sup>, так и – чуть позже – русских формалистов. Так, в 1910 году Андрей Белый посвятил Потебне специальную статью «“Мысль и язык” (философия языка Потебни)», в которой рассмотрел его идеи в качестве теоретической основы символизма<sup>86</sup>. В целом общий для русского символизма интерес к народной стихии мифотворчества неразрывно связан с учением Потебни о поэтичности слова как такого. В то же время история ОПОЯЗа начинается с резких выпадов в сторону Потебни и критики его поэтической системы, о чем речь будет идти дальше.

Теоретическое наследие Потебни, как и его влияние на отдельные дисциплины (в частности, историю литературы) – вопрос хорошо изученный; для нашего исследования представляются важными два аспекта: 1. развитие идей Потебни в украинской филологии и критике конца XIX – начала XX столетия в контексте становления литературоведения как отдельной науки; 2. взаимосвязь теоретических взглядов Потебни и русского формализма (общий контекст).

Уроженец Полтавской губернии Александр Потебня в 1856 году окончил историко-филологический факультет Харьковского университета, в 1861 году защитил магистерскую диссертацию «О некоторых символах в славянской народной поэзии». С 1863 года был доцентом на кафедре русского языка и словесности Харьковского университета, после защиты докторской диссертации «Из записок по русской грамматике, I и II» в 1874 году – экстраординарным и ординарным профессором. В автобиографии Потебня подробно излагает состояние академической науки того времени: «Русскую грамматику читал по грамматике Давыдова А. Л. Метлинский, украинофил (тогда еще этого термина не было) и

---

<sup>84</sup> Белецкий А. *Наука о литературе в истории Харьковского университета* // Труды філологічного факультету Харківського державного університету ім. О. М. Горького. 1959. Т. 7. С. 10.

<sup>85</sup> В своих теоретических поисках к идеям Потебни обращались: Белый А. *Символизм*. М., 1910; Брюсов В. *Синтетика поэзии* // *Собрание сочинений*. Т. 6. М., 1975. С. 557–570; Иванов Вяч. *По звездам*. СПб., 1909; Он же. *Борозды и межи*. М., 1916.

<sup>86</sup> Белый А. *Мысль и язык (философия языка Потебни)* // *Логос*. 1910. Кн. 2. С. 240–258.

добрый человек, но слабый профессор. Его сборник “Южнорусских народных песен” был первой книгой, по которой я учился присматриваться к явлениям языка. Позднее Н. А. Лавровский, перешедший с кафедры педагогики на кафедру русской словесности, указал на “Мысли об истории русского языка” Срезневского»<sup>87</sup>. В 1877 году Потебня избирается действительным членом «Общества любителей российской словесности» при Московском университете и членом-корреспондентом Петербургской академии наук, однако всю свою жизнь остается верен Харькову.

Потебня воспитал целое поколение филологов («потебнианцев»), которые и после смерти учителя продолжали намеченные им теоретические поиски в области общего языкознания, психологии, фольклористики, этнографии и др. Среди его учеников: М. Халанский, Н. Сумцов, В. Харциев, Д. Овсянко-Куликовский, А. Горнфельд, Б. Лезин и др. Большинство из них – выходцы из Историко-филологического общества (основанного в 1877 году), председателем которого был сам ученый, а после него – Н. Сумцов.

Его ученики – В. Харциев, А. Горнфельд, Б. Лезин – собирали, комментировали и популяризировали его наследие: по инициативе Лезина возникло и получило широкую известность издание «Вопросы теории и психологии творчества» (8 томов, 1907–1923): «Задуманное как популяризация идей Потебни и Веселовского, издание затем отошло от этого замысла в широкую область теории и психологии творчества художественного и научного, а также общих вопросов эстетики. [...] Оно дало повод говорить о “харьковской школе” в области литературоведения»<sup>88</sup>.

Тем не менее, несмотря на кропотливую работу его учеников, теоретическое наследие Потебни было актуализировано в украинском критическом контексте только в начале 1920-х годов<sup>89</sup>, и – насколько бы это не было парадоксальным – возобновление интереса к идеям ученого произошло благодаря ранним статьям ОПОЯЗа. Свое наступление на авторитетов академической науки формалисты начинают именно с Потебни и его

---

<sup>87</sup> Автобиография ученого датируется 1863 годом. См.: Потебня А. *Автобиографическое письмо* // Александр Афанасьевич Потебня. *Полное собрание трудов: Мысль и язык* / Подгот. текста Ю. Рассказова и О. Сычева. Ком. Ю. Рассказова. М.: Лабиринт, 1999. С. 238.

<sup>88</sup> Белецкий А. *Наука о литературе в истории Харьковского университета*. С. 16.

<sup>89</sup> «Долго его не знали, не признавали, российское правительство – за свободу мысли, общество – за украинские национальные убеждения», – писал его ученик проф. Н. Сумцов. См.: Сумцов М. *Велеть думки і слова: (О. П. Потебня)*. Харків: ДВУ, 1922. С. 4–13.

учеников<sup>90</sup>. Программная статья Шкловского «Искусство как прием» (1917) открывается тезисом: «“Искусство – это мышление образами”. Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого филолога. [...] Эта мысль выросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню: “без образа нет искусства, в частности, поэзии”»<sup>91</sup>. Далее Шкловский оспаривает определение искусства как «мышление образами», переводя внимание на процесс восприятия «вещи»: «...художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия». Шкловский нарочно примитивизирует теорию Потебни о внутренней форме слова, сводя его взгляды к формуле: поэзия = образности, образность = символичности. Подобный силлогизм, по мнению Шкловского, был дан тем, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы<sup>92</sup>. Однако, определению искусства как «мышление образами» Шкловский противопоставляет «ощущение вещи»: «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, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен»<sup>93</sup>.

Даже будучи поверхностно знакомым с учением Потебни о внутренней и внешней форме слова, несложно увидеть в подобных заявлениях следующее: а. свободную интерпретацию идей Потебни; б. прагматичное желание нанести как можно более ощутимый удар по академической науке и символизму<sup>94</sup>; в. обозначение резкого разрыва с предшествующей наукой и одновременно желание освободить ее из-под «гнета академизма»; д. нахождение формальной школы сугубо в рамках эстетики (что характерно

---

<sup>90</sup> См. также: Шкловский В. *Потебня* // Поэтика: сборники по теории поэтического языка, Пг., 1919. С. 3–6. (Впервые опубликована в газете «Биржевые ведомости», 1916, 30 декабря); Он же. *Из филологических очевидностей современной науки о стихе* // Гермес. Киев, 1919. В целом все материалы «опоязовского» сборника «Поэтика» за 1919 год так или иначе находятся в методологическом диалоге с Потебней; Тьяннов Ю. [Рец. на кн.]: *Райнов Т. Александр Афанасьевич Потебня. Петроград: Колос, 1924* // Русский современник. 1924. № 1. С. 324.

<sup>91</sup> Шкловский цитирует положение Потебни «Из записок по теории словесности»: «Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания». См. Шкловский В. *Собрание сочинений*. Т. 1: Революция / Сост., вступ. статья И. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 250.

<sup>92</sup> Там же. С. 253.

<sup>93</sup> Там же. С. 256.

<sup>94</sup> По утверждению самого Б. Эйхенбаума, «история требовала от нас настоящего революционного пафоса – категорических тезисов, беспощадной иронии, дерзкого отказа от каких бы то ни было соглашательства». См.: *Эйхенбаум Б. Теория «формального метода»* // Червоний шлях. 1926. № 7–8. С. 184.

для всех основных немарксистских дискурсов о литературе в Европе и России около Первой мировой войны)<sup>95</sup>.

Естественно, подобная интенция была очевидной и для современников Шкловского. К примеру, И. Плотников посвятил отдельную статью «“Общество изучения поэтического языка” и Потебня» (1923) сопоставительному анализу идей Потебни и работ «опоязовцев» по изучению поэтического языка, вошедших в сборник «Поэтика» 1919 года. Здесь укажем выводы его анализа: «1. Существенных принципиальных разногласий между Потебней и “Опоязом” нет; 2. Хотя Потебня совершенно определенно говорит о внешней форме, как необходимом элементе поэзии, но теоретической разработкой этого элемента он не занимался. С внешней стороны труды Потебни по поэтике мало разработаны. Но весь этот сырой материал связан единством системы. Работы “Опояза”, в общем опираются на учение Потебни о природе слова и словесного произведения»<sup>96</sup>. Здесь также отметим, что к схожим выводам приходит и украинский историк литературы – Агапий Шамрай, который проделал сравнительный анализ идей Потебни и формальной школы в своей статье «А. О. Потебня и методология истории литературы» (1924)<sup>97</sup>.

Большинство современных исследователей генезиса русского формализма отмечают: несмотря на то что формалисты считали, что у них нет «учителей» и видели себя новаторами (это соответствовало их складу и темпераменту), их теоретические поиски находятся в рамках психологической и культурно-исторической школ, а также отдельных работ теоретиков символизма (в частности, А. Белого, В. Брюсова и Вяч. Иванова)<sup>98</sup>. По мнению Илоны Светликовой, формалисты принадлежали к поколению, воспитанному на трудах, написанных в эпоху расцвета психологии, чем объясняется их нахождение в пределах психологии и эстетики восприятия<sup>99</sup>. В то же время острая критика теории

---

<sup>95</sup> См. Подробнее об этом: Tihanov G. *The Birth and the Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. – Stanford, California: Stanford University Press, 2019.

<sup>96</sup> Плотников И. *Общество изучения поэтического языка и Потебня* // Педагогическая мысль. 1923. № 1. С. 39.

<sup>97</sup> Шамрай А. А. О. *Потебня і методологія історій літератури* // Науковий збірник Харківської науково-дослідчої кафедри історій України. 1924. Кн. 1. С. 49–68.

<sup>98</sup> См. подробнее: Ханзен-Леве О. *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения* / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 36–47.

<sup>99</sup> Светликова И. *Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа*. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 38.

Потебни и сам антипсихологизм формальной школы во многом продиктованы общеевропейской борьбой с психологизмом в его исконном значении<sup>100</sup>.

Не менее важной точкой зрения на генезис русского формализма является утверждение, что формалисты не совсем правильно понимали теорию «образного мышления»<sup>101</sup>. Фундаментальное положение работ Потебни состоит в разграничении функции языка на поэтически-образную и интеллектуально-понятийную, в этом смысле поэзия и проза представляются как два разных типа отношения к языку<sup>102</sup>. По мнению Ханзена-Леве, Шкловский игнорирует это разделение и ошибочно интерпретирует принцип «образности» как зрительное воображение и способ познания, которому противопоставляет фонетически-ритмическую природу поэтического языка (формалистская теория «звука»): «Однако на самом деле Потебня понимал под “образностью” конкретную “наглядность” поэтического слова – категория, которая вполне сравнима с принципом “ощутимости” раннего формализма. Образ, согласно Потебне, – акт сознания, который наделяет значением всю “материальную” сторону слова. Именно эта “физическая”, чувственная наглядность и гарантирует эстетическую действенность и препятствует тому, чтобы слово понималось лишь как “знак мысли”, потому что утратило свою “форму”»<sup>103</sup>. Исследователь также отмечает, что отождествление поэтической и эстетической функции языка свойственна как раз работам символистов (прежде всего А. Белому): «Именно эту попытку реального восстановления архаического языкового мышления через ремифологизацию искусства формалисты подвергали острой критике»<sup>104</sup>.

Отметим, что в отличие от русских символистов, которые «канонизировали» Потебню, украинский модернизм развивался как бы независимо от влияния его идей (за исключением некоторых возможных параллелей). В определенном смысле именно критика Потебни формалистами заставила украинских историков литературы заново обратиться к

---

<sup>100</sup> И. Светликова также обращает внимание на один очень важный факт: «С исследования проблемы образного мышления началась в 1890-х годах знаменитая впоследствии вюрцбургская школа “психологии мысли”, основанная Освальдом Кюльпе. В ходе проводимых им и его коллегами экспериментов было доказано, что мышление располагает безобразными элементами». См.: Светликова. *Указ. соч.* С. 57.

<sup>101</sup> Ветухов А. *Потебнианство* // Родной язык в школе. 1923. Кн. 1. С. 110–116; Кн. 2. С. 106–108; Выготский Л. *Психология искусства*. М.: Искусство, 1986; Эрлих В. *Русский формализм: история и теория* / Пер. с англ. А. Глебовской. Санкт-Петербург: Академический проект, 1996; Ханзен-Леве О. *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*.

<sup>102</sup> Потебня А. *Мысль и язык* // Александр Потебня. *Полное собрание трудов: Мысль и язык*. С. 155–199.

<sup>103</sup> Ханзен-Леве О. *Указ соч.* С. 41–42.

<sup>104</sup> Там же. С. 40.



его теоретическому наследию. Как отмечает Александр Белецкий в своей работе «В мастерской художника слова» 1925 года: «Мощный подъем культуры народов СССР, особенно за последнее пятилетие [...] вызвал весьма заметные и глубоко благотворные перемены и в области нашего литературоведения. [...] Рядом с этим шло восстановление в правах замечательных литературоведов прошлого, научное раскрытие наследства таких классиков литературоведения, как Ф. Буслаев, А. Веселовский, А. Потебня и иные»<sup>105</sup>. Сам А. Белецкий посвятил этому вопросу отдельную статью «Потебня и наука истории литературы в России» (1922)<sup>106</sup>.

О попытках переосмысления идей Потебни и актуализации его теоретического наследия в украинском контексте свидетельствуют не только десятки научных и критических статей, появившихся на протяжении 1920-х годов<sup>107</sup>, но и дискуссия о новаторстве научных поисков ученого. Примером тому может служить полемика о генезисе идей Потебни, завязавшая между его учениками – А. Ветуховым и В. Харциевым – и В. Петровым-Домонтовичем, близким к кругу неоклассиков. В своих статьях «Потебня и Лотце» (1924), «К вопросу о Потебне и Лотце» (1926)<sup>108</sup> В. Петров-Домонтович указал на множество случаев непрямого цитирования и заимствования ряда тезисов немецкого философа Германа Лотце в ранней работе Потебни «Мысль и язык» (1862). Как отмечает А. Дмитриев, Виктор Петров не собирался обвинять Потебню в плагиате или научной несостоятельности, как показалось Ветухову и Харциеву<sup>109</sup>, а лишь хотел переосмыслить теоретические достижения ученого и вернуть его в контекст развития научной мысли XIX

---

<sup>105</sup> Белецкий А. *В мастерской художника слова* / Сост., вступ. ст., ком. А. Есина. М.: Высш. шк., 1989. С. 127.

<sup>106</sup> Белецкий А. *Потебня и наука истории литературы в России* // Бюл. Ред. комітету для видання творів Потебні. 1922. Ч. I. С. 38–47.

<sup>107</sup> Здесь перечислим только некоторые: Машкин А. *Потебня* // Шляхи мистецтва. 1921. № 2. С. 102–103; Айзеншток І. *Потебня і українська література* // Шляхи мистецтва. 1921. № 2. С. 94–101; Машкін А. *На шляху до наукової естетики* // Шляхи мистецтва. 1922. № 1. С. 61–65; Ветухов А. *Потебнианство* // Родной язык в школе. 1923. Кн. 1. С. 110–116; Кн. 2. С. 106–108; Айзеншток, І. *Потебня і ми* // Життя й революція. 1926. № 12. С. 25–36; Сумцов М. *До історії наукового впливу О. Потебні* // Наук. зб. Харк. наук.-дослід. Катедри історії укр. культури. 1926. Ч. 2–3. С. 5–10; Айзеншток І. *Манжура і Ол. Потебня* // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. 1928. Кн. 21–22. С. 149–160; См. подробнее: *Олександр Опанасович Потебня: (До 170-річчя з дня народження): Бібліогр. покажч.* / Вступ. ст. Ф. Широкоград; Наук. ред. Ф. Широкоград; Бібліогр. ред. С. Глибицька. Х., 2005.

<sup>108</sup> Петров В. *Потебня й Лотце* // Зап. іст.-філол. від. ВУАН. 1924. Кн. 4. С. 259–263; Петров В. *До питання про Потебню й Лотце* // Зап. іст.-філол. від. ВУАН. 1926. Кн. 9. С. 367–368.

<sup>109</sup> Ветухов О. *До розуміння Потебні* // Науковий збірник Харківської науково-дослідчої катедри історії української культури. Т. 2–3. Харків, 1926. С. 11–38; Харцієв В. *Потебня і «лапки»* // Червоний Шлях. 1927. № 12. С. 116–134; Харцієв В. *Потебня й сучасна поетика* // Червоний шлях. 1927. № 12. С. 117–134; Лезін Б. *Дещо про теорію і психологію слова Потебні* // Червоний шлях. 1925. № 1–2. С. 291–297.

века: «Петров скорее пытался упрекать харьковских и одесских учеников Потебни в неумении и нежелании видеть в творчестве учителя важные мировоззренческие подходы и предпосылки, восходящие к рациональной метафизике Лотце, схоластической и иезуитской учености, наконец – к барочному мировоззрению»<sup>110</sup>.

Молодое поколение украинских филологов и критиков, окончивших университет к началу 1920-х годов, оказались в ситуации методологического кризиса, что определило их дальнейший поиск в области научных методов изучения литературы. В качестве своего прямого предшественника, в работах которого можно было найти основу для новых теоретических построений, они видели Потебню. На это, в частности, указывает А. Шамрай, выпускник Харьковского университета и представитель так называемого «харьковского кружка формалистов»<sup>111</sup>: «Высшая школа не дала нам твердую методологическую базу. [...] Вполне понятно, что начало моей научной работы (как и моих ровесников) характеризуются интенсивными методологическими поисками, увлечением теоретическими проблемами, теорией литературы. Совершенно естественно, что в то время (1923–1924) наибольшее внимание обратил я, как и поколение литературоведов, к которым я принадлежу, на труды Потебни, особенно популярного в то время в харьковских литературных кругах»<sup>112</sup>.

Из этого явствует, что к 1920-м годам «дореволюционное», преимущественно позитивистское литературоведение отживало свое, поэтому усилилась внутренняя потребность переосмыслить устоявшиеся принципы работы с текстом. Поиск методологических основ происходил в рамках как обще модернистского интереса к проблеме формы, так и быстрой «модернизации» советской украинской культуры в 1920-е годы в ходе осуществления политики «украинизации». Другими словами, новая – большевистская – власть в 1920-е годы стала форсировать процесс «модернизации» национальных культур, что способствовало поиску методов и принципов для ее строительства; литература и литературная теория в этом процессе занимали не последнее место. О непрестом положении дореволюционной «украинистики» пишет А. Белецкий: «До

---

<sup>110</sup> Дмитриев А. *Археология эпохи и пластика идентичности: Петров – Домонтович – Бэр* // НЛЮ. 2017. № 5(147). С. 214–227.

<sup>111</sup> См. об этом подробнее раздел «Борис Эйхенбаум в Украине...» настоящей работы.

<sup>112</sup> *До критики методологічних позицій українського літературознавства* // Літературний архів. 1931. №. 3. С. 70.

1917 года украинское литературоведение в царской России существовало как занятие частных лиц, обычно работавших за пределами высшей школы. Известны заслуги в деле изучения украинской литературы и народного творчества И. Франко, М. Драгоманова, И. Житецкого, Н. Петрова и других; в Киеве занимались старинной украинской литературой школа В. Перетца по главе с учителем, в Харькове ее изучали А. Потебня, Н. Сумцов, Д. Багалеи. Прогрессивным украинским литературоведам и критикам приходилось бороться и с великодержавным шовинизмом, и с украинским национализмом под угрозой быть обвиненными в «сепаратизме»<sup>113</sup>.

Таким образом, критическое и научное обращение украинских литературоведов к теоретическому наследию Потебни говорит о попытке выстроить линию непрерывного развития национального гуманитарного знания и найти основу для новых открытий в области истории и теории литературы, а также общего языкознания, фольклористики, этнографии. Более того, здесь усматривается желание переосмыслить место Потебни в европейском контексте развития научной мысли XIX века и отдать должное его новаторским идеям. Этот процесс был стимулирован одновременно несколькими факторами. Во-первых, как мы уже отмечали выше, интерес был спровоцирован ранними работами теоретиков ОПОЯЗа, которые в своей критике потебнианства выступали с антипсихологической позиции. Во-вторых, импульсом к поиску методологических основ способствовала сама внутренняя логика развития филологической науки и литературы первых десятилетий XX века. В-третьих, ускоренная «модернизация» украинской культуры в 1920-е годы стимулировала поиск фундамента для строительства украинской культуры нового типа. Этот процесс был также основан на сознательном заимствовании элементов других систем (в частности, русского формализма). Принципиально важным здесь является то, что развитие «украинского формализма» (как и других направлений) в 1920-е годы происходило не на пустом месте – теоретические и методологические основания для этого были подготовлены уже А. Потебней.

---

<sup>113</sup> Белецкий А. *Наука о литературе в истории Харьковского университета*. С. 18.

## 2.2. Теоретические взгляды Ивана Франко. Трактат «Из секретов поэтического творчества» (1898) как «предтеча» формального метода

Теоретическое и художественное наследие Ивана Франко (1856–1916), расцвет деятельности которого пришелся на 80-е годы XIX – начало XX столетия, является важным свидетельством своего времени и отражает тенденции в литературе и гуманитарных науках, которые получили интенсивное развитие в рамках становления общеевропейской модернистской культурной парадигмы рубежа столетий. В сфере научных интересов ученого, писателя, поэта, публициста, переводчика и политического деятеля находились вопросы по теории и истории литературы, психологии, истории, философии, религиоведения и не в последнюю очередь – экономики и политологии<sup>114</sup>. С точки зрения научных интересов, универсальности знаний и критического мышления, Франко можно справедливо назвать «человеком эпохи Просвещения»<sup>115</sup>.

В украинской литературе творчество Франко знаменует начало нового этапа: он является реформатором жанра лирики (политической и философской), прозы (жанров философского и готического романа); в его художественных произведениях впервые прозвучали и были разработаны новые для украинской литературы того времени темы (эмансипация женщин в обществе, рабочее движение, тюремная жизнь, жизнь галицкой интеллигенции конца XIX и т.д.). Вместе с этим в прозе Франко разных периодов наблюдается обращение к поэтике романтизма, реализма, модернизма (использование новых техник письма: одностороннего диалога, «текста в тексте» и проч.).

Иван Франко – фигура принципиально важная для истории национального гуманитарного знания. Будучи представителем галицкой литературы и науки, он является

---

<sup>114</sup> Подробнее о жизни и деятельности И. Франко см.: Грицак Я. *Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886)*. Київ: Критика, 2006; Гундорова Т. *Франко не Каменяр. Франко і Каменяр*. Київ: Критика, 2006.

<sup>115</sup> Хронологические рамки исторической эпохи Просвещения – XVIII век. Тем не менее, развитие позитивистского подхода в украинской науке и культуре во второй половине XIX века, основанного на рассмотрении разума как единственного критерия познания человека и общества имеют множество общих мест с просвещенческой эпистемой. Более того, именно к эпохе Просвещения отсылает идеологический обиход украинского народничества, одной из задач которого была популяризация знания. Естественно, речь идет именно о *реактуализации* мировоззренческих основ классического Просвещения в рамках так называемого «национального возрождения». Подробнее об украинском народничестве (не путать с одноименным политическим движением в России второй половины XIX века) см.: Павличко С. *Теорія літератури*. Київ: Основи, 2009. С. 39–50.

«связующим звеном» между австро-венгерской традицией научной мысли (под влиянием которой развивалась украинская наука до 1918 года) и российской. На территории современной восточной Украины на тот момент существовало три крупнейших университета (в Харькове, Киеве, Одессе), которые, по справедливому замечанию А. Дмитриева, вплоть до начала XX века «оставались локусами развития знания в *Российской империи* (выд. – автора), а вовсе не центрами украинской науки, которая только-только начинала складываться в качестве особого идейного и национального проекта»<sup>116</sup>. К этому добавим: в 1848 году во Львовском университете была основана первая в мире кафедра украинской словесности. Ее возглавил участник «Русской троицы»<sup>117</sup> Яков Головацкий. В его конспекте «Три вступительных преподавания о русской словесности» впервые был намечен план систематического преподавания украинской литературы<sup>118</sup>. Для сравнения: кафедра истории украинской литературы в Харьковском университете (в 1920–1921 гг. он назывался «Институт общественных наук Академии теоретических знаний») была открыта только в 1920-м году.

Подтверждением того, что Франко был в некотором смысле «агентом трансфера» научного знания между западной и восточной академиями, может служить профессиональное сотрудничество и его многолетняя переписка с Владимиром Перетцом<sup>119</sup>. Франко опубликовал ряд рецензий на работы ученого по истории украинской литературы<sup>120</sup>. В свою очередь, Перетц написал рецензию на статью Франко «Слово про Лазарево воскресіння. Давньоруська поема на апокрифічні теми» (1899). К этому

---

<sup>116</sup> Дмитриев А. *Украинская наука и ее «имперские» контексты (XIX – начало XX века)* // *Ab Imperio*. 2007. № 4. С. 133.

<sup>117</sup> Русская троица (укр. «Руська трійця»: «Руська» образовано от слова «Русь» и производного от него – «русин»; «русинами» себя в то время называли украинцы, проживавшие на территории современной Западной Украины) – галицкое литературное объединение, которое возглавляли Маркиян Шашкевич, Яков Головацкий, Иван Вагилевич в 1833–1837 годах. С деятельностью объединения связано национально-культурное возрождение на Галичине в конце 1830-х – середине XIX века. В 1837 году в г. Буда (Будапешт) опубликовали первый западноукраинский альманах на украинском языке «Русалка Дністровая».

<sup>118</sup> Головацкий Я. *Три вступительні преподавания о русской словесности*. Львів, 1849.

<sup>119</sup> Шаповал А. *Наукова співпраця І.Я. Франка та В.М. Перетца (за епістолярними джерелами)* // Київські історичні студії. 2018. № 2 (7). С. 111–117. Подробнее о В. Перетце см. следующий раздел.

<sup>120</sup> Вот неполный перечень работ Перетца, на которые Франко писал рецензии: «Малоруські вірші та пісні в записах XVI–XVIII ст.» (1899), «Історико-літературні дослідження і матеріали» (1900), «Матеріали до історії апокрифа і легенди. I. До історії “Громника”» (1899), «Нариси давньої малоруської поезії» (1903) и др. См.: Шаповал А. *Op. cit.* С. 112.

добавим, что в 1906 году Франко был избран почетным доктором русского языка и словесности Харьковского университета<sup>121</sup>.

Труды Франко по теории и истории литературы отражают развитие научно-критической мысли 80-х годов XIX – начала XX столетия: от позитивистской, национально и социально ориентированной критики к проблемам эстетики формы, психологии восприятия и феноменологического изучения литературного процесса. Свои теоретические взгляды на литературу он сформулировал в ряде работ: «Литература, ее задачи и основные черты» (1878), «Слово про критику» (1896), «Из секретов поэтического творчества» (1898), «Теория и развитие истории литературы» (1899), «Из последних десятилетий XIX столетия» (1901), «Старое и новое в украинской литературе» (1903), «Южнорусская литература» (1904), «Очерк истории украинской литературы до 1890 года» (1910) и др. Все они отмечены общей тенденцией: автор пытается балансировать между культурно-исторической школой, рассматривающей литературное произведение как выразитель общественных умонастроений и вкусов<sup>122</sup>, и психологической, изучающей психологическую (внутреннюю) составляющую творческого процесса. Исходная точка его более поздних наблюдений – эстетическая: в своей аргументации Франко исходит преимущественно из эстетической ценности произведения и способов его влияния на читателя.

Последний подход всецело демонстрирует его трактат «Из секретов поэтического творчества», который впервые был напечатан в «Литературно-научном вестнике»<sup>123</sup> за 1898 год<sup>124</sup>. Несомненная заслуга Франко состоит в том, что он одним из первых в истории

---

<sup>121</sup> Белецкий А. *Наука о литературе в истории Харьковского университета*. С. 14.

<sup>122</sup> Соломия Павличко отмечает, что функциональный подход к рассмотрению литературы (исходя из ее роли в общественно-политической жизни) был частью политического и литературного народничества, которое развивалось с 1840-х годов до начала XX века в украинской культуре. В центре политического народничества лежала концепция народа, который отождествлялся с крестьянством. В 1880-е годы наиболее авторитетным представителем политического, экономического и литературного народничества был Франко. Не стоит путать украинское народничество с русским общественно-политическим движением народников, которое возникло после реформ Александра II и привело к появлению таких организаций, как «Земля и Воля» и «Народная Воля». Об украинском народничестве см.: Павличко С. *Українське народництво в 1898 р. // Теорія літератури*. Київ: Основи, 2009. С. 42–43.

<sup>123</sup> «Літературно-науковий вісник» («ЛНВ») – первый всеукраинский литературно-научный и общественно-политический журнал. «Вестник» был основан в 1898 году М. Грушевским и издавался Научным обществом имени Т. Шевченко в 1898–1907 годах во Львове. Фактическим редактором ЛНВ в то время был Франко. В 1907–1919 годах издавался во Львове и Киеве под редакцией Грушевского. В 1922–1932 выходил во Львове под редакцией Дмитрия Донцова.

<sup>124</sup> См.: Літературно-науковий вісник. 1898. Т. I. Кн. 1. с. 17–26; Кн. 2. С. 75–85; Кн. 3. С. 139–151; Кн. 4. С. 1–21; Кн. 5. С. 71–80; Кн. 6. С. 137–147.

украинской филологии разграничил сферы компетенции истории литературы и критики: «Литературная критика не тоже самое, что история литературы, хотя история литературы может и должна пользоваться достижениями литературной критики»<sup>125</sup>.

В своем трактате Франко последовательно аргументирует идею конструктивной роли взаимоотношения автора/читателя в структуре произведения – от сенсорно-чувственной пластики, имманентно присущей поэтическому тексту, через диалектику сознательного и подсознательного в творческом процессе к способам влияния поэтического произведения на реципиента. Трактат также интересен с методологической точки зрения: основываясь на достижениях современной ему психологии, Франко анализирует законы поэтического творчества, обращаясь к поэзии Тараса Шевченко, которая служит исключительно «рабочим материалом» и предстает вне контекста биографии поэта. Этот факт стоит подчеркнуть отдельно: речь идет о перенесении внимания с инстанции автора на текст как самодостаточную эстетическую категорию. Особенно важно, что таким автором Франко избирает Шевченко, которого современная критика рассматривала исключительно как «национального пророка» и «духовного вождя украинского народа»<sup>126</sup>.

Трактат состоит из трех разделов «Вступительные замечания про критику», «Психологические основы», «Эстетические основы».

Свое изложение Франко начинает с разграничения сфер компетенции истории литературы и критики; задачей последней, по мнению автора, является «разбор книг, выявление артистических способов автора и впечатления, которое производит его книга»<sup>127</sup>. Оспаривая позицию А. Добролюбова, представителя так называемой «реальной критики», Франко подчеркивает, что художественное произведение не может оцениваться исходя из его «соответствия» реальной жизни и приходит к выводу, что к анализу произведения нужно подходить с вопросом об «отношении искусства к действительности, о *причинах* (здесь и дальше – Г.Б.) эстетического удовольствия, [...] о *способах*, посредством которых данный автор вызывает это эстетическое удовольствие в душе читателей или слушателей»<sup>128</sup>. По мнению ученого, литературная критика должна быть, во-первых, научной (основанной на определенных законах), во-вторых эстетической и пользоваться теми же методами научного

---

<sup>125</sup> Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. Т. 31. К.: Наукова думка, 1981. С. 51–52.

<sup>126</sup> См. подробнее: Павличко С. *Op. cit.* С. 39–50.

<sup>127</sup> Франко І. *Зібрання творів*. С. 51.

<sup>128</sup> *Ibid.* С. 53.

исследования, что и современная психология, поскольку «эстетика есть наука про ощущение артистической красоты, значит она является частью психологии»<sup>129</sup>.

В следующем разделе «Психологические основы» Франко, пользуясь достижениями современной ему экспериментальной психологии (работами Вундта и Штейнталя)<sup>130</sup>, рассматривает законы поэтического творчества, обращая внимание на роль подсознательного и поэтической фантазии. Франко опирается на концепцию «двойного Я» немецкого психолога Макса Дессуара, которая подразумевает деление сознания на «верхнее» и «нижнее». Последнее чаще всего проявляется в снах и в состояниях тяжелой болезни. Экстраполируя этот тезис на творческий процесс, Франко приходит к выводу, что поэты владеют большей способностью «добираться» к своему «нижнему» сознанию и облекать свои переживания в слова.

Далее Франко переходит к вопросу о способах выражения переживаний и предлагает оперировать законами ассоциации идей, сформулированными в работах немецких ученых – Вундта и Штейнталя. Франко обращается к трем законам ассоциации идей, обоснованными Штейнталем в работе «Введение в психологию и лингвистику» (1871): «1. Душа легче возвращается из непривычного состояния к привычному, чем обратно. 2. Душа идет легче по ходу движения, чем обратно, т.е. от камня к дому, чем наоборот. 3. Целостность сложнее репродуцирует часть, чем наоборот»<sup>131</sup>. Сцепление ассоциаций (образов) Франко рассматривает как духовно-психологическую основу тропов и одновременно – как основу композиции завершеного произведения с точки зрения целостности структуры, которая направлена на определенное воздействие. На основании этих законов Франко описывает приемы контраста, градации и синекдохи на материале поэзии Шевченко.

По мнению ученого, поэты пользуются этими законами бессознательно, что приводит к логичному вопросу о природе и взаимосвязи поэтической и сонной фантазии. Франко отмечает, что единственное отличие поэтической фантазии от сонной заключается в том, что в последней легче проявляется подсознательное: «Для сонной фантазии открыты

---

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> И. Светликова прослеживает влияние идей Герберга, Вундта, Штейнталя и пр. на теорию «остранения», идею Якобсона о различении двух поэтик, ориентированных на метафору и метонимию, а также на теорию стихотворного языка Тынянова. См.: Светликова И. *Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа*. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 15–41.

<sup>131</sup> Франко І. *Зібрання творів*. С. 66.



все тайные уголки и убежища нашего “нижнего” сознания»<sup>132</sup>. Наряду с так называемыми «аналитическими» снами, т.е. связанными с работой «верхнего/нижнего» сознания, Франко выделяет сны символические, которые апеллируют к одним и тем же образам у разных людей: «Эта символика сонных призраков издавна обращала на себя внимание людей и была главной основой гадания по снам и приписывания снам высшего, пророческого смысла»<sup>133</sup>. Таким образом, Франко, в каком-то смысле предвосхищает юнгианскую концепцию «архетипа» и «коллективного бессознательного».

В последнем разделе трактата «Эстетические основы» Франко изучает физиологически-психологическую природу поэтического образа: согласно пяти органам чувств он выделяет образы зрительные, слуховые, вкусовые, обонятельные и осязательные (чувственные). Франко отмечает, что в народной поэзии разных народов мы чаще всего находим зрительные и слуховые образы; в меньшей степени вкусовые и обонятельные. В духе структуралистского анализа Франко подсчитывает, что в славянских эпических песнях из 279 постоянных эпитетов 173 связаны с органами чувств, из которых 96 – зрительных образов, 65 – осязательных, 7 – вкусовых и 6 – слуховых. Преобладание зрительных образов над остальным, по мнению Франка, свидетельствует о развитости народа.

Ученый отстаивает идею, что каждое отдельно взятое слово есть образ и «современная поэзия должна черпать из образов, нагроможденных в самой сокровищнице языка, так как они сами по себе уже поэтичны»<sup>134</sup>. Поэт, по мнению автора, пользуется уже «готовой поэзией языка, т.е. готовым запасом абстракций и аббревиатур»<sup>135</sup>. Истинный же талант поэта, заключается в том, что он «из богатого запаса родного языка умеет выбирать именно такие слова, которые наиболее быстро и легко вызывают в нашей душе конкретное *чувственное ощущение*»<sup>136</sup>. Не сложно в таком подходе увидеть, во-первых, связь с теорией А. Потебни о внутренней форме слова, с которой Франко был знаком<sup>137</sup>, а также в диахронии

---

<sup>132</sup> Ibid. С. 74.

<sup>133</sup> Ibid. С. 75.

<sup>134</sup> Ibid. С. 82.

<sup>135</sup> Ibid. С. 83.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> В своей статье «Из последних десятилетий XIX столетия» (1901) описывая развитие украинской литературы при Александре III, Франко отмечает: «Достаточно просмотреть [...] ряд работ про Украину, ее историю, язык, литературу, изданных учеными Потебней, Антоновичем, Житецким, Сумцовым, Петровым, Дашкевичем, Голубевым и многими другими, чтобы убедиться, что в эти годы шла очень живая и плодотворная работа у самого фундамента нового украинского движения, которое со временем должно было

– с формалистским понятием «остранения», в основе которого лежит направленность художественного произведения на рецепиента. Во-вторых, очевидным является внимание Франко к способам выразительности поэтического текста и к восприятию его читателем.

В заключительном разделе трактата «Что такое поэтическая красота?» Франко присоединяется к философской дискуссии об эстетических основах поэзии. Он отмечает, что «новая индуктивная эстетика должна принять за исходную точку не понятие красоты, а чувство эстетического удовольствия, должна при помощи психологии анализировать это чувство и путем анализа конкретного вида искусства, т.е. разбора его *технических приемов* и образцовых произведений прийти к пониманию того, *какими способами* искусство вызывает в нашей душе чувство *эстетического удовольствия*»<sup>138</sup>. Исходя из этого Франко отмечает, что категория «красоты» не может быть целью искусства.

В то же время, ученый соглашается с утверждением Канта, что «формальная эстетика должна оставить в стороне содержание и ограничиться только формой»<sup>139</sup>. По Канту форма красива тогда, когда «она является бессознательным, произвольным отображением, наглядным воплощением идеи»<sup>140</sup>. Что по мнению Франко, отчасти справедливо, так как здесь обозначена роль бессознательного в творчестве, однако ученый не согласен с апеллированием Канта к категории идеи. Вместо этого Франко предлагает говорить о «конкретных впечатлениях и психологических образах», поскольку «дело не в высказанных идеях или образах – равно сознательно или бессознательно, а в том, *как* они выражены; ни сам факт высказывания, ни содержание высказанных идей не создают красоты; по определению самого Канта красоту нужно искать в форме, в том, *как* выражена идея, [...] а об этом Кант ничего не говорит»<sup>141</sup>.

Таким образом, Франко близко подходит к анализу художественного произведения с позиции формальной теории, однако все целое подчинение методов литературной критики психологическим законам не дало ему возможности по-новому расставить акценты.

Трактат представляет собой методологически целостную и системно организованную концепцию, в основе которой лежит идея о суггестивной природе

---

окрепнуть». См.: Франко І. *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть ХІХ в.* Дрогобич: Відродження, 2008. С. 355.

<sup>138</sup> Франко І. *Зібрання творів*. С. 113.

<sup>139</sup> Ibid. С. 115.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Ibidem.

поэтического творчества и психологических механизмах, управляющих творческим процессом. В украинской филологии Франко первым подошел к рассмотрению произведения как системы «средств» (приемов), каждый из которых в определенной степени влияет на читателя, посредством заложенной в нем функции. Таким образом поэтика произведения видится как система приемов, призванных влиять на восприятие читателя. Ключевую роль в концепции Франко отведена роли фантазии как авторской, так и той, что возникает в сознании читателя. Таким образом Франко обозначает проблему художественного произведения как результата коммуникации между автором и читателем, где читатель в процессе чтения создает/конструирует «смысл произведения». Выражаясь терминологией Франко – «ощущает» произведение.

К сожалению, трактат «Из секретов поэтического творчества» долгое время находился вне поля научного интереса исследователей. Критика таких периодических изданий, как «Литературно-научный вестник», «Кіевская старина», «Der Urquell: Eine Monatsschrift für Volkskunde», «Kurjer Lwowski» оставила трактат без особого внимания, обозначив лишь сам факт его появления. Это связано и с тем, что литературная критика того времени развивалась в рамках народнического дискурса и была ориентирована в первую очередь на формирование «комплекса особенностей» национальной литературы.

Ситуацию «невнимания» к идеям Франко можно объяснить также историческими обстоятельствами. Трактат был напечатан в «Литературно-научном вестнике», который в то время издавался во Львове. Вплоть до 1905 года в Российской империи действовал Эмский указ, который запрещал без специального разрешения ввозить на территорию страны книги на украинском языке. Поэтому возможность самой рефлексии могла возникнуть только в 1920-е годы. Отдельную роль в этом сыграло 30-ти томное издание произведений Франко, которое выходило в 1924–1929 годах в Харькове под общей редакцией Сергея Пилипенко. Помимо художественного наследия, издание также вмещало литературно-критические статьи.

В 1920-е годы идеи Франко развил украинский литературовед Владимир Домбровский (выпускник Львовского университета), который в 1923 году издал работу «Украинская стилистика и ритмика» и включил трактат в список рекомендованной литературы. Влияние некоторых идей Франко можно заметить в объяснении автором природы поэзии и прозы, сути и функции тропов и риторических фигур, особенностей

стиля. Нацеленность Домбровского на рецептивную проблематику проявляется уже в названии раздела «Поэтические образы и обороты как средства передачи чувственных впечатлений и наблюдений»<sup>142</sup>.

Высоко оценил трактат и Микола Зеров в своей статье «Франко-поэт» (1925): «Франко выпала роль чуть ли не единственного критика и советчика молодых литературных сил. И что он сумел освободиться из-под власти старых художественных взглядов, из-под фетулы усвоенной в молодые годы натуралистической доктрины [...], – тоже верно. [...] Насколько он пошел вперед в своих теоретических взглядах на литературу и искусство, – доказывают его статьи “Из секретов поэтического творчества”»<sup>143</sup>.

Многие современные исследователи рассматривают идеи Франко, изложенные им в трактате, как предпосылку развития формального метода в Украине в 1920-е года<sup>144</sup>. К примеру, Григорий Клочек даже подчеркивает, что «по своей значимости и научной перспективе идеи трактата Франко не уступают находкам русской формальной школы»<sup>145</sup>.

С первым утверждением нельзя не согласиться: теоретические поиски Франко отмечают кардинальный поворот к изучению феноменологии формы литературного произведения, которое рассматривается как сумма «способов» воздействия на читателя. А вот второй тезис нужно уточнить. Дело в том, что русский формализм стоит на том, что он первым провозгласил литературу автономной областью, заявил о ее имманентности, тем самым отделив ее от – в первую очередь – психологии и философии. Франко же все цело подчиняет литературу – как художественную и теоретическую практику – законам психологии. В этом заключается, с одной стороны, уязвимость позиции Франко, с другой – его сила, поскольку тем самым он наметил перспективу дальнейших изучений в области, которая позже получила название «рецептивная эстетика». Как отмечает Григорий Грабович, «формализм в Украине был неполнокровным: [...] и потому что и дальше срабатывала усиленная, по сути, вынужденная многофункциональность украинского

---

<sup>142</sup> Домбровський В. *Українська стилістика і ритміка. Українська поетика*. Дрогобич: Відродження, 2008. С. 152–167.

<sup>143</sup> Зеров М. *Франко-поет* // *Українське письменство* / Упор. М. Сулима. Київ: Основи, 2003. С. 510. См. также об отношении Зерова к Франко: Петров В. *Микола Зеров та Іван Франко: (До історії історико-літературних взаємин)* // Віктор Петров. *Розвідки*: В 3 т. Т. 2 / Упор., передм. та прим. В. Брюховецького. Київ: Темпора, 2013. С. 781–800.

<sup>144</sup> См.: *Соло тривас... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко* / Ред. О. Галета. Львів: Літопис, 2004.

<sup>145</sup> Клочек Г. *Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики* // Слово і час. 2007. № 4. С. 42.

литературоведа-критика (лучшим и самым трагическим примером чего был Иван Франко)»<sup>146</sup>.

В тоже время, высказанные Франком идеи ставят вопрос о специфике сложившегося к 1920-м годам национального научного и культурного контекста, который сделал возможным рецепцию и развитие формальной теории в украинской культуре. Рассмотрению этого аспекта посвящены следующие разделы настоящей работы.

### 2.3. Филологические штудии Владимира Перетца

Воспитанник Петербургского университета Владимир Николаевич Перетц (1870–1935) является принципиально важным «мостиком» между русской и украинской филологией первых десятилетий XX века. Благодаря его «Семинарию русской словесности» (1907–1914) в киевском Университете св. Владимира сформировалось целое поколение украинских филологов и критиков, которые своими теоретическими и художественными работами 1920-х годов повлияли на создание нового канона как академической науки, так и украинской литературы в целом.

Теоретическое наследие Перетца было незаслуженно забыто и долгое время находилось вне поля научного внимания. За последние десятилетия появилось ряд работ, посвященных реконструкции методологических взглядов ученого и его биографии в связи с изучением истории становления русской и украинской филологии в 1910–1920-е годы<sup>147</sup>. Однако, как отмечает А. Дмитриев, «наследие Перетца остается и до сих пор в значительной степени малоизученным, равно как и продукция разных направлений академической науки

---

<sup>146</sup> Грабович Г. *Апорія українського формалізму*. С. 89.

<sup>147</sup> Штогрин Д. *Володимир Перетц // 125 років кївської української академічної традиції*. Нью-Йорк, 1993; Робинсон М. *Судьбы академической элиты: Отечественное славяноведение (1917 – начало 1930-х годов)*. М.: Индрик, 2004; *Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко* / Ред. О. Галета. Львів: Літопис, 2004; Перетц В.Н. *Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для студентов, преподавателей и для самообразования* / Предисл. С. Росовецкого, А. Дмитриева. М.: Изд-во Государственная публичная историческая библиотека России, 2010. С. 3–24; Наєнко М. «*Філологічний семінар*»: його витоки і розтоки // *Філологічний семінар – школа наших традицій*. Київ: Просвіта, 2012. С. 43–49; Дмитриев А. *Литература и фольклор в исследованиях академика В.Н. Перетца // Неизвестные страницы русской фольклористики* / Отв. ред. А. Топорков. М.: Индрик, 2015. С. 11–38.

о литературе “доформалистской” эпохи и 1920-х годов»<sup>148</sup>. В настоящем исследовании мы остановимся лишь на отдельных аспектах жизни и теоретических поисках Перетца в связи с реконструкцией его так называемого «киевского периода» (1903–1914) и характера влияния его отдельных идей на развитие украинского литературоведения и критики.

В 1903 году Перетц был избран экстраординарным профессором киевского Университета св. Владимира, где преподавал до 1914 года. Научные интересы Перетца охватывают обширную область знания: от истории древнерусской и украинской («малорусской») литературы (и связанные с этим дисциплины – источниковедение, критика текста, палеография, фольклористика) до истории русского театра и методологии изучения литературы. Как отмечают многие исследователи, Перетц интересовался древней украинской поэзией и народной песней еще в Петербурге, о чем свидетельствует ряд его научных публикаций<sup>149</sup>. В 1890-е годы Перетц безуспешно пытался организовать лекции по истории украинской литературы в Петербургском университете<sup>150</sup>. Помимо чисто научного интереса, он был активным защитником и популяризатором украинской культуры<sup>151</sup>.

В 1914 году Перетц становится академиком Петербургской академии наук, однако, как отмечает А. Дмитриев, связи с украинской наукой не прерывает<sup>152</sup>. В этом контексте

---

<sup>148</sup> Дмитриев А. *К биографии академика В.Н. Перетца* // В.Н. Перетц. *Краткий очерк методологии истории русской литературы*. М., 2010. С. 25.

<sup>149</sup> Перетц В. *Из истории пословицы. Историко-литературные заметки и материалы*. Санкт-Петербург: Тип. В.С. Балашева и К<sup>о</sup>, 1898; Перетц В. *Малорусские вириши и песни в записях XVI – XVIII веков. XV – XXII: художественная литература*. Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. наук, 1899. Перетц В. *Найближчі завдання вивчення історії української літератури* // Записки Українського наукового товариства. 1908. Кн. 1. С. 16–24. К списку работ Перетца следует добавить опубликованную под псевдонимом рецензию на исследование украинского ученого П. Житецкого: Т-ский С. [Рец. на кн.]: *Житецкий П.И. Мысли о народных малорусских думах. К., 1892* // Исторический вестник. 1893. Ноябрь.

<sup>150</sup> Перетц отмечает, что «лекции не состоялись, потому что было недостаточно слушателей». См.: Перетц В. *Найближчі завдання вивчення історії української літератури* // Записки Українського наукового товариства. 1908. Кн. 1. С. 16.

<sup>151</sup> В период революции 1905–1906 годов Перетц публично выступал за создание кафедр для преподавания украинской литературы, языка, истории, этнографии и т.д. В 1908 году он становится главой филологической секции Украинского научного общества (укр. Українське наукове товариство), в том же году избирается действительным членом первой украинской Академии наук – Научного общества имени Т. Шевченко по Львове. В 1921 году Перетц выступает инициатором основания «Общества сторонников украинской истории, словесности и языка» (укр. «Товариство прихильників української історії, письменства й мови») в Ленинграде. См. подробнее: Росовецкий С. *Памятник истории литературоведения – или университетское пособие на все времена?* // В.Н. Перетц. *Краткий очерк методологии истории русской литературы*. М., 2010. С. 3–25.

<sup>152</sup> А. Дмитриев пишет: «Осенью 1914 года он активно хлопотал за коллег – арестованного Грушевского и высланного в Сибирь пожилого профессора-востоковеда Федора Кнауэра (1849–1917), который нередко посещал заседания семинария в Киеве. В годы Первой мировой войны он написал рецензию на одно из

особенно интересным представляется факт сотрудничества Перетца с украинским историком литературы Сергеем Ефремовым при подготовке сборника «Отечество», изданного в 1916 году в Петрограде. Сборник «Отечество» с подзаголовком «Пути и достижения национальных литератур России. Национальный вопрос» является уникальным свидетельством своего времени. Издание было призвано познакомить русскоязычных читателей с национальной литературой народов, населявших Российскую империю, и имело сильный идеологический подтекст. В условиях Первой мировой войны нужно было показать обществу, что многонациональная Российская империя поддерживает развитие национальных культур населявших ее народов. Как отмечает Л. Киселева: «Основа концепции издания – демонстрация преимущества империи как государства многонационального перед государством унитарным. Сборник [...] был призван сформировать новую систему ценностных ориентаций»<sup>153</sup>.

Сборник был издан под редакцией И. Бодуэна де Куртенэ, Н. Гредескула, В. Сперанского, Б. Гуревича, князя П. Долгорукого и содержал два отдела: «Статьи общественно-политические» и «Отдел историко-литературный»; последний состоял из литературоведческих статей и художественных произведений разных национальных литератур – финской, эстонской, латвийской, латышской, «малорусской», еврейской, польской, грузинской. Вступительная статья к «малорусской» литературе содержала исторический экскурс В. Перетца «Старинная украинская литература» и обзор С. Ефремова «Новая украинская литература».

Для того чтобы оценить незаангажированный взгляд Перетца на историю украинской литературы, достаточно сказать, что он ведет ее начало от XI–XII веков – от речей митрополита Илариона и епископа Кирилла Туровского, выделяющихся, по его мнению, своими литературными особенностями. Среди черт, которые делают литературу «особой», т.е. отличной от ближайших литератур, ученый называет творческие идеи, «объективирующиеся в своеобразных формах», и язык<sup>154</sup>. Таким образом, Перетц, находясь

---

последних научных сочинений Франко «Студії над українськими народними піснями» (Львов, 1913)). См.: Дмитриев А. *К биографии академика В. Н. Перетца*. С. 26.

<sup>153</sup> Киселева Л. *Сборник «Отечество» как проект национального строительства империи // История литературы. Поэтика. Кино. Сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой*. М.: Новое издательство, 2012. С. 215.

<sup>154</sup> Перетц В. *Старинная украинская литература // Отечество: Пути и достижения национальных литератур России. Национальный вопрос*. 1916. Т. 1. С. 183.

извне национальной культуры, легитимизирует независимый статус как украинской литературы, так и украинского языка.

Влияние Перетца распространялось и за пределы академической науки. Среди его учеников-участников киевского «Семинария русской словесности» (1907–1914) были Николай Гудзий, Микола Зеров, Павло Филипович, Виктор Домонтович-Петров<sup>155</sup>, Михайло Драй-Хмара, Юрий Клен (псевдоним Освальда Бургардта), Леонид Белецкий, Иван Огиенко, Александр Назаревский, Борис Ларин и др. В своем автобиографическом очерке «Болотяна лукроза» Виктор Петров вспоминал: «Уже в конце первого десятилетия XX века начинает вырисовываться перелом. Поэт становится ученым. Начиналась эра ученой поэзии. Поэзия превращалась в науку [...]. Проф. Владимир Перетц был первым, кто с кафедры Киевского университета провозглашал на своих лекциях по методологии литературы: не *что*, а *как*. Не содержание, а *форма*. Не поэт-гражданин, а поэт – знаток своего ремесла»<sup>156</sup>.

С. Росовецкий в статье «Памятник истории литературоведения – или университетское пособие на все времена?» подробно рассматривает феномен «Семинария русской словесности». Он отмечает, что вступить в «Семинарий» было непросто, для этого нужно было получить рекомендацию от одного из его членов и пройти собеседование с руководителем. Также важное значение имел и неофициальный характер занятий, которые проводились не в университете, а в снятой Перетцем квартире по средам вечером. Другой формой занятий «Семинария» были «экскурсии» – рабочие поездки участников в разные города для работы в архивах с рукописными материалами. Известно, что киевский «Семинарий» побывал в Москве, Петербурге, Чернигове, Полтаве, Нежине, Житомире.

Подчеркивая значение работы «Семинария» для украинской филологии, Росовецкий отмечает два важных момента. Во-первых, Перетц подготовил целое поколение профессиональных ученых-филологов и литераторов (в широком смысле этого слова). К примеру, М. Зеров выступал одновременно в нескольких ипостасях – историка литературы, критика, редактора, переводчика и поэта. Во-вторых, своими работами и занятием с

---

<sup>155</sup> Перетц был официальным оппонентом диссертации Петрова «Пантелеймон Куліш у п'ятидесяти роки: Життя. Ідеологія. Творчість» (1930). См.: Дмитриев А. *К биографии академика В.Н. Перетца*. С. 30.

<sup>156</sup> Домонтович В. *Дівчина з ведмедиком; Болотяна лукроза*. Київ: Критика, 2000. С. 234. См. подробнее: Агеева В. *Поэтика парадокса: Интеллектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*. К.: Факт, 2006. С. 15–16, 117–137.



учениками в «Семинарии» Перетц повлиял на формирования «шевченковедения» как отдельного направления гуманитарной науки. По мнению Росовецкого, еще в своей ранней работе «К истории малорусского литературного стиха» (1902) он заложил основы научного анализа ритмики Шевченко; высказанные им идеи в последствии развили его последователи (Б. Якубский, И. Айзеншток, П. Филипович, Г. Сидоренко, А. Дорошкевич).

И наконец, работа Перетца «Краткий очерк методологии истории русской литературы: пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования» (1922) родилась из семинарских занятий, что явствует из самого подзаголовка. В свою очередь, «Краткий очерк» является сокращенной версией его более ранней работы «Из лекций по методологии истории русской литературы» (1914).

«Краткий очерк» представляет собой изложение основных методов анализа литературного произведения на материале памятников древнерусской литературы. Обратим внимание на интересный факт: исследование было издано в 1922 году, однако его обширная библиография не содержит ни одной референции к работам ОПОЯЗа, которые уже с 1917 года начали издавать «Сборники по теории поэтического языка». Можно предположить, что Перетц не расширял библиографию после 1914 года, однако это не так: он апеллирует к работам по истории литературы, изданным в 1917, 1918 и 1919 годах (например, «Русская литература XX века» под редакцией С. Венгерова, 1919). Здесь очевидным является его отношение к теоретическим поискам ОПОЯЗа как к «неакадемическим» или даже «ненаучным». В тоже время, как и формалисты, Перетц рассматривает литературу как автономную область знаний, проводя строгую линию между литературой и другими смежными дисциплинами – историей, психологией, философией и т.д.

В начале книги Перетц аргументирует необходимость методологии, которая призвана «указать пути объективного изучения фактов, подвергнуть известные методы критике»<sup>157</sup>. В отличие от формалистов, ученый отказывается признавать «универсальность» какого-либо метода, поскольку филолог должен «исследовать материал сообразно его качествам и поставленным заданиям»<sup>158</sup>.

Основную задачу историка литературы Перетц видит в «воссоздании картины смены литературных вкусов и направлений». Перетц отмечает, что если для историка важно то,

---

<sup>157</sup> Перетц В. *Краткий очерк методологии истории русской литературы*. Петроград: Academia, 1922. С. 9.

<sup>158</sup> Там же. С. 8.

что передает автор, то для историка литературы – то, как он это делает: «История литературы изучает развитие форм, в которое отливается мысль поэта в разные времена. Под “формой” мы разумеем всю совокупность средств художественной объективации – язык, стиль, приемы композиции, сюжеты – вообще все средства, с помощью которых идея поэта получает осязательное бытие и приобретает способность вызывать в читателе и слушателе соответственные (не тождественные авторским) эмоции»<sup>159</sup>. Таким образом, во-первых, исследователь перемещает внимание с содержательного аспекта литературного произведения к формальному, при этом определяя, что «предметом истории литературы – является сама литература, а не биография, не история и не психологии творчества отдельных лиц»<sup>160</sup>. Во-вторых, Перетц выделяет роль читателя в истории развития литературы. Правоту этого соображения подтверждает последующее обращение к изучению проблемы читателя его современника А. Белецкого<sup>161</sup> («В мастерской художника слова», 1923), а также теоретические поиски констанцской школы рецептивной эстетики.

В тоже время, Перетц рассматривает литературу в ее тесной связи с социальной жизнью: историческое развитие и видоизменение формы, по его мнению, происходит «под давлением разнообразных условий жизни исторической, быта, литературных явлений и других фактов»<sup>162</sup>. В этом аспекте позиция Перетца расходится с теоретическими взглядами ОПОЯЗа, которые также рассматривали литературную эволюцию в зависимости от эстетической функции приема, которая, по их мнению, изменяется исключительно под воздействием внеэстетических факторов<sup>163</sup>.

Следующим важным положением «Краткого очерка» является указание автором на необходимость изучения второстепенных писателей (то, что формалисты называли «младшей линией»): «С точки зрения литературной эволюции все разновидности литературного творчества, все остатки прошлого литературной традиции имеют значение, как показатели этапов развития»<sup>164</sup>.

Обозначив основные положения работы, Перетц предпринимает экскурс в область истории литературоведения, после чего переходит к описанию отдельных методов, начиная

---

<sup>159</sup> Там же. С.13.

<sup>160</sup> Там же. С.19.

<sup>161</sup> Белецкий А. *В мастерской художника слова*. Харьков, 1923.

<sup>162</sup> Перетц В. *Краткий очерк*. С.15.

<sup>163</sup> См., например, статьи Ю. Тынянова «Литература факта» (1924), «О литературной эволюции» (1927).

<sup>164</sup> Перетц В. *Краткий очерк*. С. 21.

с «эстетического». Эстетический метод определяется ученым как субъективный, поскольку эстетические оценки «временные и вследствие своей эфемерности не пригодны для научных целей»<sup>165</sup>. На первое место среди объективных методов изучения литературы Перетц ставит исторический, задача которого заключается в выявлении связи между литературными явлениями с целью «объединить генетически происхождение одного явления из другого [...] в зависимости от исторических условий жизни народа»<sup>166</sup>. В рамках исторического метода Перетц выделяет «историко-психологический» метод, «культурно-исторический», а также «сравнительно-исторический». При описании эволюционного метода ученый обозначает «борьбу» между традицией и новаторством как «главнейший двигатель» литературной эволюции: «Общий ход литературной эволюции заключается в ослаблении традиционности, но [...] понижение культурности поэта и среды влечет за собой воскрешение уже отживших моментов литературной эволюции»<sup>167</sup>.

Свой обзор Перетц подытоживает: «Но всякое построение требует предварительной подготовки, обработки материалов. Эта аналитическая обработка дается филологическим методом». Здесь начинается методологическое новаторство рассматриваемого пособия.

Перетц определяет «филологический метод» как основной, который призван помочь изучению произведения во всей его сложности: «Филологический метод изучает факты, возникшие как результат человека в слове и заключается в тщательном и всестороннем изучении памятников литературы со стороны их языка, способа передачи, происхождения, времени и места возникновения, способа проникновения извне в данную литературную среду»<sup>168</sup>. Автор отмечает, что ниже будут изложены филологические приемы исследования памятников древнерусской литературы, которые в то же время «приложимы и к изучению явлений новой литературы»<sup>169</sup>. В качестве вспомогательных наук Перетц перечисляет библиографию, палеографию, хронологию, «биографию». В одном ряду с этим рассматриваются «История языка», «История», «История античных славянских и западноевропейских литератур», «История искусства».

---

<sup>165</sup> Там же. С. 31.

<sup>166</sup> Там же. С. 37.

<sup>167</sup> Там же. С. 50.

<sup>168</sup> Там же. С. 51–52.

<sup>169</sup> Там же. С. 52.

В следующем разделе «Основания филологического метода. Критика текста» Перетц называет основные приемы филологического метода: «1) *Критика текста* памятников литературы; 2) *история текста*, и 3) *сравнительно-историческое исследование* их формы и содержания»<sup>170</sup>. Таким образом, Перетц объединяет в одну методологическую систему подготовительные этапы исследования истории произведения на основании сравнительного анализа его внутренней структуры.

Новаторство Перетца заключается в том, что он четко сформулировал филологические приемы критики текста, а вместе с этим внес существенный вклад в новый этап развития текстологии; спустя несколько лет Борис Томашевский издаст монографию «Писатель и книга. Очерк текстологии» (1928), в которой подробно рассмотрит приемы и способы работы с текстом, необходимые при издании произведения (среди рассматриваемых им вопросов: способы воспроизведения издания; исправление ошибок; принцип выбора последнего авторского текста; редакторская порча текста и др.)<sup>171</sup>.

В последующих параграфах Перетц рассматривает основные принципы и приемы критики текста на материале древнерусской литературы: «Анализ ошибок и их значение»; «Установление состава и истории памятника»; «Исправление и восстановление текста»; «Примеры критики сравнительной и конъектуральной»; «Приемы древнерусского творчества»; «Определение времени и места написания памятников литературы»; «Определение неназванного автора» и др. И наконец, в главе «Примерный путь историко-литературного исследования» Перетц предлагает «молодому ученому» образец последовательного анализа текста и подытоживает: «Предметом историко-литературного анализа является изучение истории различных сюжетов, их понимания и трактовки авторами разных эпох; изучение композиции стиля, как выразителя духа эпохи и индивидуальности поэта. Таким образом, история литературы [...] есть история литературных форм, воплощающих идеи, и идей – поскольку они влияли на эволюцию форм»<sup>172</sup>.

Под этим выводом могли бы – с некоторыми возражениями – подписаться и теоретики ОПОЯЗа. Отметим, что высказанные Перетцом идеи не прошли незамеченными

---

<sup>170</sup> Там же. С. 62.

<sup>171</sup> Томашевский Б. *Писатель и книга. Очерк текстологии*. 2-е изд. М.: Искусство, 1959.

<sup>172</sup> Перетц В. *Краткий очерк*. С. 102.

для молодых филологов-участников пушкинского семинария Семена Венгерова<sup>173</sup>, которые увидели в профессоре своего единомышленника: как отмечает в своих воспоминаниях литературовед Юлиан Оксман, у них возник «большой соблазн объединиться вокруг Перетца»: «С осени 1914 г. приступил к чтению лекций и к ведению семинария по древней русской литературе в Петербургском университете акад. В. Перетц, переехавший в Петербург из Киева после избрания академиком. [...] Вся наша группа пушкинистов присутствовала на вступительной лекции В. Н., но его грубые нападки на изучение русской литературы XIX века вообще и на пушкиноведение в частности оттолкнули меня и моих ближайших друзей (Тынянов, Маслов, Комарович) от приобщения к этому кладезю филологической науки»<sup>174</sup>.

В качестве небольшого вывода отметим, что первоначальная версия «Краткого очерка» Перетца – вышеупомянутое учебное пособие «Из лекций по методологии...» было напечатано в Киеве в том же году (1914), что и манифест В. Шкловского «Воскрешение слова». Что само по себе свидетельствует об общемодернистской тенденции рубежа XIX – XX веков к переосмыслению места литературы как в системе академической науки, так и в общественной жизни. Подтверждение этому находим у А. Белецкого: «В первое десятилетие XX века и в России, и в странах зарубежной Европы [...] литературоведение входит в полосу сомнений в своем праве на существование в качестве науки, в полосу болезненных исканий “метода”, специфического объекта изучения»<sup>175</sup>.

В каком-то смысле Перетц может рассматриваться как теоретик, развивавшийся параллельно появлению и развитию формального метода. И здесь возникает логичный вопрос: почему воззрения Перетца не вызвали столько же большого интереса среди критиков, как первые шаги русских формалистов? Прежде всего, как нам кажется, здесь имело значение само место издания работы – Киев, который не был центром академической

---

<sup>173</sup> В 1908–1918 годы Семен Венгеров вел пушкинский семинарий в Петербургском университете. Семинарий сыграл важную роль в становлении русской пушкинистики; из него вышла целая плеяда больших ученых: Марк Азадовский, Сергей Бернштейн, Василий Комарович, Виктор Жирмунский, Сергей Бонди, Николай Измайлов, Юлиан Оксман, Юрий Тынянов. По воспоминаниям многих из них, успех семинария объяснялся в первую очередь величайшей толерантностью его организатора. См. подробнее: Депретто К. *Формализм в России: предшественники, история, контекст* / Авториз. пер. с франц. В. Мильчина. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 77–88.

<sup>174</sup> Чудакова М. *Комментарий к статье «Георгий Маслов»* // Юрий Тынянов. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977. С. 452.

<sup>175</sup> Белецкий А. *Наука о литературе в истории Харьковского университета*. С. 16.

и общественно-культурной жизни середины 1910-х годов (в отличие от Петрограда). С другой стороны, Перетц, будучи представителем академической науки, не мог себе позволить тот скандальный тон и – тем более – бунт против авторитетов, который свойственен ранним работам ОПОЯЗа. Наконец, здесь важен сам материал анализа: формалисты изначально построили свою теорию, опираясь на работы передового литературного направления – футуризма, что само по себе привлекало внимание.

Другой принципиально важный вывод заключается в понимании того, что благодаря лекциями, семинарию и работам Перетца, для украинских критиков и историков литературы «формализм» не был совершенно новым словом: Перетц подготовил почву для восприятия идей ОПОЯЗа. Реконструируя историю литературоведения в Харьковском университете, А. Белецкий пишет: «“Методология” В. Перетца в свое время была событием и оказала влияние и за пределами узкого круга прямых учеников киевского профессора – в частности, в среде молодых словесников Харьковского университета»<sup>176</sup>.

Возможно, отчасти именно этим объясняется как большой интерес к формальной школе в Советской Украине в 1920-е годы, так и попытка применить ее достижения к национальной литературе. Рассмотрению этого вопроса будут посвящены последующие разделы настоящего исследования.

---

<sup>176</sup> Там же. С. 17.

### III. Многонациональная культура Украины в годы Гражданской войны, русский формализм и создание первых национальных поэтик в 1920-е годы

#### 3.1. Многонациональная культура революционной Украины (1917–1920). Альманахи «Музагет» (1919), «Гермес» (1919)

Первая мировая война и падение царского режима в феврале 1917 года создало принципиально новую политическую ситуацию как для реализации планов независимости Украины, так и для становления украинской науки на новом институциональном уровне. В 1918 году правительством гетмана П. Скоропадского была основана Украинская академия наук, которая первоначально состояла из трех научных отделов: историко-филологического, физико-математического и социальных наук. С 1919 года УАН начала издавать журнал «Записки историко-филологического факультета» под общей редакцией историка Дмитрия Багалея<sup>177</sup>. С окончательным установлением Советской власти Академия была переименована во Всеукраинскую академию наук (ВУАН) и стала подчиняться народному комиссариату просвещения (Наркомпрос); в ее состав также вошли «Украинское научное общество»<sup>178</sup> и «Киевская археографическая комиссия»<sup>179</sup>. Кроме этого, в конце 1921 года было принято решение о создании на территории Советской Украины научно-исследовательских кафедр при Наркомпросе<sup>180</sup>.

Несмотря на сложное время, в период 1914–1920 годов происходит оживление литературной и культурной жизни, которая была сосредоточена преимущественно в

---

<sup>177</sup> Дмитрий Багалея (1857–1932) – историк, общественный и политический деятель, организатор науки, профессор, в 1906–1910 годы – ректор Императорского Харьковского университета, с 1918 года – академик Украинской академии наук, с 1919 года – возглавлял ее историко-филологический отдел. До революции 1917 года входил в партию кадетов. В 1920-е годы принимал активное участие в осуществлении политики «украинизации». С 1926 по 1930 годы был директором научно-исследовательского Института имени Т. Шевченко.

<sup>178</sup> Украинское научное общество («Українське наукове товариство») было основано в 1907 году в Киеве по инициативе М. Грушевского с целью организации научной работы и популяризации науки на украинском языке. В 1908–1918 годы УНТ издавало журнал «Записки Українського наукового товариства» под редакцией М. Грушевского, В. Перетца, М. Василенко.

<sup>179</sup> Киевская археографическая комиссия была основана в 1843 году и стала первым всеукраинским институтом по изучению и публикации источников по истории Украины.

<sup>180</sup> Юркова О. *Діячі науки в полі зору диктатури // Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921–1928)*. Колективна монографія: У 2 т. Т. 2 / Ред. С. Кульчицький. К.: Інститут історії України НАН України, 2015. С. 5–56.

Киеве<sup>181</sup>. Киев конца 1910-х годов – место пересечения русской, украинской, еврейской и польской культур и сосуществования разных (часто – антагонистических) художественных объединений и течений, которые были вынуждены быстро мимикрировать в ситуации постоянного изменения политических режимов (с марта 1917 по июнь 1920 власть в городе менялась 14 раз). В 1917–1920 годы одним из мест встречи творческой интеллигенции была художественная студия Александры Экстер, в которой учились выдающиеся еврейские художники<sup>182</sup> (Борис Аронсон, Исаак Рабинович, Нисон Шифрин), студию также навещали Илья Эренбург, Бенедикт Лившиц, Давид Бурлюк и Виктор Шкловский<sup>183</sup>; в 1918 году из Владивостока в Киев возвращается Михайль Семенко, который в 1919–1920 годах в сотрудничестве с художником Георгием Нарбутом издает журнал «Мистецтво»; в 1919 году выходит альманах «Музагет», отмеченный символистской поэтикой; в 1917–1920 под редакцией М. Зерова издается критическо-библиографический журнал «Книгар»; в 1919 году Киев навещает Осип Манделъштам, где знакомится со своей будущей женой Надеждой Хазиной. Этот список можно продолжать еще долго, главное, что все это демонстрирует, как присутствие представителей разных национальностей, художественных и идейных направлений, которые формировали сложную идентичность города в годы революции и гражданской войны.

В своих воспоминаниях о литературном Киеве 1919 года Клим Полищук описывает поэтический вечер только что организованного «Профессионального союза художников слова»<sup>184</sup>: «От россиян выступал Натан Венгров, Геннадий Коренев, Маккавейский, Зозуля, Лившиц, Эренбург и многие другие, из произведений которых на две трети состояла

---

<sup>181</sup> Подробнее об истории литературного Киева см.: Петровский М. *Городу и миру*. К.: Дух і Літера, 2008.

<sup>182</sup> Отдельной составляющей украинского национального возрождения было возрождение еврейской культуры. См. подробнее: Shkandrij M. *Avant-Garde Art in Ukraine 1910–1930: Contested Memory*. Boston: Academic Studies Press, 2019.

<sup>183</sup> Известно, что Шкловский был в Киеве с октября по ноябрь 1918 года. А. Галушкин отмечает: «В октябре вынужден покинуть Россию; перейдя границу с гетманской Украиной, приезжает в Киев, где поступает на службу в броневой дивизион гетмана Скоропадского. После неудавшегося переворота, устроенного эсерами и „Союзом Возрождения России“ с целью свержения Скоропадского, ареста Колчаком Уфимского совещания и, очевидно, не без связи с некоторым „левением“ эсеровской партии, в конце 1918 г. Шкловский принимает решение отказаться от политической борьбы». См.: *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)* / Сост. А. Галушкин, А. Чудакова. Ком. А. Галушкина. М.: Советский писатель, 1990. С. 507–508.

<sup>184</sup> Инициатором организации «Профессионального союза художников слова» был М. Семенко. «Союз» вмещал три секции – украинскую, русскую, еврейскую. Идея «Союза» заключалась в объединении представителей разных национальных литератур. См. подробнее: Полищук К. *Вибрані твори* / Перед., упоряд. С. Яковенко. К.: Смолоскип, 2008. С. 610–611.



программа всего “вечера”. Одна треть принадлежала украинцам и евреям. Украинцы выступали *скромно* (выд. – автора), но успех имели *полный*. Произведения П. Тычины произвели просто колоссальное впечатление»<sup>185</sup>.

Очерчивая культурную и политическую жизнь послереволюционного Киева, Мирослав Шкандрий отмечает: «В первые три года символисты и футуристы, националисты и социалисты сосуществовали без трений. Их объединяла вера в то, что долгожданный крах царизма освободил украинский народ, тем самым открыв возможность для развития своего политического и культурного аппарата. Интеллигенция стремилась посвятить этой задаче все свои усилия и ожидала имманентного культурного возрождения, которое выявило бы давно подавленные национальные творческие силы»<sup>186</sup>.

Для подтверждения последнего тезиса обратимся к статье библиографа и литературоведа Юрия Меженко<sup>187</sup> «Творчество индивидуума и коллектив», напечатанной в модернистском сборнике «Музагет». Сборник был издан в Киеве в 1919 году и содержал две критические статьи Меженко, вторая из них была посвящена анализу «Солнечных кларнетов» П. Тычины. Появление сборника, который объединял поэтов, художников и критиков разных направлений (П. Тычину, О. Слисаренко, К. Полищука, Д. Загула, М. Терещенко, П. Филиповича, режиссера Л. Курбаса, художника М. Жука и др.) является интереснейшим фактом истории развития украинской культуры во время гражданской войны.

Здесь сразу скажем, что представленная в сборнике поэзия, проза и критические статьи отображают формальные поиски 1910-х годов, о чем сами авторы сообщают в

---

<sup>185</sup> Ibid. С. 612.

<sup>186</sup> Shkandrij M. *Modernists, Marxists and the Nation*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1992. P. 20.

<sup>187</sup> Юрий Меженко (настоящая фамилия Иванов, 1892–1969) – библиограф, библиотекарь, литературовед. Родился в Харькове. Выпускник историко-филологического факультета Московского университета (1917). Во время революции спасал усадебные библиотеки; их фонды легли в основу Всенародной Библиотеки, которую Меженко и возглавил. Директор Главной книжной палаты в Киеве, председатель Совета всенародной библиотеки Украины при АН УССР (1919–1922), директор Украинского научно-исследовательского института книговедения (1922–1931). После ликвидации Института книговедения был обвинен в национализме. В 1934–1945 гг. работал в Ленинграде в библиографическом отделе Публичной Библиотеки. В блокаду состоял в комиссии, которая спасала частные книжные коллекции. В 1945–1948 гг. – директор Библиотеки АН УССР в Киеве. Автор первого тома «Библиографии периодических изданий России». В 1960–1962 возглавлял в Киеве редакцию библиографии «Украинской советской энциклопедии». Собрал коллекцию «Шевченкианы», насчитывающую более 15 тысяч единиц хранения. Автор многих трудов по книговедению, библиографии, литературно-театральной критике и по истории украинского театра.

предисловии: «Наконец, после нескольких месяцев, на протяжении которых мы эволюционировали в чисто формальном направлении, выступаем перед светлым лицом Украинской культуры»<sup>188</sup>. Обратим также внимание на позицию сборника по национальному вопросу: «...мы, молодые писатели, обращаемся к украинскому обществу, как к определенному творческому фактору, с глубоким убеждением, что в нем и только в нем мы сможем найти главные моральные опоры для нашего духовного существования»<sup>189</sup>.

Поэтому неслучайно, что сама статья Меженко «Творчество индивидуума и коллектив» отображает искания украинской культуры конца 1910-х годов, которая оказалась в ситуации, где «национальное» должно было сочетаться с «интернациональными» принципами свежееиспеченной «пролетарской культуры».

Меженко поднимает вопрос взаимоотношения индивидуального и коллективного в творчестве, постепенно расширяя предмет разговора до рамок взаимоотношения «национального» и «интернационального» в культуре. Критик отмечает, что защитники «нового» в искусстве, которые ведут постоянные нападки на традицию и «лепят на нее этикетки “неудобно народу”»<sup>190</sup>, на самом деле не могут предложить «новых» приемов, что «указывает на незрелость идеи коллективного творчества»<sup>191</sup>. Меженко пишет, что индивидуум может творить только в случае, когда ставит себя выше общности, но в тоже время чувствует некоторое родство с ней, таким образом критик подходит к вопросу «национального», который он «ставит во главе не только коллективного, но и личного, индивидуального творчества»<sup>192</sup>. Далее Меженко отмечает, что психология народа, нации является некоторой константой, которая диктует свои требования к индивиду, поэтому, по мнению критика, «мы не знаем внациональных культурных творцов или же межнациональных»<sup>193</sup>. Но в то же время критик пишет, что человек не привязан к своему народу только своим происхождением. Например, выходца из Африки, выросшего в Европе и сформировавшегося под влиянием европейской философии, нельзя причислять к африканцам только исходя из его происхождения. Из этого Меженко делает вывод, что

---

<sup>188</sup> Музагет: Місячний літератури та мистецтва. Київ. 1919. №1–3. С. 4.

<sup>189</sup> Ibid. С. 3.

<sup>190</sup> Меженко Ю. *Творчість індивідуума і колектив* // Музагет: Місячний літератури та мистецтва. Київ, 1919. №1–3. С. 65.

<sup>191</sup> Ibid. С. 71.

<sup>192</sup> Ibid. С. 72.

<sup>193</sup> Ibid. С. 76.

«только чувство общей психологической почвы может отнести не только человека, но и его творчество к определенной национальной группе»<sup>194</sup>.

Далее Меженко отмечает, что в последнее время все чаще говорят о «классовых интересах», но никто не говорит о «национальных интересах» в творчестве. В этом критик усматривает победу «материальной культуры» (имеется в виду механизация) над духовной, однако тут же замечает, что материальная культура не в силах уничтожить национального лица народа: «Исходя из этого принципа, мы не можем ничего другого найти в искусстве как оправдание его творчества национальностью»<sup>195</sup>. Критик заключает, что те взгляды, на которых основаны принципы так называемой «пролетарской культуры» настолько незрелы, что с ними даже невозможно полемизировать.

В контексте разговора о национальной культурной традиции Меженко приводит интересный в историческом смысле пример: «Перед нами сейчас большая по размерам нация, которая имеет претензии сказать новое слово в культуре, еще не образовав своей собственной, а вместе с тем уже успевшая отречься от всех предыдущих своих культурных достижений. Мы говорим о Московии и в этом случае всецело присоединяемся к московскому народу, который до сих пор не имел своей культуры, а до революции ее заменяли ему обеды с западного стола и псевдо-индивидуалистические безделушки, начиная от псевдо-классицизма и заканчивая футуризмом»<sup>196</sup>.

Здесь Меженко присоединяется к позиции русских славянофилов, которые, следуя философской концепции органического развития народов и их культур, видели подлинное русское начало лишь в «московском» периоде русской истории. Согласно классикам славянофильства (А. Хомяков, Ю. Самарин и др.) реформы Петра Великого нанесли сильнейший удар по «естественной русской жизни». Вместо органического развития народа, его языка, его институций России был навязан западноевропейский пример; внедрение чужих обычаев и систем привело к отчуждению русского народа от самого себя. Иными словами, имперский (также известный как «петербургский») период русской истории для славянофилов был ошибкой, если не сказать сознательным преступлением. Свою задачу славянофилы видели в возрождении языка, обычаев, установлений допетровской Руси, так называемого «московского периода».

---

<sup>194</sup> Ibid. С. 77.

<sup>195</sup> Ibid. С. 78.

<sup>196</sup> Ibid. С. 77.

В этой точке Юрий Меженко, сражающийся за украинскую национальную культуру, сходится с классиками русского национализма. Интересно, что в этом рассуждении антиимперский пафос делает русских («московских» в его словоупотреблении) такими же жертвами универсалистской империи, как и украинцев. Залогом прекрасного будущего обоих народов он считает восстановление (отчасти реконструкцию) того, что сегодня называют «национальной идентичностью». Здесь следует отметить два интересных момента. Первое, это то, что автор модернистского сборника, пишущий в Киеве, который за три года (с марта 1917 по июнь 1920) 14 раз переходил из рук в руки, продолжает довольно архаичную к тому времени интеллектуальную традицию первой половины XIX века. Его рассуждения о «неиспорченной» национальной традиции есть повторение органистской метафоры, характерной для немецкого философского романтизма, конца XVIII – начала XIX века. Второе обстоятельство отсылает уже к современным в то время событиям: рассуждая о «московском народе», Меженко апеллирует не только к концепции русских славянофилов, но и к событию, произошедшему в 1918 году – переносу российской столицы из Петрограда в Москву. Таким образом, под «московским народом» имеется в виду население советской России того времени. Говорить более открыто, судя по всему, автор не мог, ибо нестабильность политической ситуации в Киеве угрожала прямым сторонникам большевиков – по крайней мере, любое прямое упоминание в положительном контексте Советской России могло оказаться роковым.

Таким образом, в статье «Творчество индивидуума и коллектив», написанной в разгар гражданской войны, когда вопрос о независимости Украины стоял остро и защитниками идеи независимости с разных сторон выступали разные политические силы, Меженко фокусирует свое внимание на соотношении индивидуального / коллективного в творчестве, используя в основном подходы, характерные для философии эпохи романтизма.

В 1919 году в Киеве был организован литературно-художественный клуб «Льох мистецтва» (рус. «Погреб искусства»), который на короткое время (с мая по июль) стал «центром киевской украинской литературной жизни»<sup>197</sup>. К. Полищук отмечает, что идея клуба состояла в объединении «собственных художественных сил разных политических лагерей»<sup>198</sup>. Участниками клуба были: актеры «Молодого театра» во главе с Лесем

---

<sup>197</sup> Полищук К. *Вибрані твори*. С. 615.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

Курбасом, символисты-«музагетовцы» Яков Савченко, Дмитрий Загул, Василий Чумак, футурист Михайль Семенко, художник Анатолий Петрицкий, будущий «неоклассик» Микола Зеров. В свою очередь, идея организации подобного места встреч была позаимствована у литературно-артистического клуба Х.Л.А.М. (аббревиатура от: художники, литераторы, артисты, музыканты), которое объединяло представителей русской (русскоязычной) культуры в Киеве. В своих воспоминаниях писатель и поэт Юрий Терапиано пишет: «После падения гетмана и Петлюры, в начале 1919 г., в Киев вошли большевики. Кому-то из бывших деятелей Киевского Литературно-Артистического Общества пришла в голову мысль устроить в зале бывшей гостиницы “Континенталь” эстраду со столиками, для выступлений. [...] В это время в Киев съехалось много поэтов и писателей из Петербурга и Москвы, в надежде подкормиться в продовольственно более благополучном Киеве. Помещение “Хлама” стало своего рода штаб-квартирой киевских литераторов»<sup>199</sup>. «Арт-кафе» посещали Илья Эренбург, Константин Паустовский, Юрий Терапиано, Григорий Петников<sup>200</sup>, Осип Мандельштам, Владимир Маккавейский и др.

Интернациональный контекст художественной атмосферы послереволюционного Киева объясняет и появление литературно-критического альманаха «Гермес». Сборник был издан в 1919 году под редакцией В. Маккавейского – киевского поэта-символиста, выпускника филологического факультета Университета св. Владимира. Альманах состоял из двух частей – художественной и критической и объединял принципиально разных авторов: авангардистов – Николая Асеева, Григория Петникова, Бенедикта Лившица, Александру Экстер, символистов – Александра Блока, Вячеслава Иванова, акмеистов – Осипа Мандельштама, Юрия Терапиано, Николая Бернера и других.

Нас в данном случае больше всего интересует тот факт, что в «Гермесе» была опубликована статья Виктора Шкловского «Из филологических очевидностей современной науки о стихе». Перед ней в альманахе напечатан философский очерк самого В. Маккавейского «Искусство как предмет знания (Точка зрения формальной интуиции в ее критико-методологических возможностях)». Таким образом, подбор и художественных, и критических текстов свидетельствует об интересе к формальному аспекту искусства как

---

<sup>199</sup> Терапиано Ю. *Встречи*. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1953. С. 13.

<sup>200</sup> См. подробнее о Г. Петникове раздел «Майк Йогансен “Как строится рассказ. Анализ прозаических примеров”...».

художественной и теоретической практике<sup>201</sup>. Текст Шкловского был призван манифестировать новаторство формального метода в вопросе изучения поэтического языка: «...и со стороны словаря речь стихотворная – речь затрудненная и тем самым выведенная из автоматизма»<sup>202</sup>. Автор начинает статью с критики Потебни и символистов: «Потебня, понявший искусство прежде всего как басню, как ряд аллегорических формул к арифметике жизни, завел символистов в тупик “что? и как?” в понимании искусства как формы мышления»<sup>203</sup>. В комментарии Маккавейского находим уточнение: «Ввиду особой сложности и деликатности вопроса должно предположить [...], что тупиком является не проблема в себе, но ее, по мнению автора, неправомерная у Потебни постановка»<sup>204</sup>. Как мы видим, сборник «Гермес» является важным документом своего времени и обозначает рамки развития украинской и русской (русскоязычной) культур в Киеве конца 1910-х годов.

В качестве промежуточного вывода отметим: революция 1917 года открыла новые перспективы развития украинской науки и литературы и актуализировала многие культурно-идеологические процессы, которые долгое время находились в «замороженной» форме. Сама попытка создания независимого украинского государства послужила сильнейшим импульсом к формированию проекта национальной культуры и науки на новых основаниях, почву для чего подготовили предшествующие поколения деятелей украинской и русской культуры<sup>205</sup>. В тоже время – и это принципиально важно – украинская культура развивалась в тесной близости и переплетении с русской, что было продемонстрировано на примере культурной жизни послереволюционного Киева. В этом смысле можно отметить две важные функции, которые выполняла русская культура в украинском национальном контексте конца 1910-х годов. С одной стороны, здесь можно говорить о ее доминирующем и подавляющем характере по отношению к украинской – что обусловлено самими историческими обстоятельствами их развития<sup>206</sup>. С другой, – сама по себе ситуация

---

<sup>201</sup> Кравец В. «Воспоминанье не балуй» (Об одном стихотворении В. Маккавейского) // Вестник Литературного института имени А. М. Горького. 2015. № 3. С. 33–41; Устинов А. *Две жизни Николая Бернера* // Лица: Биографический альманах. 2002. Вып. 9. С. 5–67.

<sup>202</sup> Шкловский В. *Из филологических очевидностей современной науки о стихе* // Гермес. Киев, 1919. С. 70.

<sup>203</sup> Там же. С. 67.

<sup>204</sup> Там же.

<sup>205</sup> См. второй раздел настоящей работы.

<sup>206</sup> К примеру, К. Полищук также пишет: «...поэт Натан Венгров по поводу шевченковских праздников высказался, что “самое лучшее, чем можно почтить память этого шовиниста, так это выстроить около его могилы ряд виселиц”». Полищук К. *Вибрані твори*. С. 610.

«конкуренции» стимулировала процесс поиска и «модернизации» украинской культуры, которая в перспективе рассматривала себя как интеллектуально и эстетически самодостаточный проект. Именно из этой перспективы следует рассматривать следующий этап развития украинской литературы и украинской литературной теории – в той ее части, что развивалась на территории Советской Украины – 1920-е годы.

К. Полищук писал в своих воспоминаниях о Киеве 1919 года: «“Левой! Левой! Кто там кричит – Правой?!” – звучало отовсюду после московского футуриста Маяковского, что многим “молодчикам” казалось голосом трубы революционного архангела. Поэтому шли “налево”, чтобы не быть среди “отстающих”, при этом безрассудно “брали пример” со своих московских “коллег”, даже тех, которые родились и выросли на Украине, но писали и говорили по-московски»<sup>207</sup>. Важно отметить, что речь не идет о слепом копировании или неосознанном заимствовании элементов или даже целых художественных систем (как футуризм) другой культуры; здесь имеет смысл говорить о взаимном «культурном трансфере», который предполагает как наличие некоего общего фундамента, так и появление ряда интерпретаций и последующего «перекодирования» присвоенного чужого объекта, в результате чего происходит реактуализация его смысла: «Культурный трансфер не определяется исключительно экспортом. Напротив, скорее именно конъюнктура (потребности) пространства, в котором происходит усвоение чужого, определяет то, что вообще может быть заимствовано, или же то, что, латентно уже присутствуя в национальной памяти, может быть реактивировано, дабы послужить в дальнейшем злобе дня»<sup>208</sup>. Дальнейшее рассмотрение процессов в украинской литературе и литературной теории – прежде всего, анализ новых национальных поэтик 1920-х годов – находится в пределах изучения способов культурного обмена и влияния.

---

<sup>207</sup> Ibid. С. 611.

<sup>208</sup> Эспань М. *История цивилизаций как культурный трансфер* / Пер. с франц. Е. Дмитриева. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 64.

### **3.2. Русский формализм – импульс к созданию национальных поэтик и художественных поисков 1920-х годов**

В этом разделе мы обратимся к рассмотрению отдельных работ по теории и истории литературы 1920-х годов и выявлению общих тенденций развития теоретической мысли в украинской советской культуре в контексте рецепции формального метода.

В 1920-е годы «модернизация» украинской культуры получила мощный импульс в рамках уже нового государственного образования – советской Украины<sup>209</sup>. Неотъемлемой частью этого процесса является интерес к проблемам теории и истории национальной литературы, что отразилось в появлении большого количества поэтик, учебных пособий и отдельных работ, затрагивающих разнообразные теоретические и исторические вопросы развития украинской литературы. Рефлексия по поводу вопросов теории и истории – важная составляющая часть всеобщей «модернизации» украинской советской культуры. Принципиальную роль в этом процессе сыграла русская формальная школа, которая в свой «героический период» настаивала на автономности и имманентности литературы.

Естественно, это не значит, что до 1920-х годов украинская наука и критика не занималась изучением истории украинской литературы. В качестве примера можем перечислить отдельные работы: О. Огоновского «История литературы русской (укр. руської)» (1882–1894), А. Грушевского «Из современной украинской литературы: очерки и характеристики» (1909), И. Франко «Очерк истории украинско-русской (укр. руської) литературы до 1890 г.» (1910), Б. Лепкого «Очерк истории украинской литературы» (1909–1912), С. Ефремова «История украинской словесности» (1911) и др. Однако, их общей отличительной чертой является рассмотрение литературы в рамках культурно- и сравнительно-исторической школ, а также народнического дискурса<sup>210</sup>.

Виктор Петров в своей статье «Проблемы литературоведения за последнее 25-летие (1920–1945)» отмечает, что в 1920-е годы перед украинской литературой, языком и

---

<sup>209</sup> В начале 1919 года вся территория Украины оказалась под контролем большевиков, включая Киев. 10 марта 1919 года на III Всеукраинском съезде советов была провозглашена Украинская Социалистическая Советская Республика со столицей в Харькове (до 1934 года); тогда же была принята первая Конституция УССР. Однако, на протяжении 1919–1920 годов территория Украины оставалась ареной столкновений большевистских, белогвардейских, украинских, польских, анархических и других военных формирований. К концу 1920 года советская власть вернулась в третий раз, после чего большую часть территории юга России большевики включили в состав Украинской ССР.

<sup>210</sup> См. раздел «Теоретические взгляды Ивана Франко».



литературоведением стояли одинаковые задачи: «Исторически 1920–1930-е годы должны были закончить переход от этнографически-народнических позиций к национальным, утвердить отрицание первых и раскрытие других. Народ консолидировался в нацию. Этнографический провинциализм перетапливался в органическую целостность национальной акции. Преодоление провинциализма на всех участках культурной и общественной жизни – вот что было написано на флагах носителей идей нового времени»<sup>211</sup>.

Интерес к изучению формального аспекта литературы в украинской культуре развивается синхронно с появлением теоретических работ ОПОЯЗа, который с 1916 года начинает издавать «Сборники по изучению поэтического языка». Как и русские формалисты, украинские критики и теоретики двигались от вопросов изучения поэтического языка и формальных элементов поэзии к вопросам композиции и сюжетосложения. Как точно отмечает С. Ефремов: «В литературе так же, как и в других сферах, переоценка начинается в основном с формального момента, с техники, именно она в стихотворной сфере и дает для “домашних революций” гораздо больше пространства и благодарной почвы, чем в прозе»<sup>212</sup>. Здесь Ефремов уловил два важных момента: во-первых, всплеск интереса к поэзии был спровоцирован самим революционным временем, которое требовало быстрых и лаконичных форм, во-вторых, появления нового типа письма одновременно подключило теоретические поиски в этой области, что проявилось в критическом осмыслении и интересе к проблеме слова как такового.

Однако, в отличие от художественно-теоретического тандема русских формалистов и футуристов, в украинском художественном и критическом контексте этот процесс выглядел иначе. С одной стороны, в 1917–1920 годы идейная оппозиция между отдельными художественными течениями не была настолько ощутимой и существенной (о чем говорилось выше); с другой – украинские критики и теоретики занимали разобщенные позиции, одновременно проявляя интерес к разным тенденциям культурной и литературной жизни. Примером чего может быть изданный в 1919 году сборник критических статей «Vitanova: критические очерки» украинского критика и политического деятеля Андрея Никовского. Книга вмещает четыре статьи, посвященные анализу поэзии М. Семенко, П.

---

<sup>211</sup> Петров В. *Проблема літературознавства за останні 25-ліття (1920–1945)* // Віктор Петров. *Розвідки*: В 3 т. Т. 2 / Упор., передм. та прим. В. Брюховецького. Київ: Темпора, 2013. С. 801.

<sup>212</sup> Ефремов С. *Історія українського письменства* / Ред. М. Наєнко. Київ: Femina, 1995. С. 472.

Тычины, Я. Савченко и М. Рыльского. Различение художественных и теоретических позиций – преимущественно на идейных и идеологических основах – в украинской культуре происходит позже – с 1920 года, после окончательного установления советской власти. Однако, и после 1920 года можно наблюдать как сосуществование разнородных поэтик в творчестве отдельных авторов (к примеру, Микола Бажана), так и их участие в антагонистических литературных объединениях.

В первой половине 1920-х годов появляется ряд теоретических работ и учебных пособий, посвященных изучению поэзии. Среди них (речь идет только об отдельных изданиях): учебник Степана Гаевского «Теория поэзии» (1921), учебное пособие Майка Йогансена «Элементарные законы версификации (стихосложения)» (1921), практическое пособие Валериана Полищука «Как писать стихи» (1921) и его же «Литературный авангард. Полемика, критика, теория поэзии» (1926), учебник по стихосложению Бориса Якубского «Наука стихосложения» (1922), работа Дмитрия Загула «Поэтика. Учебник по теории поэзии» (1923), теоретическая работа Бориса Навроцкого «Язык и поэзия. Очерк по теории поэзии» (1925), работа Василя Чапли «Сонет в украинской поэзии. История. Теория» (1930).

Первое, на что следует обратить внимание, – жанр вышеперечисленных работ, практически все они называются «учебниками» или «практическими пособиями», что прокламирует их прикладной характер. В отличие от работ ОПОЯЗа, которые в большинстве своем имеют теоретическую устремленность, украинские поэтики носят практический характер (или дескриптивный); их основная цель – научить молодых украинских авторов, «как писать стихи», и таким образом – повысить уровень национальной литературы, тем самым «модернизовав» ее. При этом эта задача решается разными способами – от краткого (всего 10 страниц) практического пособия В. Полищука «Как писать стихи» до теоретически новаторской работы Б. Якубского «Наука стихосложения», которую тем не менее сам автор называет «учебником»<sup>213</sup>. К примеру, делая краткий обзор стихотворных размеров, Полищук отмечает, что поэт должен исходить из того, какой размер больше подходит его произведению: «Если нужно написать что-то живое, веселое, быстрое более всего может подойти хорей или третий пеон. [...] Неторопливыми и уважаемыми размерами

---

<sup>213</sup> Подробнее см. следующий раздел.

являются дактиль и амфибрахий, сильнее их – анапест, который резко ударяет на третий слог»<sup>214</sup>.

Более обширный и глубокий анализ стихотворных приемов предлагает учебное пособие Йогансена «Элементарные законы версификации (стихосложения)»<sup>215</sup>. Работа состоит из четырех разделов: «Рифма», «Размер», «Благозвучие» и «Образ». Первые три, по замечанию самого автора, посвящены «внешним техническим приемам стихосложения», последний – поэтическому образу. Новаторство работы Йогансена заключается в том, что он рассматривает приемы стихосложения, исходя из понимания особенностей национального языка. К примеру, он отмечает: «Теория 4-стопного ямба была подробно разработана А. Белым, и я на ней не буду останавливаться. Скажу лишь, что указанная гибкость 4-стопного ямба и была причиной его популярности в русской поэзии, где ударение по сравнению хотя бы с украинским языком более резкое. [...] Потребность в этом для украинского слова значительно меньше, следовательно, и размер этот не характерен для украинской поэзии»<sup>216</sup>.

В целом теоретической основой поисков Йогансена является лингвистический подход О. Потебни, к работе которого «Мысль и язык» он апеллирует. Йогансен отмечает, что «поэтическая правда» – преимущественно психологическая: «Впечатление, которое производит на читателя точное стихотворение, не является логическим, а психологическим»<sup>217</sup>. Автор выделяет «образ» в качестве главной поэтической категории, поэтому советует молодым авторам учить родной язык, который есть источник новых образов: «...в украинской литературе каждое слово может войти в литературу – оно еще не застыло в пределах определенного словаря»<sup>218</sup>. И наконец, Йогансен иллюстрирует функции разных поэтических приемов на примере творчества украинских и русских поэтов: Шевченко, Котляревского, Тычины, Полищука, Хвильевого, Семенко, а также Маяковского, Мариенгофа, Есенина (примеры из стихов последних даны в переводе Йогансена).

---

<sup>214</sup> Поліщук В. *Як писати вірші. Практичні поради для початківців*. Харків: Всеукраїнський літературний комітет, 1921. С. 9.

<sup>215</sup> Подробнее о самом Йогансене и его других работах – см. дальше.

<sup>216</sup> Йогансен М. *Вибрані твори / Упоряд. Р. Мельників*. К.: Смолоскип, 2009. С. 518.

<sup>217</sup> Ibid. С. 533.

<sup>218</sup> Ibid. С. 547.

Другим адептом лингвистического подхода является Борис Навроцкий<sup>219</sup>, который в своей работе «Язык и поэзия. Очерк по теории поэзии» (1925) предложил оригинальную теорию искусства. В предисловии Навроцкий отмечает, что его книга – попытка краткого очерка основных проблем теории литературы; задача книги «дать читателю возможность представить, как можно строить поэтику на основе лингвистического подхода»<sup>220</sup>. Методологической основой теоретических поисков Навроцкого послужили лингвистический подход А. Потебни, интуитивизм Б. Кроче, релятивизм К. Фосслера, неокантианство, символизм А. Белого, лингвистические теории Ф. Фортунатова, И. Бодуэна де Куртене, формализм В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Томашевского, Жирмунского, экспериментальная психология (Вундт, Гефдинг, Кристиансен и др.).

Для краткого изложения концепции Навроцкого приведем несколько ее основополагающих аспектов<sup>221</sup>. Книга состоит из девяти разделов, в каждом из которых автор последовательно отстаивает важнейший потебнианский принцип: в художественном произведении каждый элемент получает значение только благодаря обусловленности внутренней формой. При этом исследователь расширяет понятие «внутренней формы» и вводит термин «грамматическая форма»: значение слова зависит «от разных способов его расстановки»<sup>222</sup>, т.е. на значение слова влияют соседние слова и их грамматические формы и значение. Таким образом Навроцкий сводит понятие образности к семантике слова и игре ассоциаций (схожесть на основании смежности). Понятие «грамматической формы» пересекается с понятием «поэтической семантики» Б. Томашевского, чью работу «Теория литературы» (1925) автор называет «итогом всего, что у нас было в предыдущих исследованиях Жирмунского, Шкловского, Тынянова»<sup>223</sup>. Так, Томашевский пишет: «Слово

---

<sup>219</sup> Борис Навроцкий (1894–1943?) – историк литературы, критик. В 1917 году окончил историко-филологический факультет Киевского университета св. Владимира, после чего заведовал кафедрой русской литературы, позже – кафедрой украинской литературы. С 1927 года работал в киевском филиале Института литературы им. Т. Шевченко, в 1930–1934 годы был директором Института. С 1935 г. – научный сотрудник Института мировой литературы им. М. Горького в Москве, профессор Московской консерватории. Исследовал творчество Шевченко: «Шевченко як прозаїк» (1925), «Проблеми Шевченкової поетики» (1926), «“Гайдамаки“ Тараса Шевченка» (1928), «Проблематика Шевченкових повістей» (1930). Репрессирован в 1936 году, реабилитирован в 1957 году.

<sup>220</sup> Навроцкий Б. *Мова та поезія. Нарис з теорії поезії*. Х.: Книгоспілка, 1925. С. 3. (Далее – Навроцкий Б.).

<sup>221</sup> Подробнее см.: Сінченко О. *Неопотебнянство Бориса Навроцького* // Синопис: текст, контекст, медіа. 2015. № 2: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/192> (дата обращения: 15.2.2020).

<sup>222</sup> Навроцкий Б. *Мова та поезія. Нарис з теорії поезії*. С. 122.

<sup>223</sup> Навроцкий указывает, что книга писалась в 1924 году и «за это время появилась новая литература по вопросу, кроме прочего книга Томашевского. Я решил, что лучше не усложнять вопрос печати этой книги,

получает точное значение во фразе. [...] Тот факт, что значение определяется часто именно контекстом, а не самим словом, доказывается наличием в разговорном языке слов без значения»<sup>224</sup>. Томашевский также обращается к поэтической функции «слова-образа» и отмечает, что «“образ” мог бы возникнуть *только при изоляции слова из контекста* (выд. – ГБ). [...] Но при таком обдумывании слова могут возникнуть любые психологические ассоциации [...] не оправдываемые и не подсказываемые контекстом»<sup>225</sup>. К подобному заключению приходит и Навроцкий, подытоживая, что «поэтический язык представляет собой способ высказывания определенного внутреннего содержания или через абстрактность образов, которые даны в значении слов и выражений, или через слуховые образы, которые даны в “музыке языка”»<sup>226</sup>.

В разделе «Форма и содержание» Навроцкий присоединяется к дискуссиям вокруг формального метода в советской Украине в 1922–1923 годах<sup>227</sup> и в России в 1923–1925 годах<sup>228</sup>. Исследователь приходит к выводу, что все разногласия связаны с разностью понимания понятия «формы», при этом он отмечает «консерватизм»<sup>229</sup> русских формалистов: «Шкловский, Жирмунский и другие “формалисты”, давно уже прославились как хитро-мудрые “контрреволюционеры”, которые мастерски маскируют показной ученостью свой внутренний консерватизм»<sup>230</sup>. Под «консерватизмом» Навроцкий понимает узость их теоретических поисков. В частности, Шкловский, по его мнению, понимает под формой «поэтическую эквилибристику художественными приемами» и испытывает отвращение к «содержанию» и «идеологии»<sup>231</sup>. В качестве выхода из проблемы, Навроцкий предлагает «распрощаться с этим бесполезным термином» – формой – и обратиться к

---

распространяя полемический материал по литературе вопроса». Навроцкий Б. *Op. cit.* С. 3. Также Навроцкий является автором рецензии на «Теорию литературы» Томашевского. См.: Навроцкий Б. *Формализм чи суб'єктивний естетизм. З приводу книги Томашевського Б. «Теорія літератури» (Госиздат. Ленінград 1925 г.), як спроби підсумку досягнень літ. «формалізму»* // Червоний Шлях. 1925. № 5. С. 205–209.

<sup>224</sup> Томашевский Б. *Теория литературы*. Ленинград: Госиздат, 1925. С. 27.

<sup>225</sup> Там же.

<sup>226</sup> Навроцкий Б. *Op. cit.* С. 64.

<sup>227</sup> См. раздел «Дискуссии вокруг формального метода в советской Украине 1920-х годов».

<sup>228</sup> Эрлих В. *Русский формализм: история и теория* / Пер. с англ. А. Глебовской. Санкт-Петербург: Академический проект, 1996.

<sup>229</sup> См. подробнее о «консерватизме» Шкловского и теории остранения: Tihanov G. *The Birth and the Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford: Stanford University Press, 2019. P. 41–44.

<sup>230</sup> Навроцкий Б. *Op. cit.* С. 35.

<sup>231</sup> Ibidem.

изучению семантики и фонетики языка: «...на звуках строится художественность поэтического произведения»<sup>232</sup>.

Навроцкий оспаривает и другое положение формальной теории – прием остранения как главную цель искусства (Шкловский), называя подобную позицию «формалистским гедонизмом»<sup>233</sup>; исследователь усматривает в остранении продолжение эстетики Канта. При этом Навроцкий соглашается с формалистами, что «борьба и изменение технических школ в искусстве» возникает из-за необходимости создания «нового образа», который бы вызывал новые переживания. Что эквивалентно формалистскому понятию «изнашивания приема» и теории литературной эволюции. Тем не менее, из этого исследователь делает вывод, что эффект новизны создается с помощью «суммы технических приемов высказывания»<sup>234</sup>, которые сами по себе не являются «формой», а только «способами высказывания»: «И в искусстве, и в науке важно именно то внутреннее содержание, которое вскрывается с помощью способов высказывания»<sup>235</sup>. Таким образом, по мнению исследователя, объективная теория искусства «должна интересоваться не восприятием произведения искусства, а им самим»<sup>236</sup>, т.е. «словом-образом» в широком смысле этого слова.

В качестве небольшого вывода отметим, что работа Б. Навроцкого, с одной стороны, является попыткой преодолеть формалистское сведение задач искусства к эстетическому восприятию, с другой стороны, сам Навроцкий оказывается заложником эстетики. Новаторский характер его работы заключается в приближении к пониманию произведения как структурной целостности, где значение каждого элемента исходит из телеологичности общей системы. Впоследствии этот подход будет разработан в работах Р. Якобсона и «Пражского лингвистического кружка».

В целом, отличительной чертой всех вышеназванных работ по теории поэзии является то, что они находятся в рамках лингвистической и психологической школ, что говорит о сильной традиции этих школ внутри национального контекста развития филологической науки. С другой стороны, здесь можно отметить эклектичность

---

<sup>232</sup> Ibid. С. 37.

<sup>233</sup> На «гедонизм» формалистов указывает и Лев Выготский: Выготский Л. *Психология искусства*. М.: Искусство, 1986. С. 73.

<sup>234</sup> Навроцкий Б. *Op. cit.* С. 61.

<sup>235</sup> Ibid. С. 62.

<sup>236</sup> Ibid. С. 49.

методологических подходов и тенденцию к объединению – в частности, формального, лингвистического и психологического методов.

Вторая половина 1920-х в украинском литературоведении и критике отмечает переход от изучения вопросов поэтического языка к вопросам техники прозы. В это время появляется огромное количество статей, посвященных разным аспектам исследования композиции, сюжетосложения и стиля, а также отдельные теоретические работы: «Как строится рассказ. Анализ прозаических примеров»<sup>237</sup> (1928) Майка Йогансена, «Природа новеллы» (1928, 1929) Григория Майфета, «Литературные приемы (попытка социального анализа)» (1929) Олексы Полторацкого.

Перечислим также отдельные статьи, посвященные изучению прозаических элементов: «В поисках новой повествовательной формы» А. Белецкого; «Как строится литературное (прозаическое) произведение?» Б. Навроцкого; «К композиции романов Нечуя-Левицкого» С. Якимовича; «Сюжет и фабула» Я. Хоменко; «Фабула и психологизм» А. Лейтеса; «К современной теории сюжета» В. Клименко; «Социология тропов И. Франко» О. Полторацкого; «Фантастика в “Страшной мести” Гоголя» В. Державина; «Как производить романы» и «Практика левого рассказа» О. Полторацкого; «Анализ детективного рассказа» Г. Майфета и др.<sup>238</sup>.

Для развития формальной теории в украинском советском литературоведении 1920-х годов характерна тенденция к синтезу или даже «примирению» двух «школ» – формальной и социологической. В русской литературе формально-социологический метод активно разрабатывал Борис Арватов, который рассматривал искусство как систему приемов, но «вопреки формальной школе – систему, целиком детерминированную общественной практикой»<sup>239</sup>. В украинской литературе ярким последователем «формально-

---

<sup>237</sup> Подробнее об этом см. раздел «Майк Йогансен “Как строится рассказ. Анализ прозаических примеров” и “О теории прозы” Виктора Шкловского».

<sup>238</sup> Білецький О. *В шуканнях нової повістярської форми* // Шляхи мистецтва, 1923. № 5. С. 59–63; Навроцький Б. *Як будується літературний (прозовий) твір?* // Життя і революція. 1925. № 5. С. 63–75; Якимович С. *До композиції романів Нечуя-Левицького* // Червоний шлях. 1925. № 3. С. 208–217; Хоменко Я. *Сюжет і фабула* // Плужанин 1926. № 3. С. 8–10; Лейтес А. *Фабула і психологізм* // Культура і Побут. 1926. № 16; Он же. *Книга про теорію роману* // Культура і Побут. 1927. № 5; Клименко В. *До сучасної теорії сюжету* // Гарт. 1927. № 4–5. С. 120–131; Полторацький Ол. *Соціологія тропів І. Франко* // Життя й революція. 1927. № 4. С. 367–376; Он же. *Як виробляти романи* // Нова генерація. 1928. № 5. С. 364–368; Он же. *Практика лівого оповідання* // Нова генерація. 1928а. № 1. С. 50–61; Державин В. *Фантастика в «Страшній мести» Гоголя* // Наукові записки Науково-дослідчої катедри історії української культури. Т. 6. Харків: ДВУ, 1927. С. 329–338.; Майфет Г. *Аналіза детективної новели (Гео Шкурупій «Провокатор»)* // Життя й революція, 1928. Кн. 1. С. 66–72.

<sup>239</sup> Арватов Б. *Соціологіческая поезика*. Москва: Федерация, 1925. С. 49.

социологического метода» является Борис Якубский, который в 1922 году издал учебник «Наука стихосложения». Вместе с этим Якубский – основоположник социологического метода в украинском литературоведении: в 1923 году выходит его работа «Социологический метод в литературе». Научный «синтетизм» ученого проявился, например, в объяснении эволюции литературных явлений их тесной связью с жизнью: «Не только стихи, не только искусство, но и жизнь имеет свой ритм, особый для каждой эпохи, особый для каждого класса. Собственно ритмы жизни отражаются в ритмах искусства. И поэтому эволюция ритмики стихосложения отражает на себе эволюцию общественной жизни новых времен»<sup>240</sup>.

В этом контексте следует рассматривать и работу аспиранта Якубского, писателя и критика Олексы Полторацкого<sup>241</sup> «Литературные приемы (попытка социального анализа)» (1929). Его исследование в определенном смысле можно считать кульминацией интереса украинских критиков к формальному методу как в науке, так и в области художественных практик: автор работает на пересечении двух регистров – аналитического и синтетического, где в качестве синтеза теоретических поисков выступает панфутуристическая (конструктивистская по своему устремлению) теория искусства, которую на протяжении 1920-х годов разрабатывал М. Семенко<sup>242</sup>.

Здесь вкратце остановимся на отдельных – наиболее важных для нашего исследования – положениях Полторацкого.

Теоретическая основа его исследования – это, в первую очередь, работы русских формалистов: Шкловского, Тынянова, Томашевского, Ярхо, а также лингвиста Григория Винокура – близкого к кругу «опоязовцев». С другой стороны, автор обращается к работам Бориса Арватова «Искусство и классы» (1923), «Контр-революция формы (о Валерии Брюсове)» (1923), «Синтаксис Маяковского» (1923), а также к отдельным статьям М. Семенко, которого Полторацкий рассматривает как теоретика и практика левого искусства. Социальную функцию искусства исследователь выводит из работ Григория Плеханова и

---

<sup>240</sup> Якубський Б. *Наука віршування*. Київ: Слово, 1922. С. 25.

<sup>241</sup> Алексей Полторацкий (укр. Олексій Полторацький; псевдоним – Олекса. 1905–1977) – писатель, сценарист, литературный критик. Штатный работник НКВД СССР. В 1926 окончил филологический факультет Киевского университета. Был членом футуристического объединения «Новая генерация». С 1958 до 1970 – главный редактор журнала иностранной литературы «Всесвіт». В 1959 по его сценарию на Одесской киностудии был снят фильм «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Автор многочисленных статей по теории искусства, литературы и кинематографа, а также повестей и рассказов.

<sup>242</sup> См. раздел: «Панфутуристическая концепция искусства».



Павла Сакулина. Наконец, Полторацкий предлагает «социальную» интерпретацию приема «остранения», обращаясь к психоаналитическому методу З. Фрейда. Таким образом, исследование Полторацкого находится на пересечении трех основополагающих универсалистских концепций XX века – формализма, марксизма и психоанализа.

В предисловии автор отмечает, что его работа состоит из статей, написанных им на протяжении 1926–1928 годов; а также то, что такие критики, как С. Щупак, В. Державин, С. Руман относят его теоретические поиски к «формально-социологическому методу». При этом сам Полторацкий оспаривает свою принадлежность к «форсоцевскому подходу» в понимании Бориса Арватова, называя себя при этом «морфологом»: «Разница очевидна, так как морфология – это наука про организацию литературного произведения, в то время как формализм – это философская школа про единственную реальную категорию в искусстве»<sup>243</sup>. Подобное уточнение может быть связано с нежеланием быть причисленным к «формализму», который уже к тому времени был маркирован официальной марксистской критикой как «враждебное буржуазное направление» в науке и искусстве.

Полторацкий определяет искусство как «функциональную комплексную машину, состоящую из нескольких компонентов»<sup>244</sup>; функциональную направленность исследования подчеркивают и эпиграфы, взятые из журналов «ЛЕФ» и «Новой Генерации»: «Стилистическая конструкция – строение телеологическое, целостное»; «Мы должны быть организаторами новой психики. Нового растущего человека»<sup>245</sup>.

Книга состоит из двух частей – «общей» и «специальной», каждая из которых вмещает четыре и пять подразделов соответственно. В первой части Полторацкий последовательно рассматривает вопрос генезиса литературного произведения, выделяя такие понятия как «жизненный материал» («совокупность впечатлений от внешнего мира»), «приемы обрамления жизненного материала», «словесный материал», «литературный факт» (= произведение искусства), «остранение». Вслед за формалистами Полторацкий разграничивает «жизненный материал» и «словесный»: «Литературное произведение, которое лежит перед нами, как определенный факт, есть результат обрамления жизненного материала комплексом приемов»<sup>246</sup>.

---

<sup>243</sup> Полторацкий О. *Літературні засоби (проба соціологічної аналізи)*. Харків: ДВУ, 1929. С. 4.

<sup>244</sup> Ibidem.

<sup>245</sup> Ibid. С. 5.

<sup>246</sup> Полторацкий О. *Op. cit.* С. 14.

Он отмечает, что «словесный материал» дважды «организовывает малый стиль и фактуру». При этом, под «малым стилем» Полторацкий понимает лексическую и синтаксическую организацию произведения в зависимости от экономической базы (здесь он апеллирует к работе Арватова «Синтаксис Маяковского»<sup>247</sup>). Понятие «фактуры» (центральное в концепции панфутуризма Семенко)<sup>248</sup> Полторацкий определяет как «комплекс приемов, которые делают произведение “выразительным” (тропы и т.д.)»<sup>249</sup>. Приемы фактуры Полторацкий разбивает на четыре группы: 1. Те, которые формируют материал (фабула, тема, сюжет, композиция); 2. Те, которые делают материал «ощутимым» (образ, прием остранения, затрудненность); 3. Приемы семантические (тематика); 4. Приемы типологические, т.е. жанровые<sup>250</sup>. Из этого он делает вывод, что таких категорий как «форма и содержание» не существует. При этом, категорию «содержания» Полторацкий рассматривает как «компонент стиля», а «стиль» уравнивает с понятием «фактуры»: «Реально в литературном произведении существуют только приемы, их совокупность создает стиль (фактуру)»<sup>251</sup>.

Процесс создания «литературного факта» Полторацкий видит так: автор обрамляет и организовывает с помощью приемов малого стиля и фактуры словесный материал с целью воздействия на читателя. Далее Полторацкий переходит к рассмотрению понятия «образа» и присоединяется к критике формалистами (главным образом, Шкловского) теории «внутренней формы» Потебни, однако при этом отмечает: «Но позитивное влияние теории Потебни ни в коем случае нельзя отбрасывать. Потебня много говорит про то, что первоначальным источником поэтического языка есть простое слово»<sup>252</sup>.

В целом, Полторацкий отмечает большие достижения формальной школы в области изучения «литературных приемов», в особенности в исследованиях Томашевского. На его работе – «Теория литературы» – Полторацкий основывает свой последующий анализ тропов (метафоры и синекдохи-метонимии) и обозначает два типа письма – метафорический и метонимический. В качестве примера развернутой метафоры автор

---

<sup>247</sup> Вслед за Б. Арватовым, который разработал свою теорию на материале поэзии Маяковского, Полторацкий предлагает анализ поэзии М. Семенко с помощью формально-социологического метода.

<sup>248</sup> См. раздел: «Панфутуристическая концепция искусства».

<sup>249</sup> Полторацкий О. *Op. cit.* С. 15.

<sup>250</sup> *Ibid.* С. 16.

<sup>251</sup> *Ibid.* С. 18.

<sup>252</sup> *Ibid.* С. 32.

приводит стихотворение М. Йогансена «На майдані крутиться вітер» (1927), сюжет которого такой: в годовщину смерти Ленина неизвестный оратор выходит на сцену. Это Ленин. Он говорит: «Я всегда буду с вами, с бедным моим крестьянством, с рабочими моими любимыми», – и исчезает. В этом Полторацкий усматривает «сюжетную формулу» библейской легенды о воскрешении Христа. Другим примером развернутой метафоры, по мнению Полторацкого, является повесть И. Франко «Воа constrictor»; формально-социологический анализ которой он предлагает в разделе «Социология тропов».

Отдельное внимание Полторацкий уделяет формалистскому приему остранения, которому посвящает отдельную главу. Он отмечает, что наиболее емкую характеристику приема предлагает Томашевский, который пишет: «О старом и привычном надо говорить как о новом непривычном. Об обыкновенном говорят как о странном»<sup>253</sup>. Полторацкий также отмечает, что Шкловский в своей работе «Искусство как прием»<sup>254</sup> определяет остранение как прием нейтральный и универсальный, и вслед за Шкловским приводит примеры из Толстого.

Основывая свои дальнейшие рассуждения на работе З. Фрейда «Тотем и табу» Полторацкий указывает, что «остранение у Толстого социально обусловлено»: «Толстой “остраняет” картину порки крестьян, потому что он протестует против этого; в «Холстомере» Толстой глазами проблематичной лошади критикует современный ему общественный строй. [...] Совсем не трудно провести параллель между остранением Наташи (в данном случае Наташа замещает лошадь) и взглядами Толстого на театр (см. его “Что такое искусство”). Наконец все эротические примеры у Шкловского тоже не столько “остраняют” впечатление от человеческих гениталий, сколько просто “обходят” неудобные для употребления слова»<sup>255</sup>. Из этого Полторацкий делает вывод, что писатель остраняет вещи и поступки, когда относится к ним враждебно или ему неудобно о них говорить: «Тут, очевидно, действуют психологические законы табу»<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> Томашевский Б. *Указ. соч.* С. 153.

<sup>254</sup> Интересно примечание Полторацкого к работе Шкловского «Искусство как прием»: «Мы должны отметить, что сейчас Шкловский сделал ревизию своих взглядов и приблизился к социологизму. Таким образом эти статьи представляют для Шкловского пройденный этап. [...] Мы говорим про эти его статьи, [...] потому что есть много эпигонов “формализма”, [...] которые не замечают, что их учителя уже изменили (хоть отчасти) свои предыдущие идеалистические позиции». Полторацкий О. *Op. cit.* С. 96.

<sup>255</sup> *Ibid.* С. 101–102.

<sup>256</sup> *Ibid.* С. 102.

Таким образом, в своем исследовании Полторацкий предлагает интересный синтез трех основных методологических подходов, которые развивались в литературоведении и искусстве в 1920-е годы – формальный, социологический и психоаналитический. Отметим два принципиально важных момента: с одной стороны, здесь можно говорить о поиске универсального (синтетичного по своей природе) метода, который бы не просто уравнивал обозначенные выше подходы, а делал возможным говорить о сложных феноменах в литературе и искусстве. С другой, – очевидно желание Полторацкого выйти за узкие рамки определенной методологической системы. Важно и то, что исследователя интересует также практическое применение разработанной им системы, что он демонстрирует на примере анализа творчества украинских писателей и поэтов, что актуализирует их творчество в современном автору контексте (например, Франко).

И наконец, приведенный выше анализ отдельных работ хорошо иллюстрирует процесс «культурного трансфера»: заимствование и творческое переосмысление отдельных элементов (и шире – целых концепций) другой культуры направлено на создание собственной национальной уникальной системы искусства и призвано «модернизировать» и усилить уже существующую культуру. При этом заимствованные элементы в большинстве случаев получают другое осмысление и приобретают новую функцию (например, «остранение» у Полторацкого).

В завершение обзора основных работ по теории поэтического языка и прозе, отметим также, что со второй половины 1910-х – на протяжении 1920-х годов появляется большое количество исследований по истории украинской литературы. Ярослав Полищук пишет: «Формирование канона национальной литературы происходит в конце XIX столетия на базе накопленных на тот момент эмпирических знаний. [...] Дифференциация текстов происходит исходя из критерия их соответствия основополагающим идеям этнокультурного развития украинцев»<sup>257</sup>. Позволим себе это утверждение уточнить: в конце XIX столетия, скорее, были намечены некоторые аспекты канона украинской литературы. При этом, как справедливо отмечает Я. Полищук, теоретическим фундаментом работ по истории литературы Н. Петрова, Н. Дашкевича, О. Огоновского, И. Франко выступает сравнительно-исторический метод и народническая критика. Однако, как показывает анализ

---

<sup>257</sup> Поліщук Я. *Література як геокультурний проект*. К.: Академвидав, 2008. С. 169.

литературоведческого материала, формирование литературного канона на принципиально новых началах происходит именно в 1920-е годы. Среди основополагающих работ по истории украинской литературы назовем следующие: Николая Петрова «Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков» (1911), Сергея Ефремова «История украинской словесности» (1911, последнее 4-е и дополненное издание 1929 года); Александра Дорошкевича «Учебник по истории Украинской литературы» (1919, 1924); Михаила Грушевского «История украинской литературы» (5 томов, 1923–1927); Микола Зерова «Новая украинская словесность. Исторический очерк» (1924), «Украинская словесность XIX ст. От Кулиша до Винниченко» (1929); Павла Филиповича «Пушкин в украинской литературе» (1927), «Из новой украинской словесности» (1929), Михайла Драй-Хмары «Леся Украинка, жизнь и творчество» (1926); Микола Плевако «Хрестоматия новой украинской литературы» (1926); Владимира Коряка «Очерк истории украинской литературы» (1925, 1929); Агапия Шамрая «Украинская литература. Краткий обзор» (1927, 1928), «Харьковские поэты 30–40-х годов XIX ст.» (1930) и др.<sup>258</sup>.

Их общей объединяющей интенцией является попытка выстроить непрерывную традицию развития украинской литературы (рассматриваемой как большой национальный проект), а также переосмыслить роль и место украинских писателей и поэтов как в контексте развития европейской литературы, так и в национальном. Среди вопросов, рассмотренных в этих работах: периодизация украинской литературы, влияние отдельных тенденций и школ на творчество писателей, связанный с этим вопрос заимствования и возможных культурных параллелей (преимущественно с русской литературой), вопрос оригинальности национальных художественных практик, вопрос преемничества и развития «параллельных рядов» и т.д. Особое место занимает переосмысление комплекса черт

---

<sup>258</sup> Петров Н. *Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков*. Киев: Тип. Акц. Общ. «Петр Барский в Киеве», 1911; Ефремов С. *Історія українського письменства*. Т. 1. Від початків до М. Костомарова. 2-е вид. Київ-Ляйпціг, 1919; Дорошкевич Ол. *Підручник історії української літератури*. К.: Книгоспілка, 1924; Грушевський М. *Історія української літератури*. Т. 1. Харків-Київ: 1923; Зеров М. *Нове українське письменство*. К.: Слово, 1924; Он же. *До джерел. Історично-літературні та критичні статті*. К.: Слово, 1926; Он же. *Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка*. К.: Культура держтресту «Київ-друк», 1929; Филипович П. *Пушкін в українській літературі*. К., 1927; Он же. *З новітнього українського письменства. Історично-літературні статті*. К.: Культура держтресту «Київ-друк», 1929; Драй-Хмара М. *Леся Українка: життя і творчість*. Х.: ДВУ, 1926; Плевако М. *Хрестоматія нової української літератури*. Т.1. Х.: ДВУ, 1923; Коряк В. *Нарис історії української літератури*. Т. 1. Література передбуржуазна. Харків, 1925; Он же. *Нарис історії української літератури*. Т. 2. Література буржуазна. Харків, 1929; Шамрай А. *Харківські поети 30–40 років XIX століття*. Харків: ДВУ, 1930; Он же. *Українська література. Стислий огляд*. Вид 2-ге, випр. Х.: Рух, 1928.

национальной литературы, который был выработан народнической критикой в XIX веке. Другими словами, речь идет о «новом» прочтении творческого и интеллектуального наследия украинских писателей, поэтов, критиков и историков литературы.

Немаловажно и то, что в этих работах были впервые «прочитаны» и переосмыслены ряд авторов: Котляревский, Квитко-Основьяненко, Кулиш, Шевченко, Франко, Леся Украинка и др. К примеру, новаторскими по своему замыслу являются работы киевских «неоклассиков» и их близкого круга – Зерова, Филиповича, Драй-Хмары, Петрова-Домонтовича, Мих. Могилянського, многие из которых были учениками профессора В. Перетца<sup>259</sup> и в своих работах применяли отдельные положения формального метода<sup>260</sup>.

На основании работ, рассмотренных выше, можно выделить следующие важные аспекты рецепции формального метода: во-первых, в 1920-е годы в советской украинской культуре происходит расцвет научного гуманитарного знания, что проявляется не только в появлении большого количества статей и отдельных работ по теории и истории литературы, но – в первую очередь – в попытке «модернизировать» украинскую культуру, которая самими участниками процесса воспринималась как «отсталая» и «неконкурентоспособная» по сравнению с русской и европейскими. Поэтому наряду с теоретическими и критическими работами в области литературоведения появляются работы практического характера – учебники, пособия, хрестоматии, грамматики, методички и т.д., призванные научить в максимально короткие сроки «молодых авторов» тому, «как создавать», «как читать» и «как изучать» литературу.

Важным стимулом к этому послужил русский формализм: формальный метод «вывел» украинское литературоведение 1920-х годов на качественно новый уровень и заложил основы для развития понятийного аппарата этой области гуманитарного знания,

---

<sup>259</sup> См. подробнее раздел «Филологические штудии Владимира Перетца».

<sup>260</sup> Вопрос отношения «неоклассиков» к формальному методу – отдельная большая и сложная тема. Усложняется она тем, что «неоклассики» были не только критиками и теоретиками литературы, но и поэтами и писателями. В настоящем исследовании мы решили эту тему оставить открытой, сославшись на отдельные – существующие на сегодня – исследования. См.: Шерех Ю. *Легенда про український неокласицизм // Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія: У 3 т. Т. 1. Х.*: Фоліо, 1998. С. 92–139; Агеева В. *Формалізм у концепціях кийвських «неокласиків» // Наукові записки. Філологічні науки.* 2005. Т. 48. С. 3–10; Котенко Н. *Рецепція формалістичних ідей у колі кийвських неокласиків // Слово і час.* 2006. № 11. С. 58–69; Котенко Н. *Неп'ятірне гроно кийвських неокласиків // Кийвські неокласики: Антологія. 1920–1930-ті / Упор. Н. Котенко.* К.: Смолоскип, 2015. С. 5–47; Панченко В. *Повість про Миколу Зерова.* К.: Дух і Літера, 2018; Демська-Будзуляк Л. *Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс.* К.: Смолоскип, 2019.

который используется до сегодняшнего дня. Именно благодаря влиянию формального метода мы можем говорить о зарождении и развитии литературной теории в советской Украине в 1920-е годы.

Среди особенностей процесса рецепции формального метода можно назвать: стремление к синтезу разных подходов (формального, социологического, лингвистического, психологического), эклектизм философских оснований теоретических поисков, использование заимствованного инструментария и целых концепций для, в конце концов, принципиально других целей, творческое и критическое переосмысление и уточнение отдельных терминов и концептов, свободное оперирование идеями формальной школы, практическое применение формального метода к анализу национальной литературы. Все это говорит о сложном – учитывая идеологическое давление того времени – процессе строительства советской украинской науки и культуры в 1920-е годы.

### 3.3. «Наука стихосложения» Бориса Якубского

В 1922 году в киевском издательстве «Слово» была опубликована «Наука стихосложения» украинского литературоведа и критика Бориса Якубского. Работа, которую сам автор называет «элементарным учебником по стихосложению»<sup>261</sup>, стала первой попыткой в украинском литературоведении последовательно изложить теорию стиха на материале украинской поэзии. Само название работы апеллирует к «Науке поэзии» Горация и «Науке о стихе» Валерия Брюсова, что утверждает идею версификации как предмета, требующего особых знаний: «Стихосложение, как и каждое искусство, имеет свою технику – и достаточно сложную. [...] Волшебство стихов заключается не только в их хорошем содержании, но и в *особой форме* (выд. – Г. Б.), что делает их собственно стихами и отличает от прозы»<sup>262</sup>.

---

<sup>261</sup> Якубский адресует свою книгу массовому читателю, но стремится, «соединить популярность книги с ответом в ней на самые сложные проблемы современной теории стихосложения». См.: Якубський Б. *Наука віршування*. Київ: Слово. 1922. С. 2. (Далее – Якубський Б. *Наука віршування*).

<sup>262</sup> Ibidem.

Книга также содержит обширную библиографию, которая свидетельствует о знакомстве автора с основными русскоязычными работами по теории стиха<sup>263</sup>, изданными до 1922 года: «...украинскому читателю придется обратиться к русской литературе, как самой доступной и близкой касательно принципов стихосложения»<sup>264</sup>. Однако, по замечанию самого Якубского, показатель литературы на русском языке, «является неполным, кое-что из старых российских журналов, а также кое-что из новейшей литературы Москвы и Петербурга нельзя было достать на Украине»<sup>265</sup>.

«Науку стихосложения» высоко оценил Борис Томашевский в своей рецензии, опубликованной в «Книге и революции» год спустя: «В нашей скудной литературе по теории русского стихосложения книжка Якубского является событием. Написанная по-украински и обращающаяся к украинским поэтам, она трактует, собственно, теорию русского стиха»<sup>266</sup>.

В 1908–1914 годах Якубский обучался на словесном отделении Киевского университета св. Владимира и вместе с Зеровым, Филиповичем, Драй-Хмарой и В. Петровым-Домонтовичем был одним из слушателей Семинария русской словесности В. Перетца. В кругу «неоклассиков» Якубского прозвали Аристархом в честь филолога Александрийской школы. Не случайно Наталья Котенко рассматривает «Науку стихосложения» «как некий манифест теоретических взглядов неоклассиков на поэзию и стих, версификационное кредо Киевской Александрии»<sup>267</sup>.

---

<sup>263</sup> Библиография содержит также работы украинских историков и теоретиков литературы: С. Ефремова «Краткий очерк по истории украинской словесности» (1918), С. Гаевского «Теория поэзии» (1921), В. Полищука «Как писать стихи» (1921), а также критические статьи, посвященные творчеству отдельных авторов.

<sup>264</sup> Ibidem.

<sup>265</sup> Ibidem. Обратим также внимание на список работ формальной школы и ее круга: «Сборники по теории поэтического языка» (1916, 1917, 1919); Б. Томашевский «Стихотворная техника Пушкина» (1918), «Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом “Евгения Онегина”» (1918); В. Шкловский «Из филологических очевидностей науки о стихе» (1919); Б. Жирмунский «Композиция лирических стихотворений» (1921); Б. Эйхенбаум «Поэтика Державина» (1916), «Проблемы поэтики Пушкина» (1921), «Мелодика стиха» (1922); Р. Якобсон «Новейшая русская поэзия» (1921).

<sup>266</sup> Томашевский Б. [Рец. на кн.]: *Якубський Б. Наука віршування. Київ: Слово. 1922 // Книга и революция. 1923. № 1 (25). С. 52.*

<sup>267</sup> Котенко Н. *Борис Якубський – теоретик українського вірша // Якубський Б. Наука віршування. К.: Київський університет, 2007. С. 6.*



Якубский в автобиографии писал, что «с первых лет студенчества сосредоточил внимание на вопросах методологии и теории литературы»<sup>268</sup>. В университете, будучи студентом, Якубский работал под руководством фольклориста и этнографа академика Андрея Лободы. По замечанию самого Якубского, главные принципы «Науки стихосложения» вырабатывались им на протяжении тех двенадцати лет, что он изучал стихосложение. В автобиографии он отмечает: «Первой студенческой работой был доклад на тему “Новейшие приемы изучения поэтических произведений по книге А. Белого Символизм” (1911). Дипломную работу защитил на тему “Стих Никитина” (1913). Медальная работа была на тему “Эволюция стиха в новой русской литературе”, которая не была закончена из-за военного призыва. В 1919 году стал действительным членом киевского Украинского научного общества, потом Историко-литературного общества при Академии наук, где читал доклады: “Эволюция ритма в поэзии” и “Социологический метод в истории литературы”»<sup>269</sup>.

Сформировавшись в среде литературных школ В. Перетца и А. Лободы, Якубский остается верен принципам филологической критики и в своих последующих работах<sup>270</sup>: он одним из первых обращается к формальному анализу поэзии<sup>271</sup>. К примеру, статья Б. Якубского «Форма поэзий Шевченка»<sup>272</sup>, изданная в 1921 году, является одной из первых работ, обращающейся к изучению формальных особенностей поэзии. Статью можно считать кратким изложением основных тезисов, изложенных год спустя в «Науки стихосложения».

---

<sup>268</sup> *Самі про себе. Автобіографії українських митців 1920-х років* / Упор. та прим. Р. Мовчан. Київ: Кліо, 2015. С. 476

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> Украинский литературовед и критик Григорий Костюк, вспоминая своего учителя, писал: «Борис Владимирович Якубский обладал широкими энциклопедическими знаниями по теории и методологии литературы. От древних греков до “опоязовцев” он чувствовал себя, как дома. [...] Его лекции по теории и методологии литературы напоминали скорее скрупулезные [...] аналитические упражнения над тем или иным художественным произведением. Ничто не должно было пройти мимо нашего внимания: ни ритмика, ни размер, ни строфическое строение, ни стилистические приемы. [...] Он очень ценил умение разложить поэзию или новеллу на мельчайшие составные части и описать их». См.: Костюк Г. *Зустрічі і прощання: спогади*: У 2 кн. Кн. 1. Київ: Смолоскип, 2008. С. 161.

<sup>271</sup> К примеру, это статьи: «Форма поезій Шевченка» (1921), «Із студій над Шевченковим стилем» (1924), «До проблеми ритму Шевченкової поезії» (1926).

<sup>272</sup> Якубський Б. *Форма поезій Шевченка* // *Тарас Шевченко: Збірник* / За ред. Е. Григорука, П. Филиповича. К.: ДВУ, 1921. С. 49–73.

Вместе с тем Якубский является и основоположником социологического метода в украинском литературоведении: он одним из первых обращается к социальной природе литературного произведения («Социологический метод в литературе», 1923). Теоретические взгляды Якубского можно охарактеризовать как научный «синтетизм»<sup>273</sup>: рассматривая литературное произведения как «продукт определенной общественной идеологии», ученый делает социальные обобщения на основе формального анализа, таким образом пытаясь «примерить» формализм с социологией<sup>274</sup>.

В оценке формальной школы Якубский достаточно критичен и считает, что она допустила две ошибки: во-первых, «пробовала выдать за единственную научно-литературную работу статистические подсчеты всяких формально-литературных ходов»; во-вторых, «сразу взяла слишком крайнюю позицию, отбрасывая в литературоведении все, кроме изучения формы»: «То, что [...] старые литературоведы пренебрежительно относились к форме, совсем не означает, что нужно провозгласить – “форма, форма и только форма; в литературе существует только форма, а все что не есть форма, это социология, психология [...] и нас совсем не волнует”»<sup>275</sup>. Из этого следует, что Якубский критикует формальную школу, в первую очередь, за ее позицию по отношению к предмету изучения и за исключение других методов.

Однако и для Якубского содержание не является приматом над формой: он выделяет в произведении форму и содержание, но в тоже время указывает на «абстрактность» и «условность» этих понятий: «Разделение произведения искусства на “содержание” и “форму” и разговоры про то, что имеет большее значения – содержание или форма, – пустое и ненужное дело»<sup>276</sup>. Научный «синтетизм» ученого, его стремление выйти за границы условных понятий, проясняет и некоторые положения «Науки стихосложения»:

---

<sup>273</sup> На это, в частности, указывает Алексей Синченко: «Он тщательно оберегал литературоведческий анализ как от эклектизма, так и от узко формалистического подхода, одновременно тяготея к синтетизму, в котором стремился объединить все оперативные-аналитические методы литературоведческого исследования». См.: Синченко О. *Формалістичні аспекти літературної теорії Бориса Якубського* // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2001. № 2 (2). С. 52.

<sup>274</sup> Якубський Б. *До «реабілітації» форми в мистецтві (Про одну з розв'язаних проблем літературознавства)* // Життя й революція. 1927. № 5. С. 220–230.

<sup>275</sup> Ibid. С. 221.

<sup>276</sup> Якубський Б. *Проблема змісту та форми* // *Київські неокласики: Антологія* / Упод., комент. та передм. Н. Котенко. Київ: Смолоскип, 2015. С. 617.

исследователь неустанно подчеркивает единство формы и содержания и их прямую взаимообусловленность.

Книга состоит из пяти разделов (каждый вмещает несколько подразделов): «Теория стихотворного ритма», «Античное (метрическое) стихосложение», «Новое (тоническое) стихосложение», «Стихотворное благозвучие (эвфония)» и «Строфика».

В первом разделе Якубский обращается к изучению «спорных» положений современной ему науки о стихе. Таким является вопрос соотношения музыкального и стихотворного ритмов: «До сих пор многие исследователи ритма считают, что нет различия между законами ритма музыкального и ритма стихотворного»<sup>277</sup>. Якубский пишет, что музыкальный ритм основан на понятии такта – «единице времени, которая, объединяя в себе иногда несколько звуков, все время (по крайней мере, на определенном промежутке пьесы) остается неизменной и постоянной»<sup>278</sup>. По мнению ученого, античное стихосложение, основанное на долготе звуков, является примером точного следования законам музыкального ритма (разделении времени на равные такты). Однако современная система стихосложения, такой возможности не имеет, поскольку, во-первых, она основана на чередовании ударений в стихе. Во-вторых, цезура и логической паузы нарушают равномерность такта. В-третьих, слог может состоять как из гласных, так и из гласной и нескольких согласных, что влияет на длительность произношения.

Якубский также выделяет три степени ритмизации: простейшая – чередование ударных и безударных, более сложная – чередование строк одинаковой длины (с приблизительно равным количеством стоп), высшая – чередование строф в стихотворении. Таким образом, стопа, поэтическая строка и строфа являются ритмическими элементами поэтического текста. Отдельное место в системе ритмизации Якубский отводит грамматике, которая «помогает почувствовать строку как отдельный ритмический член: чаще всего строка является законченным грамматическим предложением»<sup>279</sup>. В перспективе вопрос соотношения грамматики и ритмики получит развитие в работах Михаила Гаспарова<sup>280</sup>. Из воспоминаний Р. Якобсона и П. Богатырева о работе Московского лингвистического кружка

---

<sup>277</sup> Якубський Б. *Наука віршування*. С. 9.

<sup>278</sup> Ibid. С. 11.

<sup>279</sup> Ibid. С. 23.

<sup>280</sup> Гаспаров М. *Лингвистика стиха* // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. 1994. № 6. С. 28–35.

известно, что вопросу взаимообусловленности метрики и синтаксиса были посвящены ранние доклады О. Брика и С. Боброва<sup>281</sup>.

Якубский также уделяет внимание вопросу взаимоотношения ритма и метра. Исследователь указывает на путаницу, которая сложилась вокруг этих понятий, в чем, по его мнению, виновны «российские исследователи стихосложения»<sup>282</sup>. Традиционная школа версификации, по замечанию Якубского, переняв греческую терминологию (где метр – это «размеренность, ритмичность поэтического языка»), всю сложную теорию стихосложения свела к «простому подсчету стоп, не обращая внимания, что сложное разнообразие наших стихов не дает втиснуть себя в суровые схемы этих метров»<sup>283</sup>.

Ученый подчеркивает, что на эту проблему указывал еще А. Белый, определив ритм как «симметрию в нарушениях метра, т.е. некоторое сложное единообразие отступлений»<sup>284</sup>. Такое понимание ритма переняли почти все дальнейшие исследователи русского стихосложения: В. Брюсов, Н. Недоброво, которые в своих работах определяют метр – как главное понятие, а ритм – как второстепенное. С таким подходом Якубский не соглашается в двух пунктах. Во-первых, исследователь отмечает, что это ошибочный взгляд, так как «метрические стихи» тоже ритмичны: «Основным в стихах является ритм. Под “метром” греки понимали размеренность стихотворного текста, ритм слов, а под “ритмом” – распорядок музыкальной мелодии в пределах времени»<sup>285</sup>. Во-вторых, Якубский указывает на методологическую ошибку Белого и Брюсова, для которых метр является родовым понятием, а ритм – видовым. По мнению исследователя, все обстоит наоборот: «Ритм является делением на части, упорядоченность, размеренность; метр – это деление на правильные, равные части, что в стихах бывает уже не всегда»<sup>286</sup>. Поэтому Якубский предлагает пользоваться словами «ритмика», «ритм» всюду, где речь идет о размеренности стиха, а терминами – «метрика», «метр» для обозначения *правильных* ритмов<sup>287</sup>.

---

<sup>281</sup> На заседание МЛК 1 июня 1919 г. О. Брик прочел доклад «О стихотворном ритме», 28 июня 1919 г. в МЛК обсуждался доклад С. Боброва «Об установлении влияний», в 1920 г. на одном из заседаний Опояза в Петрограде Брик прочел доклад «О ритмико-синтаксических фигурах». См.: Якобсон Р., Богатырев П., *Славянская филология в России за годы войны и революции*. Берлин: Опояз, 1923. С. 24–25.

<sup>282</sup> Якубский Б. *Наука вішування*. С. 29.

<sup>283</sup> Ibidem.

<sup>284</sup> В свою очередь, А. Белый определяет метр так: «Под метром стихотворения мы разумеем соединение стоп, строк и строф между собой». См.: Белый А. *Символизм // Сборник статей*. Москва: Мусaget, 1910. С. 555.

<sup>285</sup> Якубский Б. *Наука вішування*. С. 31–32.

<sup>286</sup> Свой тезис Якубский подкрепляет, ссылаясь на проф. Ф. Зелинского. См.: Аполлон. 1916. № 2. С. 55.

<sup>287</sup> Якубский Б. *Наука вішування*. С. 32.

Охарактеризовав основные античные метры и строфы, Якубский подчеркивает практическое значение теории метрического стихосложения для современной науки, чему посвящает отдельную главу. Подобная авторская интенция может показаться не совсем понятной ввиду очевидности вывода. Однако в начале XX столетия необходимость ориентироваться на античную версификационную систему вызывала сомнение среди русских исследователей стиха.

В следующем разделе «Новое (тоническое) стихосложение» Якубский предлагает выделять две системы стихосложения: 1. Метрическую, основанную на чередовании долгих/кратких слогов; 2. Тоническую, основанную на чередовании ударных/безударных слогов. При этом силлабическая<sup>288</sup> и метро-тоническая системы, по мнению исследователя, являются частью «общего тонического способа ритмизации слова, частью тонического стихосложения новых времен»<sup>289</sup>. Тем не менее, в дальнейшем автор синонимично употребляет понятия тонической и метро-тонической систем, в которых основополагающее место отводит ударению. В качестве примера одного из простейших способов тонической ритмизации исследователь приводит народное стихосложение, в котором ритмичность создается с помощью количества ударений, а строка выступает ритмическим элементом: «Поэтому в каждом стихотворении несколько слогов приобретают наибольшую силу (ритмическое ударение, которое не всегда совпадает с логическим ударением)»<sup>290</sup>.

Обозначив, что ритм тонического стихотворения основан на ударении, Якубский отмечает, что ударение создает «все новые и новые ритмы»<sup>291</sup>. Это явление исследователь объясняет (помимо апелляции к другим элементам ритма) «теорией целого слова» – количеством слов в строке и их длиной, а также малой цезурой. В контексте идеи «целого слова» исследователь указывает на роль синклитиков и проклитиков – «слов, которые в языке соединяются со словом, что стоит рядом, и имеют с ним общее ударение». Среди исследователей, отстаивающих «теорию целого слова», Якубский также называет Б. Томашевского, который в своей ранней статье «О ритме песен Западных Славян» (1916)<sup>292</sup>

---

<sup>288</sup> Якубский не выделяет силлабическую систему, поскольку считает, что «под влиянием метрической и метро-тонической систем, силлабическое стихосложение начало усваивать принципы ритмизации посредством чередования ударений». См.: Якубский Б. *Наука віршування*. С. 78.

<sup>289</sup> Ibid. С. 52.

<sup>290</sup> Ibid. С. 50.

<sup>291</sup> Ibid. С. 61.

<sup>292</sup> Томашевский Б. *О ритме песен Западных Славян* // Аполлон. 1916. № 2. С. 31.

писал: «...произношение часто расходится с орфографией. Мы пишем “тысяча”, а читаем “тысча” – в два слога. Счет слогов, основанный на подсчете пишущихся гласных, не всегда правилен. В русской речи многие группы гласных в произношении комкаются, пары гласных превращаются в односложные дифтонги»<sup>293</sup>.

В той же статье Томашевский говорит о «новом направлении» в стихосложении, призывающем подчинить понятие ритма декларации, а понятие «стопы» заменить «сказом»: «Отмечу иное направление в современной литературе о ритме, – это направление, строящее стих на “сказе”. Говорят – стих распадается не на стопы, а на слова, стих живет “сказом”. Этим наука о ритме ставится в зависимость от изучения звуковых форм живой речи»<sup>294</sup>. Однако, если Томашевский эту тенденцию опровергает по причине того, что «до сих пор считалось не ясным, как следует читать стихи», то Якубский видит в самом намерении практическое применение: «Реальный ритм стихотворения будет зависеть от слов, которые его составляют»<sup>295</sup>. В этом контексте исследователь обращает внимание на то, как меняется динамика стиха в зависимости от метра: «Мы привыкли говорить: “хореический ритм”, “анapestический ритм” и связываем с этими терминами понимание быстрого, подвижного ритма, бодрого, энергичного»<sup>296</sup>.

Отдельное внимание Якубский уделяет украинскому стихосложению. Беря за основу классификацию, предложенную Степаном Смаль-Стоцким и Федором Гартнером<sup>297</sup>, исследователь выделяет три типа ритмики, свойственной украинской поэзии: в основе первого типа лежат народные песенные ритмы (преимущественно коломыйковый<sup>298</sup>), второй тип – так называемые «чужие ритмы», исторически развивающиеся в рамках силлабики и, наконец, третий – метро-тоническая система, которая развилась под влиянием российского стихосложения. Якубский также рассматривает верлибр или «свободный стих» как результат борьбы «со всякими метрическими узами»<sup>299</sup>.

---

<sup>293</sup> Там же. С. 34.

<sup>294</sup> Там же.

<sup>295</sup> Якубский Б. *Наука віршування*. С. 67.

<sup>296</sup> Ibid. С. 66.

<sup>297</sup> Смаль-Стоцкий С., Гартнер Ф. *Грамматика руської мови. Українське віршоване*. Вид. 3. Додаток II. Відень, 1914.

<sup>298</sup> Форма стиха коломыйки – четверостишие хореической каденции. См.: Квятковский А. *Поэтический словарь*. М.: Советский писатель, 1966. С. 135. Якубский также отмечает, что 58% всех стихов «Кобзаря» Шевченко написаны коломыйковым размером.

<sup>299</sup> Якубский Б. *Наука віршування*. С. 79.

Опираясь на работу В. Перетца «К истории малорусского литературного стиха», ученый замечает, что украинское стихосложение пришло из Польши, поэтому первые стихи были силлабические, которые попали под влияние народной поэзии. В свою очередь, «такие элементы искусственного стиха, как количество слогов, [...] цезура, систематическая рифмовка не могли не повлиять на народную поэзию»<sup>300</sup>. Таким образом произошла «тонизация» силлабической поэзии и «силлабизация» народных песен: «Следствием всех этих процессов стало то, что классический украинский стих, стих Шевченко, можно считать насколько народным, настолько и силлабическим»<sup>301</sup>.

Однако, пожалуй, самое интересное – это вывод, к которому приходит Якубский, отвечая на вопрос, «какая из этих систем наиболее природная для украинского стихосложения»<sup>302</sup>. В качестве решения исследователь предлагает «новейшую» теорию «распевчатого единства», изложенную Божидаром в одноименной работе, изданной в 1916 году с подробным комментарием Сергея Боброва. Якубский также отмечает, что «книжка невероятно ценная, но полная методологической и терминологической путаницы»<sup>303</sup>.

В основе божидаровской теории лежит представление о том, что все размеры стремятся к объединению в общем ритме («распеве»): «Стопа, стих, стишие, стихотворение – уподоблением претворяются в разрастающиеся двигатели единого духовного сдвига творца. Все стопы (размеры), [...] вся движная задача творчества устремляется в изыскание некоего единого размера – устава того дивного снаряда бытия, что есть совершенная вселенная»<sup>304</sup>. Подтверждение этому Якубский находит в феномене Шевченка, который «с чрезвычайной, неслыханной легкостью в одной и той же поэзии переходил от одной системы стихосложения к другой, [...] сохраняя при этом то гениальное “ритмическое единство”, которое присуще любому целостному художественному произведению»<sup>305</sup>.

Все же для украинского стихосложения, как замечает Якубский, более характерен тонический принцип, что не исключает сосуществование других систем, потому что «теперь, когда мы имеем перед собой новейший принцип “ритмического единства”, мы

---

<sup>300</sup> Ibid. С. 77.

<sup>301</sup> Ibidem.

<sup>302</sup> Ibid. С. 79.

<sup>303</sup> Ibidem.

<sup>304</sup> Божидар. *Распевчатое единство* / Ред., предисл., коммент. С. Боброва. Москва: Центрифуга, 1916. С. 61.

<sup>305</sup> Якубский Б. *Наука віршування*. С. 81.

можем только гордиться тем, что никогда не замыкались в рамках одной, всегда узкой системы»<sup>306</sup>.

В последнем разделе «Стихотворное благозвучие (эвфония)» Якубский обращает внимание на мелодичность украинского языка, определяет понятия аллитерации, ассонанса и диссонанса, дает классификацию рифм, основываясь на «Науке о стихе» Брюсова. Якубский отмечает, что украинские поэты мало работают над рифмой и «только в последние годы поэты-символисты обратили внимание на рифму, как и поэты-символисты западные и российские»<sup>307</sup>. Обращение современных поэтов к ассонансной и диссонансной рифмам исследователь связывает с «туманными», «неясными» современными настроениями, которым «не соответствует ясная точность рифм»<sup>308</sup>.

В качестве вывода здесь можно сказать о следующих важных моментах. Во-первых, необходимо отметить сам интерес украинского литературоведения 1920-х к формальным аспектам литературного произведения. В этом контексте «учебник по стихосложению» Якубского является в каком-то смысле революционным исследованием в украинской науке о стихе. На это обращает внимание и Томашевский в своей рецензии: «Книжка Якубского, несмотря на свою элементарность, объединяется в себе выводы новейших исследований русского стиха. [...] Следует пожелать, чтобы автор переиздал ее на русском языке»<sup>309</sup>.

В тоже время Якубский, несмотря на важнейшие открытия в области стихосложения (разделение музыкального и стихотворного ритмов, взаимоотношение метра и ритма, значение синтаксиса и грамматики в теории стиха, выделение малой и большой цезуры и т.д.), остается во многом в плену идей своего времени: на что, в частности, указывает увлеченность автора отдельными теориями, которые не пережили в дальнейшем ревизию (выделение силлабической системы в рамках тонической, теория «распевчатого единства»). На эту особенность указывает и Томашевский: «Правда, можно упрекнуть автора за некоторую компилятивную эклектичность изложения: не все в современных писателях о стихе заслуживает внимания, и кое-что лучше игнорировать. Но как первый самостоятельный опыт книга эта весьма ценна»<sup>310</sup>.

---

<sup>306</sup> Ibidem.

<sup>307</sup> Ibid. С. 94.

<sup>308</sup> Ibid. С. 96.

<sup>309</sup> Томашевский Б. [Рец. на кн.]: *Якубський Б. Наука віршування. Київ: Слово. 1922 // Книга и революция. 1923. № 1 (25). С. 52.*

<sup>310</sup> Там же.



В рецензии теоретика формальной школы есть еще одно интересное замечание: «В нашей скудной литературе по теории русского стихосложения книжка Якубского является событием. Написанная по-украински и обращающаяся к украинским поэтам, она *трактует, собственно, теорию русского стиха* (выд. – Г.Б.). Специальному вопросу об украинском стихе автор посвящает около 10 страниц»<sup>311</sup>. Другими словами, Томашевский подчеркивает, что теория стихосложения, изложенная Якубским, может применяться и к изучению русского стиха, так как за ее основу взята античная метрика. Но, помимо этого, здесь может присутствовать и другое намерение: «вписать» работу Якубского в общий научный контекст, т.е. обратить на работу внимание российских теоретиков<sup>312</sup>.

И наконец, о высокой оценке «Науки стихосложения» может говорить и факт включения ее в список источников составителем библиографии к работе Томашевского «Теория литературы», изданной в 1925 году<sup>313</sup>.

Не осталась незамеченной работа Якубского и среди украинских критиков и литературоведов. В 1920-е годы в диалоге с «Наукой стихосложения» находятся почти все исследователи, которые занимались изучением поэтического языка и стихосложением. Среди отдельных статей можем перечислить: М. Йогансена «К проблеме свободного размера» (1922), Л. Кулаковского «Ритмика языка (тонический стихотворный ритм)» (1925), Л. Булаховского «Динамика слова» (1926), Б. Навроцкого «Поэзия и музыка» (1925), В. Ковалевского «Ритмические поиски современной украинской поэзии» (1930)<sup>314</sup>.

В аспекте развития идей Якубского особенно представляется интересной статья музыковеда и фольклориста Льва Кулаковского. В ней автор оспаривает такие понятия, как «стопа», «метр», «ритм», а также различение стихотворного и музыкального ритмов, предлагая, вслед за Якубским, ввести понятия «целого слова» и «фразы» – как реальных

---

<sup>311</sup> Там же.

<sup>312</sup> О том, что существовала потребность знакомить российский научный мир с работами, выходившими на украинском языке, может свидетельствовать замечание Р. Якобсона: «Находясь в Москве, мы очень мало знали о научной жизни провинции, так напр., не было ничего известно о книге Кульбакина по истории малорусского языка, вышедшей в Харькове еще в 1919 году». См.: Якобсон Р., Богатырев П. *Op. cit.* С. 8.

<sup>313</sup> Список литературы к изданию составил С. Булахатый, в пометке также сообщается, что в указатель вошли те работы по поэтике, «которые имеют актуальное значение – теоретическое или методологическое». См.: Томашевский Б. *Теория литературы*. Ленинград: Госиздат, 1925. С. 211–226.

<sup>314</sup> Йогансен М. *До проблеми вільного розміру* // Шляхи мистецтва. 1922. № 1. С. 43–46; Кулаківський Л. *Ритмика мови (тонічний віршовий ритм)* // Червоних шлях, 1925. № 6–7. С. 255–275; Булахлівський Л. *Динаміка слова* // Червоний шлях. 1926. № 9. С. 196–212; Навроцький Б. *Поєзія і музика* // Червоний шлях. 1925. № 1–2. С. 200–213; Ковалевський В. *Ритмові шукання сучасної української поезії* // Нова генерація. 1930. № 1. С. 26–31.

единиц ритма: «Все исследования теоретиков “ритма” поэтического языка, которые основываются, хотя бы и условно, как Б. Томашевский, на понятии стопы – безрезультатны»<sup>315</sup>. Вместе с тем, в статье исследуются тонические возможности слова и фразы как целого и их взаимообусловленность в поэтическом тексте. При этом, при анализе песни А. Пушкина «Видение короля» Куликовский обращается к понятию «сказа», впервые предложенному Б. Томашевским. В целом статья представляет попытку обосновать теорию стихосложения, исходя из волнообразной интенсивности фразы, что шло вразрез с последними теоретическими исследованиями в области стихосложения того времени. Поэтому не удивительно, что автор нигде не упоминает книгу Б. Якубского.

### **3.4. Майк Йогансен «Как строится рассказ. Анализ прозаических примеров» и «О теории прозы» Виктора Шкловского**

Творчество украинского поэта, писателя и критика Майка Йогансена (1895–1937, настоящее имя – Михаил), одного из представителей «Расстрелянного возрождения», является ярким примером использования формального метода; это можно проследить как в его теоретических работах, так и в художественной прозе. Настоящий раздел посвящен сравнительному анализу двух теоретических работ – «О теории прозы» Виктора Шкловского и «Как строится рассказ. Анализ прозаических примеров» Майка Йогансена.

Исследователи отмечают, что художественные, поэтические, и теоретические поиски Йогансена следует рассматривать как органическое целое, где теория и практика дополняют друг друга<sup>316</sup>. Это «единство» будет продемонстрировано на примере анализа романа Йогансена «Путешествие ученого доктора Леонардо и его будущей возлюбленной Альцесты в Слобожанскую Швейцарию» (1930), который представляется важным и интересным как с точки зрения примера формалистской прозы, так и с точки зрения традиции пародийной литературы в до- и послереволюционной Украине и России.

---

<sup>315</sup> Кулаківський Л. *Ритмика мови (тонічний віршовий ритм)* // Червоних шлях. 1925. № 6–7. С. 257.

<sup>316</sup> Мельників Р. *Людина з «химерним іменням»* // Майк Йогансен. *Вибрані твори* / Упоряд. Р. Мельників. 2-ге вид., доп. К.: Смолоскип, 2009. С.16.

Для начала – несколько слов об авторе. В 1913 году Йогансен окончил Третью мужскую гимназию в Харькове<sup>317</sup>, в которой учился вместе с будущими поэтами-футуристами Божидаром (Богдан Гордеев), писателем и географом Юрием Платоновым<sup>318</sup>, Григорием Петниковым<sup>319</sup>. Добавим, что Петников был другом и последователем Велимира Хлебникова, который передал ему титул Председателя Земного Шара. В старших классах Йогансен становится близким к кругу авангардистов – Николаю Асееву<sup>320</sup>, Велимиру Хлебникову, Владимиру Маяковскому, сестрам Синяковым; в этот круг также входили украинский художник-конструктивист Василий Ермилов, с которым был дружен поэт Валерьян Полищук<sup>321</sup>.

В 1917 году Йогансен заканчивает классическое отделение историко-филологического факультета Харьковского университета, получая степень магистра филологии (специализация – латинский)<sup>322</sup>. Приблизительно в те же годы он учится на словесном отделении при Харьковской академии теоретических знаний и сдает экзамен,

---

<sup>317</sup> Подробнее см. автобиографию писателя: Йогансен М. *Вибрані твори* / Упоряд. Р. Мельників. К.: Смолоскип, 2009. С. 719–722. (Далее – Йогансен М. *Вибрані твори*).

<sup>318</sup> См. о Платонове: Тимиргазин А. «Сделав большой круг, я опять возвращаюсь...». *К биографии писателя-географа Юрия Гавриловича Платонова* // Collegium. 2016. № 1. С. 219–234.

<sup>319</sup> Дружба с Петниковым продлилась до самой смерти Йогансена, который также переводил петниковские футуристические стихи на украинский и немецкий языки. В письмах Петникова к Платонову читаем: «Мне вспомнились наши гимназические годы, вступительный экзамен, который я держал в харьковскую 3-ю гимназию – вместе с Мишей Йогансеном – что была на улице тихой, напротив костела, улице Гоголя [...]. Как вскоре купили втроем – на паях, экономя на завтраках [...] футбольный чудесный мяч, (Миша, я, и Юра Платонов, будущий автор «Хмеречи» и других книг), это была новинка тогда, вроде полетов Уточкина, что происходили за городом, возле парка, я вспомнил этот наш футбольный мяч, а потом и бутцы [...] и гоняли его по каким-то пустырям за Лермонтовской улицей, где стоял и домик кирпичный учителя немецкого языка Гервасия Андреевича (Йогансена) [...]». См.: Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (ЦГАМЛИ): Ф. 440, оп. 1, д. 53, л. 3.

<sup>320</sup> Николай Асеев окончил историко-филологическое отделение Харьковского университета в 1913 году.

<sup>321</sup> В этом контексте отдельное внимание стоит уделить сборнику «Радиус авангардовцев», который был издан в Харькове в 1928 году. Сборник объединил авторов-представителей русской секции конструктивистской литературной группы Валерьяна Полищука «Авангард», основанной в 1925 году (участники: Метер, Октябрьев, Корецкий, Санович, Троянкер). Также в сборнике были впервые напечатаны два стихотворения Хлебникова «Современность» и «Единая книга», «которые были написаны в 1920-м году на квартире художника Василия Ермилова, с которым Хлебников дружил», как отмечалось в публикации (С. 26). Сборник содержал также статью В. Полищука «Что и как и почему» и отрывок «Из прокламации “Авангард”». Оформление книги выполнил Василий Ермилов, который также был членом «Авангарда». См.: Радиус авангардовцев. Литературный сборник русской секции. Харьков, 1928.

<sup>322</sup> Защитил дипломную работу под названием «Ablativus absolutus и другие самостоятельные падежи в латинском и греческом языках».

однако диплом не получает. После чего Йогансен с перерывами преподает исторический курс украинского языка в ХИНО<sup>323</sup>.

Еще будучи гимназистом, он начал писать стихи – на русском и немецком. Однако с 1918 года перешел на украинский язык, решив, что стихи «выходят более природными». Йогансен также пишет, что в 1918 году он впервые заинтересовался политикой и начал читать марксистские книжки: «читал Плеханова, Маркса, Энгельса, Каутского, Гильфердинга, а дальше преимущественно Ленина»<sup>324</sup>. Выбор украинского языка, как и политической позиции был продиктован впечатлением от кровавых расправ белых в Киеве: «Год 1919 – под впечатлением деникинщины – провел резкую линию в мировоззрении: пристал к марксистскому»<sup>325</sup>.

В 1921 году были напечатаны его первые стихотворения – в журнале «Шляхи мистецтва», альманахе «Штабель», сборниках «На сполох», «Жовтень», последний содержал составленный Йогансеном «Универсал к рабочим и пролетарским художникам украинским» (подписанный также Хвильевым и Сосюрой): «Составил манифест для сборника “Жовтень” (“Универсал”) в конструктивистском духе...»<sup>326</sup>. В «Универсале» сообщалось: «Одинаково отмахиваясь от всяких неоклассиков, которые подкрасившись красным кармином, кормят пролетариат избитыми формами из прошлых веков, и от жизнетворческих футуристических безбудушников, которые выдают голое разрушение за творчество, и от всяких формалистических школ и течений [...], объявляем эру творческой пролетарской поэзии настоящего будущего [...]»<sup>327</sup>. Тем не менее, несмотря на все это, в своей автобиографии Йогансен отмечает, что в 1920-м году он еще думал примкнуть к футуристам.

В 1923 году Йогансен вместе с Элланом-Блакитным и Хвильевым основывает союз пролетарских писателей «Гарт», просуществовавший до 1925 года. О своем участии в организации Йогансен пишет: «Все время находясь в “Гарте”, чувствовал ошибочность того взгляда, будто литература “организовывает” людей [...]. После развала “Гарта” был одним из основоположников ВАПЛИТЕ и находился там вплоть до распада организации, хотя не

---

<sup>323</sup> Харьковский институт народного образования (ХИНО). Сегодня – Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина.

<sup>324</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 712.

<sup>325</sup> Лейтес О., Яшек М. *Десять років української літератури (1917–1927)*. Х.: ДВУ, 1928. С. 195.

<sup>326</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 715.

<sup>327</sup> Хвильовий М., Сосюра В., Йогансен М. *Наш Универсал // Жовтень*. Харків, 1921. С. 1–2.

раз ссорился с ее руководителями, главное, на тему о роли футуризма; конкретно чуть не вышел из ВАПЛИТЕ вместе со Слисаренко, отстаивая Бажана и Шкурупия»<sup>328</sup>.

Начиная со второй половины 1920-х годов Йогансен уделяет больше внимания прозе. В 1925 году выходит его первые прозаические вещи – сборник рассказов «17 минут» и авантюрный роман «Приключения Мак-Лейстона, Гарри Руперта и других», который стал первым украинским бестселлером: на протяжении 1925 года вышло десять выпусков общим тиражом 100 тысяч экземпляров.

В автобиографии также находим следующее: «И в своих стихах, и в прозе, и в теоретических статьях неуклонно старался поднять украинское слово до европейского уровня»<sup>329</sup>.

Таким образом, Майк Йогансен является ярким примером self-made artist, принявшего активное участие в конструировании украинской национальной культуры и идентичности в 1920-е годы. Будучи русско- и немецкоязычным с рождения в определенный исторический момент Йогансен сознательно выбирает украинский язык, украинскую культуру и литературу, решая стать украинским писателем (в отличие, например, от его современника писателя Сигизмунда Кржижановского). Второе, это марксистская позиция Йогансена, точнее то, как Йогансен понимал марксизм и связанное с этим его видение места и роли литературы в обществе (вспомним его цитату об участии в «Гарте»; подробнее этот вопрос рассматривается ниже). В-третьих, обращу здесь внимание на биографические обстоятельства жизни Йогансена, его дружбу с русскими футуристами, знание их творчества<sup>330</sup> и русской литературы в целом. И наконец, Йогансен принимает активное участие в процессе строительства новой революционной украинской культуры, «ориентированной на Европу». Этой задаче, собственно, и подчинены все творческие и теоретические поиски писателя.

---

<sup>328</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 721.

<sup>329</sup> Ibid. С. 722.

<sup>330</sup> О том, что Йогансен хорошо знал современную ему русскую литературу и следил за ее развитием, свидетельствует его рецензия 1923 года на стихи Гео Шкурупия: «Итак, рассматривать произведения Шкурупия придется отдельно от теорий панфутуризма. Нам случалось уже отмечать, что деструкция панфутуристов, их разрушение искусства не так страшны, как они их рисуют. Они пасут задних по сравнению с московскими футуристами в этом деле. Действительно, что могут своего выдвинуть панфутуристы против такого расклада искусства: е у ы / и а о / о а. (Крученых, “Вселенский язык”)). Шкурупій Г. *Вибрані твори* / Упор. О. Пуніна, О. Соловей. К.: Смолоскип, 2013. С. 778.

В работе «Как строится рассказ», которую сам автор называет «практическим руководством для молодых прозаиков», Йогансен пишет: «Наша почти дикарская отсталость в вопросе тектоники фабулы нуждается в хирургических операциях над западной литературой, чтобы облегчить нам продвижение литературной техники»<sup>331</sup>. Эту задачу Йогансен решает и как «просветитель» (вместе с теоретическим анализом книга содержит произведения, переведенные автором с английского), и как теоретик – опыт формальной школы, ее теоретический инструментарий активно используется Йогансеном для анализа западной литературы, чтобы таким образом «повысить уровень» своей национальной словесности. Другими словами – он пытается научить молодых украинских авторов, как быть хорошими писателями.

«Как строится рассказ» состоит из двух частей: в первой («Вступительных замечаниях») Йогансен определяет понятие «искусство», а также дает практические советы авторам в вопросах стиля, приемов, языка, организации материала и т. д. Вторая часть посвящена анализу четырех рассказов, которые сами по себе являются примерами разных поджанров (в терминологии Йогансена): это авантюрный журнальный рассказ английского писателя Джона Барри «Красный Часовой на рифе»; фантастический рассказ Герберта Уэллса «Неопытное приведение»; «новелла из ничего» (как ее обозначает Йогансен) Эдгара По «Это ты!», а также «протокольный рассказ» Тургенева «Касьян с Красивой Мечи».

Книга «Как строится рассказ» была издана в 1928 году, однако отдельные ее части выходили раньше: в первом и втором номерах журнала ВАПЛИТЕ за 1927 год были напечатаны соответственно «Анализ одного журнального рассказа» и «Анализ фантастического рассказа». Теоретический разбор новеллы «Это ты!» Эдгара Алана По послужил впоследствии предисловием к изданию в том же – 1928-м – году избранных произведений По в переводе Йогансена и Бориса Ткаченко<sup>332</sup>.

Появление теоретической работы Йогансена вызвало большой резонанс в прессе – в газетах и периодических изданиях было напечатано более десяти рецензий авторства О. Полторацкого, Л. Френкеля, П. Любченко, В. Державина, В. Сухино-Хоменко, И.

---

<sup>331</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 638.

<sup>332</sup> По Эдгар Алан. *Вибрані твори* / Пер. з англ. Майка Йогансена та Бориса Ткаченка. Харків: ДВУ, 1928. См. также рецензию Владимира Державина на книгу в журнале «Критика»: Державин В. [Рец. на кн.]: *По Эдгар Алан. Вибрані твори. Пер. з англ. Майка Йогансена та Бориса Ткаченка. Харків: ДВУ, 1928* // Критика. 1928. № 7. С. 146–148.

Ямпольского и других<sup>333</sup>. Такое количество отзывов само по себе свидетельствует о большом интересе украинских критиков и писателей к вопросам стиля и поэтики. Практически все рецензенты отмечают важность и нужность анализа, произведенного Йогансеном, но в то же время почти все они критикуют как сам стиль изложения («ненаучный»), а главное – «ненастоящий» марксизм автора.

И. Ямпольский пишет, что книга сама по себе интересна как «декларация современника, который борется за определенные литературные позиции, т. е. фабульную прозу»<sup>334</sup>. В целом критик делает важное для нашего исследования замечание: «В последние годы, в связи с обострением интереса к поэтике, практические учебники получили у нас большое распространение. Если до революции они охватывали в основном вопросы стихосложения; теперь, когда центр тяжести в текущей литературе сместился, стали появляться также специальные книги, посвященные технике художественной прозы. Среди их основных недостатков – большая вульгаризация и нормативный характер изложения».<sup>335</sup> Ямпольский справедливо указывает на динамику интереса украинских литературоведов к поэтике: от вопросов стихосложения к вопросам техники художественной прозы.

Другой критик Михаил Степняк в своей рецензии делает еще одно ценное наблюдение: «В целом взгляды автора часто напоминают негативную сторону левого крыла опоязовцев, но отличаются от них постоянным обращением внимания к психологии авторской и читательской (последнее, на наш взгляд, неплохо)»<sup>336</sup>. Забегая вперед, скажу, что Степняк справедливо отмечает два главных аспекта аналитической части работы: во-первых, он указывает на связь теоретических взглядов Йогансена с работами «крайних» формалистов (Шкловского, в первую очередь). Во-вторых, он обращает внимание на «психологический» аспект анализа: беря формальный метод за основу Йогансен творчески его переосмысляет.

Книга Виктора Шкловского «О теории прозы» была издана в 1925 году; в нее вошли отдельные статьи, написанные Шкловским на протяжении 1917–1924-го годов. Работу

---

<sup>333</sup> Карацупа В. *Полная библиография Йогансена*: [http://archivsf.narod.ru/1895/mike\\_yogansen/index.htm](http://archivsf.narod.ru/1895/mike_yogansen/index.htm) (дата обращения: 26.1.2020).

<sup>334</sup> Ямпольский И. [Рец. на кн.]: *Йогансен М. Як будеється оповідання. Х.: Книгоспілка, 1928 // Життя й революція. 1928. № 9. С. 188.*

<sup>335</sup> *Ibidem.*

<sup>336</sup> Степняк М. [Рец. на кн.]: *Йогансен М. Як будеється оповідання. Х.: Книгоспілка, 1928 // Червоний шлях. 1928. № 4. С. 224.*

открывает программная статья «Искусство как прием» (1917), в которой были сформулированы главные для русского формализма понятия – прием, остранение и автоматизация. Здесь же Шкловский обозначает главную исходную позицию формальной школы: «Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание»<sup>337</sup>. Также книга содержит такие ключевые для теории формального метода статьи, как «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1919), «Как сделан Дон-Кихот» (1919), «Строение рассказа и романа» (1921), «Роман тайн» (1923), «Литература вне “сюжета”» (1921) и другие.

Основное внимание Шкловского сосредоточено на технике построения художественной прозы, начиная от очерка и заканчивая бессюжетной прозой. В вышеперечисленных статьях были впервые применены на практике и аргументированы понятия «мотивировки», «материала», «инструментовки», «приема затрудненной формы», «сюжета и фабулы» и прочие. Главным является то, что Шкловский, ставя под сомнение психологизм как основной прием мотивировки действий героя, рассматривает художественное произведение исключительно как набор приемов или техник, которые использует автор в зависимости от жанра и обстоятельств: «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов»<sup>338</sup>. В коротком предисловии Шкловский определяет свое исследование так: «Вся книга посвящена целиком вопросу об изменении литературных форм»<sup>339</sup>.

Структура теоретической работы Йогансена напоминает структуру «О теории прозы» Шкловского: это и короткое авторское ироничное предисловие, и «вступительные замечания», где Йогансен дает определение искусству, и аналитическая часть книги, предлагающая анализ англоязычной прозы, сделанный в формалистском духе – с построением схем и отчасти «копирующий» емкий и стремящийся к объективизму стиль Шкловского. Это дало возможность критикам обвинять Йогансена в «дидактизме» и «назидательности».

О том, что книга «О теории прозы» послужила первоисточником теоретических поисков Йогансена, свидетельствует не только заимствование ее основной терминологии и

---

<sup>337</sup> Шкловский В. *Собрание сочинений*. Том 1: Революция / Сост., вступ. статья И. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 256.

<sup>338</sup> Шкловский В. *О теории прозы*. М.: Федерация, 1929. С. 226.

<sup>339</sup> Там же. С. 6.



стиля изложения, но и прямая отсылка к самой работе Шкловского. В первой части исследования «Как строится рассказ» Йогансен аргументирует понятие «остранения» (которое переводит как «поновления») и пишет: когда автор хочет «вызвать конкретное представление – образ какой-то вещи» он прибегает к двум приемам – сравнению (у Шкловского параллелизм) и остранению. При этом Йогансен объясняет последнее через описание процесса курения и делает следующий вывод: «Таким образом остранение является попыткой подать вещи в новом аспекте [...]. Остранение может выглядеть как наивность, но оно всегда повышает впечатление свежести»<sup>340</sup>.

Треть своих «вступительных замечаний» автор посвящает проблеме искусства, которое (в целом, как таковое) он определяет апофатически: это не «метод познания» (потому что неизвестно, каково *техническое* значение этого познания), это не «один из способов организации» и это не «проявление половой энергии». Йогансен сужает область разговора до роли искусства в процессе производства, делая при этом парадоксальное утверждение «искусство в *капиталистическом* (выд. – Г.Б.) обществе есть один из видов развлечения, один из факторов отдыха от работы»<sup>341</sup>. Для того, чтобы усилить свой тезис автор предлагает спросить у рабочего или хлебороба, что больше влияет на их жизнь – «искусство или табак»? Более того, Йогансен иронизирует над А. Богдановым (который понимал искусство как способ организации опыта людей) и пишет об искусстве как о способе «дезорганизации»: «Так вот, искусство (насколько оно влияет вообще) возбуждает эмоциональную сферу и таким образом дезорганизует человека как логическую машину»<sup>342</sup>. Из всего этого Йогансен делает вывод, что во время строительства социализма, «настоящее искусство не нужно, потому что оно бы только мешало»<sup>343</sup>. Таким же образом Йогансен ставит под вопрос формулу Г. Плеханова об искусстве как методе познания: «Дело в том, что все внимание и все творческие усилия писателя занимают проблемы п о д а ч и материала, а не и з о б р е т е н и я его. Если политика интересуется *содержание* событий, то писателя интересует их *форма* [...]. Вся его энергия и внимание направлена на *подачу*, а не на художественную трактовку этих идей»<sup>344</sup>. Приведенные выше аргументы ироничны по

---

<sup>340</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 570.

<sup>341</sup> Ibid. С. 553.

<sup>342</sup> Ibid. С. 555.

<sup>343</sup> Ibidem.

<sup>344</sup> Ibid. С. 557.

своей природе, если еще к этому добавить, что в предисловии автор пишет: «В первой части я знакомлю молодого новеллиста со взглядом на искусство, который я имею слабость считать единственно марксистским»<sup>345</sup>.

Единственное определение искусству, которое дает Йогансен, имеет отношение только к роли искусства в капиталистическом обществе. Подтверждение этому находим дальше: «Если мы будем распространять правильный взгляд на искусство как на *развлечение*, мы наоборот сможем *использовать* всю предыдущую литературу»<sup>346</sup>. В то же время, утверждая «ненужность» искусства в социалистическом обществе, автор обращает внимание на развитие радио и кино, которые «оживили» его: «Искусство, задыхаясь без рынков, ухватилось за антенны и экраны и снова стало на какое-то время массовым, конкурируя даже с табаком»<sup>347</sup>. Таким образом, Йогансен рассматривает искусство как один из видов развлечения, при этом массовость или способность быть массовым здесь играет первостепенную роль. Это во многом объясняет интерес Йогансена (теоретика и писателя) к беллетристике как массовой литературе, которая долгое время воспринималась, по словам автора, как низкосортная.

Далее автор переходит к практическим советам «молодым новеллистам». Здесь остановимся на некоторых моментах.

В подглавке «Язык и стиль в прозе», предвосхищая теорию полифонического романа Михаила Бахтина, Йогансен обращает внимание, что в новелле столько языков, сколько в ней действующих лиц: «Действующие лица болтают на всяких языках в зависимости от потребностей фабулы, развития действия и их собственной типизации»<sup>348</sup>. Отдельно он выделяет авторскую речь, которая «организует движение в рассказе». В другой подглавке «Хороший прозаик с плохим языком» Йогансен, подобно формалистам, снимает напряжение между формой и содержанием, обращая внимание, что в литературе все сводится к языку: «И это потому, что в прозе, хотя и не так, как в поэзии, язык является не только средством, но и темой. Сказать, что прозаик пишет плохим языком, значит осудить его как прозаика»<sup>349</sup>.

---

<sup>345</sup> Ibid. С. 550.

<sup>346</sup> Ibid. С. 585.

<sup>347</sup> Ibid. С. 561.

<sup>348</sup> Ibid. С. 565.

<sup>349</sup> Ibid. С. 567.

В качестве «рецепта» того, как найти хорошую тему, Йогансен предлагает наклеить семейные фотографии на деревянные кубики, после чего их разбросать и посмотреть на случайную комбинацию, которая может намекать на какую-либо ситуацию или историю. При этом Йогансен отмечает, что истории из жизни могут производить впечатление, только если они будут хорошо сконструированы. Также он советует подбирать действующих лиц по принципу контраста для достижения большей эффектности ситуаций.

Отдельное внимание Йогансен уделяет тому, что Шкловский называет «задержанием» (или отступлением) в новелле. По мнению Шкловского «задержания» играют три роли: они позволяют вводить в роман новый материал, они тормозят (задерживают) действие, они служат для создания контраста к основному действию<sup>350</sup>. Йогансен также выделяет три функции отступлений: для того, чтобы создать иллюзию времени, чтобы заполнить пробелы между событиями, чтобы задержать читателя «возле какой-то точки»<sup>351</sup>.

В качестве материала для отступлений Йогансен советует авторские психологические размышления, выписки и цитаты, а также пейзажи. Что касается первого – психологических размышлений – под этим Йогансен подразумевает шуточные и парадоксальные комментарии: «Если вы, к примеру, напишете в новелле “такие уж эти женщины: они всегда...” (далее какой-нибудь глагол), то читатель сразу убедится, что вы психолог»<sup>352</sup>.

Как пример «выписок и цитат» Йогансен приводит научные выписки в романах Жюль Верна. Однако, если у Йогансена они имеют функцию «заполнения пробелов» между действиями, у Шкловского они играют роль обрамления: «Иногда мы встречаем в рассказах рамного типа вводные, не анекдоты, а собрание сведений научного характера. Подобным образом внесены в грузинскую “Книгу Мудрости и Лжи” арифметические задачи, а в романах Жюль Верна справки по научным вопросам и перечисления географических открытий»<sup>353</sup>.

И наконец, отдельное внимание Йогансен уделяет функции пейзажей в произведении, которые анализирует на примере рассказа Тургенева «Касьян с Красной

---

<sup>350</sup> Шкловский В. *О теории прозы*. С. 230–231.

<sup>351</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 581.

<sup>352</sup> Ibid. С. 582.

<sup>353</sup> Шкловский В. *О теории прозы*. С. 123.

Мечи». Йогансен выделяет две роли пейзажей в произведении: «В целом ландшафт в прозе играет в роли или соответствующей декорации, или контрастной декорацией»<sup>354</sup>. У Шкловского читаем: «Может быть два основных случая литературного пейзажа: пейзаж, совпадающий с основным действием, и пейзаж, контрастирующий с ним»<sup>355</sup>. Однако Йогансен идет дальше и выделяет несколько «способов подачи» пейзажа – динамический (который достигается с помощью глагольных форм при описании) и статический. В целом автор делает вывод, что пейзаж наиболее точно отображает личность автора: «Ландшафт есть знакомство с психикой художника в первую очередь – он, следовательно, соотносится с лирикой в литературе»<sup>356</sup>. В то же время Йогансен настаивает на несамостоятельности пейзажа, поскольку в прозе он не может существовать вне персонажа.

И наконец, в отдельной подглавке «Обнажение приема» Йогансен рекомендует автору «раскрывать карты», только если он использовал определенную технику в новелле. Главную же задачу новеллистической техники автор видит в том, чтобы «дать максимум напряжения при чтении». Йогансен отмечает: «...писатель, обнажая прием и раздевая технику, показывает читателю ее старые кости, чтобы ему *захотелось другой* (выд. – Г.Б.)»<sup>357</sup>. Не сложно в подобном утверждении увидеть формалистскую теорию литературной эволюции (см. раздел «Пародийный роман» у Шкловского).

Вторая («аналитическая») часть работы «Как строится рассказ» имеет иную интонацию изложения. Если в первой части Йогансен выступает как слегка ироничный, умудренный опытом писатель, дающий советы начинающему автору, во второй – он переходит непосредственно к методичному и вдумчивому разбору короткой прозы.

В качестве примера обратимся к его анализу фантастического рассказа Герберта Уэллса «Неопытное приведение». Для начала вкратце напомним фабулу: в английском клубе встречаются приятели. Один из присутствующих – Клейтон, рассказывает об удивительной истории, которая с ним приключилась прошлой ночью в стенах клуба: он познакомился с настоящим приведением. Бедное приведение, по словам Клейтона, забыло один элемент магических пассов и не могло попасть обратно в потусторонний мир. После нескольких неудачных попыток приведение попросило Клейтона зеркально повторить

---

<sup>354</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 655.

<sup>355</sup> Шкловский В. *О теории прозы*. С. 237.

<sup>356</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 661.

<sup>357</sup> Ibid. С. 583.

последовательность жестов, обнаружило ошибку и исчезло. Напряжение рассказа усиливается реакцией слушателей – от полного неверия до страха за Клейтона, который решил сейчас – в присутствии друзей – воспроизвести магические пассы. Один из членов клуба – масон Сандерсон увидел в жестикуляции Клейтона элемент, напомнивший ему жест, принятый в обществе «вольных каменщиков». После подсказки Сандерсона Клейтон еще раз повторяет комбинацию магических пассов, которая на этот раз оказывается правильной, и умирает. Рассказ заканчивает ремаркой автора: «Но перенесся ли он туда с помощью чар бедного духа или же его поразила апоплексический удар в середине веселого рассказа, как убеждало нас судебное следствие, не мне судить. Это одна из тех необъяснимых загадок, коим надлежит оставаться неразрешенными, пока не придет окончательное разрешение всего. Я знаю только одно: что в ту минуту, в то самое мгновение, когда он завершил свои пассы, он вдруг изменился в лице, покачнулся и упал у нас на глазах – мертвый»<sup>358</sup>!

А теперь воспроизведем логику формалистского анализа Йогансена. Он выделяет два типа мотивировки – структурную и психологическую. Структурная (или механическая; она эквивалентна понятию мотивировки у Шкловского) служит для упорядочивания последовательности событий и формирования их причинно-следственной связи. Психологическая (моральная), по словам автора, «оправдывает психологические поступки героя или же оправдывает морально самого героя перед читателем»<sup>359</sup>. Йогансен пишет, что в рассказе Уэллса структурная мотивировка основывается на «науке», психологическая опирается на поверья и страхи. Главным действующим лицом рассказа, по мнению автора, являются сами магические жесты. Это дает ему возможность определить жанр рассказа как научно-фантастический, поскольку главный сюжет сводится к вопросу – «могут ли существовать такие магические способы, с помощью которых человек может переселиться по ту сторону, умереть»<sup>360</sup>.

В качестве двух основных организующих приемов Йогансен выделяет параллелизм и контрастное противопоставление «лжи» Клейтона правдивости автора-рассказчика (контрастная мотивировка по принципу «ложь-правда»). Контрастная мотивировка служит,

---

<sup>358</sup> Уэллс Г. *Неопытное приведение* // Герберт Уэллс. *Собрание сочинений*: В 15 т. Том 6. М.: Правда, 1964: <http://lib.ru/INOFANT/UELS/ghost.txt> (дата обращения: 26.1. 2020).

<sup>359</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 626.

<sup>360</sup> Ibid. С. 627.

по мнению Йогансена, для того чтобы запутать читателя, который до последнего верит рассказчику (не выдумал ли это все Клейтон?). Йогансен последовательно перечисляет примеры развертывания этого мотива в произведении (к примеру, он говорит, что Уэллс играет с традиционным представлением об обстановке, где обычно изображаются приведения – в комнате с дубовой обшивкой стен – oak panelling). Йогансен замечает, что сама фабула рассказа единообразная, поэтому для создания объемности (и правдоподобности) автор прибегает к параллелизму: история о магических жестах Клейтона могла бы быть ложью, не узнай Сандерсон ее отдельный элемент. Таким образом «фантастическое» и реальное образуют параллель. Йогансен подчеркивает, что параллелизм в рассказе автор усиливает разницей: «дух исчезает с глаз, Клейтон умирает», что заставляет читателя убедиться в правдивости рассказанной истории. Прием параллелизма хорошо описан у Шкловского в разделе «Роман тайн» на примере анализа произведения Ч. Диккенса «Крошка Доррит». Шкловский отмечает: «Характерно для типа “тайны” родство с приемом инверсии, т. е. перестановки. Самым обычным типом тайны в романе является рассказ о предшествующем постановлении после изложения настоящего. Здесь тайна достигнута способом изложения. Метафорический ряд и ряд фактический образуют параллель»<sup>361</sup>.

Йогансен указывает, что пара Клейтон–привидение служат для мотивировки появления главного героя – магических пассов. Забывчивость приведения мотивируется в произведении историей реально жившего человека, чей портрет дан очень реалистично. Здесь главное, что в жизни этот человек был неудачником, поэтому читателя не удивляет, что его дух (приведение) мог забыть пассы. При этом Йогансен отмечает, что мотивировка с забывчивостью необходима, чтобы пассы увидел и повторил Клейтон.

Йогансен предлагает в случае рассказа Уэллса самим читателям сделать моральный вывод (поскольку как таковой морали в произведении нет), этот вывод мог бы звучать так – «не нужно шутить с духами»<sup>362</sup>.

Этим, по мнению Йогансена, можно было бы закончить анализ произведения, однако «кто-то скажет, где же идеологическая критика?»<sup>363</sup>. В этом месте Йогансен делает сноску, в которой читаем: «Нужно раз и навсегда условиться, позволяет ли марксизм делать анализ

<sup>361</sup> Шкловский В. *О теории прозы*. С. 151.

<sup>362</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 639.

<sup>363</sup> Ibid. С. 636.

**техники** (выд. – автора) художественных произведений, или, возможно, анализировать технику есть контрреволюция, а **можно** анализировать **только** смысл? И в других отраслях: можно рассказывать об “эксплуатации железных дорог”, а может быть, можно только об эксплуатации трудящихся. *Я решительно отмежевываюсь от опоязовского формализма* (выд. – Г.Б.), который не позволяет делать анализ социологический. Я так же решительно отмежевываюсь от **такого** “марксизма”, который **не позволяет** анализировать саму **технику** в специальных статьях **о технике**. Я считаю, что это не марксизм [...], а умственная дефективность»<sup>364</sup>.

Однако, на следующих двух страницах никакого «идеологического» анализа не происходит. Сначала Йогансен иронизирует и даже высмеивает «марксистский» метод, который он называет «кислокапустным»: «Сидят приятели в клубе, буржуазном, очевидно. Говорят не о профдвижении, а о духах (опиум для народа). Для масс такой рассказ ненужный и вредный»<sup>365</sup>. После чего автор заключает, что мировоззрение автора «выявляется старательной аналитической работой над всеми его произведениями и современным ему творчеством других»<sup>366</sup>.

В заключении Йогансен пишет: «Для того, чтобы повысить художественную квалификацию писателей, *нужен в первую очередь анализ техники произведений* (выд. – Г.Б.). Для того, чтобы повысить философскую квалификацию писателей, нужны в первую очередь [...] исторический материализм, история революций, политическая экономия, рефлексология [...] и в последнюю очередь анализ содержания художественных произведений как небольшое вспомогательное средство философского характера»<sup>367</sup>.

Таким образом, как уже отмечалось выше, первоисточником работы Йогансена послужило исследование Шкловского «О теории прозы». И само название работы Йогансена, и использование теоретического аппарата формальной школы, и стиль изложения, и применение формального метода к анализу прозы свидетельствует о попытке автора создать теоретическую базу для исследования национальной украинской литературы. Одновременно с этим, все это свидетельствует о попытке научить молодого

---

<sup>364</sup> Ibidem.

<sup>365</sup> Ibidem.

<sup>366</sup> Ibid. С. 639.

<sup>367</sup> Ibid. С. 640.

автора технике художественной прозы и таким образом повысить уровень национальной литературы.

Здесь важно отметить, что применение Йогансенем формального метода к англо- и русскоязычной короткой прозе доказывает универалистский принцип формального анализа. Однако Йогансен использует формальный метод не механически, а творчески его переосмысляет, расширяя как его понятийную базу (выделение разного типа пейзажей, введение структурной и психологической мотивировок и т. д.), так и его методологические рамки (психологическая мотивировка как попытка расширить границы метода).

### **3.4.1. «Путешествие ученого доктора Леонардо и его будущей возлюбленной Альцесты в Слобожанскую Швейцарию» Майка Йогансена как пример формалистской прозы**

Свои теоретические разработки (как серьезные, так и довольно шуточные) Йогансен применяет и в своей прозе. Его роман «Путешествие ученого доктора Леонардо и его будущей возлюбленной Альцесты в Слобожанскую Швейцарию» – один из самых удивительных примеров советской украинской литературы; в нем можно обнаружить многие приемы и подходы, характерные для некоторых советских писателей этого десятилетия (но разработанные еще до революции). Роман также является практическим воплощением теоретических поисков Йогансена во второй половине 1920-х годов. В каком-то смысле эту книгу можно считать своего рода итогом развития определенных направлений русской и украинской литературной теории и прозы заканчивающегося десятилетия.

Стилизация и пародия – два главных приема, на которых строится эта вещь Йогансена. Как известно, стилизация и пародия существуют чуть ли не с самого начала литературы. Вопросу изучения их взаимосвязи посвящено несколько работ формалистов. Так, к примеру, Юрий Тынянов отмечает: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их. [...] При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов:



стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии – один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»<sup>368</sup>.

Здесь было бы излишним давать исторический очерк этих жанров. Отметим лишь, что в разные историко-культурные эпохи и в разных культурах они играли разную роль. Те разновидности пародии и стилизации, которые близки Йогансену, появились в XVII веке (барочная литература от Дон-Кихота до Сумарокова). Однако свое мощное современное развитие оба жанра получили в эпоху модерна (особенно той его части, которую можно назвать поздним романтизмом). Для этой культурной эпохи, начавшейся в середине XIX века, пик которой пришелся на рубеж XIX–XX веков, стилизация и пародия представляют собой важные точки художественного мышления. Новый господствующий класс – буржуазия, новое общество, его вкусы, привычки и ритуалы – все это становится объектом художественной критики (в частности пародирования), а стилизация под ушедшие культурные эпохи предоставляла возможность писателям «уйти» из неприглядной реальности, поставив ее, тем самым, под вопрос. Именно поэтому – если говорить о литературе – пародия, стилизация и критический реализм могут вполне естественно сочетаться в творчестве одного писателя. В качестве примера можно привести Гюстава Флобера, автора ультраромантической стилизации «Саламбо», шедевра критического реализма «Госпожа Бовари» и стопроцентно пародийной (неоконченной) вещи «Бувар и Пекюше».

В русскую модернистскую литературу стилизация проникла благодаря символистам (см. к примеру, «Египетские ночи» Валерия Брюсова) и акмеистам, но настоящим метром стилизации, автором, который построил на ней свою поэтику, был Михаил Кузмин. Влияние фигуры Кузмина, стоявшего несколько в стороне от основных литературных течений предреволюционного периода, автора самых разнообразных в жанровом отношении сочинений – радикальных как по содержанию («Крылья»), так и по художественным приемам, оказалось мощным и продолжительным. Это касается не только «круга Кузмина» (Ю. Юркун, С. Ауслендер), но и некоторых писателей и поэтов, появившихся в литературе после революции и гражданской войны. Здесь следует отметить двух авторов – К. Вагинова и С. Кржижановского. Можно с почти полной уверенностью утверждать, что Йогансен хорошо знал тексты Кузмина, особенно его предвоенную стилизаторскую прозу («Подвиги

---

<sup>368</sup> Тынянов Ю. *Достоевский и Гоголь (К теории пародии)*. Л.: ОПОЯЗ, 1921. С. 9.

Великого Александра», «Путешествие сэра Джона Фирфакса»). Не будет преувеличением предполагать знакомство Йогансона с прозой Кржижановского<sup>369</sup> и с меньшей уверенностью – Вагинова<sup>370</sup>.

Пародия вырастает из стилизации. Соответственно любая стилизация эпохи модернизма, создавая некоторую дистанцию между стилизуемым текстом и автором-стилизатором, уже в основе своей имеет несколько комический оттенок. Однако не все стилизации являются пародиями; эти два жанра, в конце концов, имеют разные цели. В советские 1920-е годы литературная стилизация была нацелена, с одной стороны, на создание нового типа повествования – антипсихологический, более соответствующий призывам к популяризации литературы, с другой, – на демонстрацию условности литературы, ее «литературности». Обе эти черты лежат в основе художественного метода, с помощью которого «сделан» роман «Путешествие ученого доктора Леонардо...». Во-первых, демонстрирует условность литературы, во-вторых, обнажает художественные приемы, из которых он состоит, и в-третьих, он нацелен на то, чтобы «расчистить поле» от «старой» психологической прозы для новой популярной литературы социалистического общества.

В отношении последнего пункта замечу также, что в украинском контексте эта новая литература, по мнению автора, должна быть как национальной (см. «Слобожанская» в названии), так и европейской («Швейцария» там же). Иными словами, уже в названии автор намекает на идею, ради которой написана эта вещь.

Прежде чем приступить к анализу самого романа, отметим также, что это было уже не первое масштабное стилизаторски-пародийное сочинение, написанное в советском Харькове во второй половине 1920-х годов. В 1925 году вышла книга под названием «Парнас дыбом», авторами которой были Эстер Паперная, Александр Розенберг, Александр Финкель. Это одно из самых интересных и недооцененных произведений русскоязычной литературы, написанной в советской Украине в межвоенный период. Книга строится на основании исключительно формального принципа: берется общеизвестный «популярный»

---

<sup>369</sup> Можно, к примеру, провести параллель между эссе Кржижановского «Московские вывески» (впервые напечатано в 1925 году в журнале «Тридцать дней») и очерком Йогансена «Nomina-omina. Латинська рима» (1929), в котором автор высмеивает стиль харьковских вывесок.

<sup>370</sup> Хотя между «Путешествием ученого доктора Леонардо...» и романом Вагинова «Труды и дни Свистонова» можно наметить любопытные параллели. Об одной них см. следующее прим.

сюжет и излагается в стиле известных писателей – от Шекспира и Оскара Уайльда до Маяковского. Одним из таких сюжетов в «Парнасе дыбом» является популярная до сегодняшнего дня присказка – «У попа была собака». Комический эффект достигается столкновением «низкого» и «высокого» литературных стилей. Таким образом под вопрос ставится сама «литературность» литературы, которая любую мелочь может превратить в шедевр словесности. Иными словами, предполагается, что в литературе главное не «что», а «как»; неудивительно, что «Парнас дыбом» написан в разгар моды на формализм и деятельность конструктивистов. Получается, что эта книга – своего рода двойная пародия: пародия на «литературность» литературы и на тех, кто проповедовал ее (формалисты, конструктивисты). Перед нами, своего рода, мерцающая пародия, объект которой сложно точно зафиксировать. Именно такой принцип использует Йогансен в своем романе «Путешествие ученого доктора Леонардо...».

Здесь коротко отметим отдельные важные художественные аспекты романа, который представляет собой пародию, совмещающую одновременно элементы рыцарских и авантурных романов. Несмотря на то, что сам автор в англоязычном эпиграфе и послесловии называет «ландшафт» основным действующим лицом, на самом деле главным персонажем романа является сам литературный «прием», поскольку демонстрация условности литературы находится в центре внимания и автора, и читателя. Другими словами, здесь педалируется само строение романа, будто бы он написан специально, чтобы наглядно проиллюстрировать, из чего «сделана» литература.

Роман состоит из пролога и трех частей («книг»), которые рассказывают о путешествии неких доктора Леонардо и донны Альцесты по Слобожанской Швейцарии – по реке Донец, протекающей в Харьковской области. Йогансен использует прием нескольких сюжетных линий. Первая – данная в прологе – сюжетная линия испанского «тираноборца» Дона Хосе Перейры, он путешествует вместе со своей собакой Рудольфо по Херсонским степям и за неумышленное браконьерство его убивают местные «куркули». История Дона Хосе Перейры является одновременно и обрамляющей новеллой. Другая линия – это непосредственно само путешествие Леонардо и Альцесты и происшествия, которые с ними приключаются: встреча с перевозчиком Черепахой, который везет их из Змиева до Бахтина (откуда они должны плыть на лодке), история деревонасадца, его бабы и их бездомного сына, а также пролетарского студента Перебийноса, который страстно

влюбляется в Альцесту и т.д. При этом путешествие является тем безошибочным приемом нанизывания новых ситуаций и мотивировки появления действующих лиц. Сюжетные линии Хосе Перейра и Леонардо с Альцестой сходятся только в начале третьей части романа: оказывается Хосе не был убит, а Леонардо, который ненадолго был ошибочно принят за Хосе Перейру и на некоторое время расставался с Альцестой, снова с ней воссоединяется.

Важным материалом развертывания сюжета является эротическое остранение, данное через постоянное авторское заигрывание с читателем и оттягивание момента соития Леонардо и Альцесты, которая в конце романа из его «будущей» возлюбленной превращается в его настоящую. Сам по себе этот мотив является предметом постоянного пародирования. Наиболее частый прием пародии у Йогансена – это совмещение двух планов – «низкого» и «высокого». Так, например доктор Леонардо оказывается врачом-венерологом; пафос первой любовной ночи Леонардо и Альцесты (чего, по мнению автора, так долго ждет читатель) снижается их сражением с комарами.

Путешествие героев – Хосе Перейры, Леонардо и Альцесты заканчивается неожиданно – они внезапно проваливаются в «тартарары»<sup>371</sup>. Из такого финала можно сделать интересный вывод – исчезают только те герои, которые не являются местными жителями. Другими словами, – не являются частью местного ландшафта, а воспринимаются как нечто привнесенное извне, несвойственное местной жизни.

Подытоживая, приведу несколько примеров авторского художественного метода, основанного на постоянном обнажении приема и остранении. Так, необходимость ехать Леонардо и Альцесте на извозчике Черепахе до Бахтина объясняется так: «Следовательно, я должен просить вас, мой друг Черепаха, *подчиняясь фабульным законам* (здесь и дальше выд. – Г.Б.), вести нас на Бахтин»<sup>372</sup>. В другом месте читаем: «Дорогая Альцеста, – сказал доктор. – Я предложил бы снова сесть в лодку. Правда, нам придется возвращаться назад, но у нас много времени, *а фабульные законы неумолимы*»<sup>373</sup>. Или вот – приведем речь Дона

---

<sup>371</sup> Здесь мы видим отсылку на древнегреческий миф, героиня которого Альцеста (древнегреческое имя Илкестида) согласилась сойти вместо мужа в Аид. Она была спасена Гераклом, который отбил ее у Танатоса и возвратил супругу. Введение в повествование о современности героев древнегреческих мифов характерно для творчества Константина Вагинова, вероятно, повлиявшего на Йогансена. См., к примеру, его роман «Козлиная песнь» и некоторые стихи.

<sup>372</sup> Йогансен М. *Вибрані твори*. С. 422.

<sup>373</sup> Ibid. С. 428.

Хосе Перейры, который появляется внезапно под конец романа, когда герои собираются ехать на станцию и таким образом завершить свое путешествие: «Вам нельзя ехать на станцию. Тот самый *всемогущий вершитель моей и вашей судеб*, который заставил меня, тираноборца, убегать в херсонской степи от куркулей на смех всей читательской аудитории, тот самый, который так долго не давал возможности соединиться доктору Леонардо с прекрасной Альцестой, что некоторым читателям аж слюнки текли, тот *самый творец не может пустить вас на станцию*. Редакторы и критики съели бы его живьем, если бы он заставил пролетарского студента Перебийноса платить Черепахе аж три рубля за повозку»<sup>374</sup>.

Здесь мы видим, что сами персонажи романа знают о своей «вымышленности» и вступают в постоянные диалоги то с автором, то с читателем. И наконец в послесловии читаем: «Нигде не написано, что автор в литературном произведении обязан водить живых людей по декоративным пейзажам. Он может попробовать наоборот, водить декоративных людей по живым и сочным живописным видам»<sup>375</sup>. Таким образом, роман представляется гимном «литературности», где условность литературного произведения доведена до абсурда.

Как уже отмечалось выше «Путешествие ученого доктора Леонардо...» завершает период поисков советской литературы 1920-х годов в областях пародии и стилизации. Эта книга замыкает ряд, который начинается с «Подвигов Великого Александра» Кузмина. В условиях становления сталинского режима и нового типа советской культуры, ориентированной на «большой имперский канон» и «большие жанры», стилизация и пародия становятся нежелательными, если не опасными. Однако финальную точку в этом процессе проставили Ильф и Петров в романе «Золотой теленок», где Остап Бендер, путешествующий в «пресс-вагоне» на открытие Турксиба пытается заработать, продавая советским журналистам своего рода писательский лексический «конструктор», из которого можно соорудить и передовицу, и очерк, и репортаж в любом стиле 1920-х годов.

В «наборе» Бендера можно встретить слова из обихода конструктивистов, рапповцев и других литературных объединений. Как и в случае «Парнаса дыбом» и «Путешествия ученого доктора Леонардо...» перед нами двойная пародия – на тех, кто механически

---

<sup>374</sup> Ibid. С. 475.

<sup>375</sup> Ibid. С. 508.

воспроизводил свой стиль, и на тех, кто строил свою литературную теорию на идее набора приемов. Шкловский «покаялся» в 1930 году<sup>376</sup>, год спустя Ильф и Петров пародируют уже «мертвый» формализм.

В завершение этого раздела отметим еще одно – уже теоретическое – обстоятельство. Русский формализм и его рецепция в Украине – вещи не одинаковые. Русский формализм как литературная теория, как мировоззрение находится в ряду универсалистских концепций, характерных для эпохи модерности (вместе с марксизмом, фрейдизмом и проч.). Иными словами, основной идеей формализма было то, что существует «универсальный ключ» ко всей мировой литературе и этим ключом является сам формальный метод. В Украине эта сторона формализма была сильно ослаблена, наоборот, здесь «рецепты» формализма использовались для формирования новой национальной советской украинской литературы, национального литературного канона и в итоге для конструирования украинской национальной идентичности. «Украинский формализм» был универсальным по форме и национальным по содержанию, если точнее – национальным по интенции.

Творчество Йогансена, как теоретическое, так и литературное, является тому важным подтверждением. Набор формалистских подходов и практик в его книгах превращается в инструмент формирования нового типа украинской литературы, по мнению Йогансена, единственно возможной в советскую современную эпоху. Это литература авантюрная, фабульная, антипсихологическая, развернутая в сторону массового читателя. Для культурной политики эпохи складывания сталинского ампира этот подход оказался враждебным.

---

<sup>376</sup> В 1930 году Шкловский напечатал покаянную статью «Памятник научной ошибке». См.: Литературная газета. 1930. 27 января. № 4 (41). С. 1. Тем не менее, Александр Галушкин считает, что признанием главенства марксистского метода Шкловский лишь хотел оградить себя и своих коллег от нападков в печати. См. подробнее: Галушкин А. *«И так, ставши на костях, будем трубить сбор...»: К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928–1930 гг.* // НЛЮ. 2000. № 44. С. 136–158.

## IV. Дискуссии вокруг формального метода в советской Украине 1920-х годов

### 4.1. К постановке проблемы: этическое vs идеологическое в дискуссиях о формальном методе

Дискуссии, которые разворачивались в советской Украине на протяжении 1920-х лет на страницах популярных литературно-критических журналов, свидетельствуют не просто о попытке усвоить опыт формальной школы, но – главное – выработать к ней определенное отношение. Помимо этого, дискуссии являются яркой иллюстрацией присутствия и развертывания в украинской культуре 1920-х годов одновременно нескольких дискурсов – национального, марксистского, антиколониального, раннесоветского. Отметим также, что сама по себе рецепция идей русского формализма говорит об открытости украинской культуры и ее готовности к восприятию «чужого» опыта, что А. Веселовский обозначил как «встречное течение»: «Влияние чужого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать»<sup>377</sup>.

Однако, прежде чем обратиться к рассмотрению хода дискуссий вокруг проблемы формы и содержания в украинской периодике 1920-х годов, рассмотрим принципиальную разницу идейных позиций, с которых выступают критики марксистского и формального методов. Эту разницу можно легко проиллюстрировать расхождением этического и эстетического в истории литературы и искусства, и – в понимании марксистов и модернистов.

Со второй половины XIX века, с развитием позднего романтизма и модернизма эстетический план в литературе и искусстве вытесняет этический. Если для критического реализма характерно совпадение эстетического и этического (апеллирующего к содержанию) планов, то уже для позднего романтизма эта парадигма меняется: эстетический план (понимаемый как формальный) выходит на первое место.

Однако это не говорит о том, что модернистов перестают интересовать этические проблемы. В реализме этическое рассматривается как предикат социально-психологической

---

<sup>377</sup> Веселовский А. *Избранное: Историческая поэтика* / Вступ. стат., ком. И. Шайтанова. Москва: РОССПЭН, 2006. С. 65.

реальности, однако в позднем романтизме<sup>378</sup>/раннем модернизме под реальностью понимается совершенно иное, нежели в реализме. Так, например, поздние романтики видели истинную реальность за пределами обыденного мира, чаще всего – в эстетическом. У символистов – это «высшая реальность», постигаемая за счет символов, поэтической интуиции, озарения<sup>379</sup>. У сюрреалистов – это «сверх-реальность», т. е. скрытое в подсознании, непроявленное<sup>380</sup>.

Середина и вторая половина XIX века – это не только эпоха расцвета критического реализма и позднего романтизма, но также эпоха возникновения идеологии в современном смысле этого слова<sup>381</sup> – марксизма, национализма и расизма. Будет не лишним указать связь, в частности, марксистской идеологии и позднего романтизма. основополагающий документ марксизма – манифест компартии 1848 года – начинается с фразы, которая бы сделала честь любому писателю-романтику: «Призрак бродит по Европе...»<sup>382</sup>. Как и критический реализм, и поздний романтизм, марксизм провозглашал своей главной целью прорыв к «истинной реальности».

Только для марксизма этой реальностью была обнаженная потаенная правда производственных отношений, для реализма – социально обусловленная психология людей, а для модернизма это могли быть абсолютные идеи или подсознательное. С этой точки начинается история сосуществования и смешивание эстетического, этического и идеологического. Именно здесь исходная точка странного союза между многими эстетиками-поздними романтиками, крайними модернистами и марксистской (коммунистической) идеологией. Иными словами: предполагалось, что этическое суждение выносится не на основании божественного откровения, или гасіо, или с других имманентных позиций, а исходя из того, насколько это этическое суждение «служит» интересам «подлинной реальности» марксистов или модернистов. Точно на таких же основаниях происходил

---

<sup>378</sup> Следуя длительной традиции исследования эпохи модерности, мы понимаем «поздний романтизм» как один из феноменов «модернизма». См.: Bowra M. *The Romantic Imagination*, Oxford: Oxford University Press, 1961.

<sup>379</sup> Wachtel M. *Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*. Madison, 1994. P. 66.

<sup>380</sup> Chenieux-Gendron J. *Surrealism*. New York, 1990.

<sup>381</sup> Как система идей и идеалов, которая лежит в основе экономической или политической теории и политики. См.: Althusser L. *Ideology and Ideological State Apparatuses // Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York, 1971.

<sup>382</sup> Маркс К., Энгельс Ф. *Манифест Коммунистической партии / Собрание сочинений*: В 39 т. Т. 4. М.: Госполитиздат, 1955. С. 423.



«брак» некоторых поздних романтиков/модернистов с национализмом и даже расизмом. Тем интереснее проследить историю «расставания» одних адептов этики, обусловленной «подлинной реальностью», с другими, историю расхождения приверженцев этики «идеологии» и приверженцев этики «эстетического». Множество таких сюжетов разворачивается после русской Революции 1917 года.

Не секрет, что множество представителей русского литературного и художественного модернизма до 1917 года выказывали симпатию к идеям социализма и коммунизма, начиная с М. Горького<sup>383</sup>, заканчивая О. Блоком и прочими. Точкой схождения их этических позиций была как раз та самая точка, о которой мы говорили выше. Именно это позволило Горькому проповедовать жестокие меры против российского крестьянства, а Блоку воспеть революционных грабителей и убийц в поэме «Двенадцать», у последнего они даже становятся апостолами новой этики и их возглавляет Христос: «В белом венчике из роз – / Впереди – Исус Христос»<sup>384</sup>.

Но уже в конце гражданской войны в России наступает взаимное охлаждение и разочарование: становится очевидным, что задачи у идеологии победившей революции и модернистского проекта разные. Здесь стоит вспомнить судьбу Виктора Шкловского, который до 1921-го года одновременно «делал» сразу две революции – политическую и революцию литературной теории. В его книге «Сентиментальное путешествие», посвященной бурным событиям 1917–1918-го годов, прежде всего, поражает убедительное чувство этической правоты повествователя, преобразующего мир двух реальностей – социальной и эстетической.

Но уже после 1923-го года Шкловский и другие формалисты попадают под двойной огонь критики со стороны марксистских идеологов; с одной стороны – это Лев Троцкий<sup>385</sup>, тогда один из самых главных руководителей советского государства, а с другой – члены так называемых пролетарских писательских организаций, которые считали себя более правоверными марксистскими идеологами, нежели сама советская власть<sup>386</sup>.

---

<sup>383</sup> Полякова Л. М. *Горький о русском крестьянстве. Контур проблемы* // Вестник ТГУ. 2002. № 2 (26). С. 71–74.

<sup>384</sup> Блок А. *Полное собрание сочинений и писем*: В 20 т. Т. 5. Москва: Наука, 1999. С. 225.

<sup>385</sup> Троцкий Л. *Литература и революция* // Правда. 1923. № 166.

<sup>386</sup> См. раздел «К истории рецепции русского формализма в русскоязычной и западной критике и литературоведении» настоящей работы.

Подобная ситуация была характерна не только для советской России 1920-х, но и для других национальных контекстов СССР. И здесь национальные особенности не сильно затемняли главную линию расхождения в вопросе об этическом и идеологическом в искусстве.

Итак, полемика вокруг проблемы формы и содержания в украинской периодике 1922–1923-го годов, и позже – вокруг статьи Б. Эйхенбаума и его лекций в Харькове показывает, как постепенно, к середине 1920-х годов этическое в понимании модернистов начинает конфликтовать с этическим в понимании идеологов марксизма. При этом общим для высказанных позиций критиков-марксистов является их апелляция к эстетической, в первую очередь, позиции формалистов. Другими словами, по мере утверждения марксистской идеологии, марксистского понимания «подлинной реальности» все конкурирующие мировоззренческие платформы не просто отвергаются, а воспринимаются негативно и даже враждебно. Соответственно, и культура, и литература автоматически оказываются главными объектами этой оценочной системы.

Здесь важно отметить и другое. Галин Тиханов, подробно рассматривая вопрос взаимоотношения марксизма и формализма, отмечает, что формализм и марксизм наряду с фрейдизмом разделяют общую эпистему модерности. В ее основе лежит вера в возможность рационализировать то, что находится вне человеческого контроля. Поэтому как для марксизма, так и для формализма первостепенное значение имела «научность» их методов: «После Октябрьской революции, и марксизм, и формализм стремились воплотить идею научности в обществе, охваченном быстрой модернизацией»<sup>387</sup>. Из чего следует, что формализм и марксизм нужно рассматривать не как противников, а, скорее, как соперников в области изучения объективных законов, управляющих человеком. В качестве фундаментального различия между ними Тиханов выделяет прескриптивность марксизма, призывающего к определенному политическому действию, и дескриптивность формализма. Именно это принципиальное различие сделало невозможным их диалог, что, в свою очередь, иллюстрирует анализ дискуссий в украинской периодике 1920-х лет.

---

<sup>387</sup> Tihanov G. *The Birth and the Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford, California: Stanford University Press, 2019. P. 33.

## 4.2. Проблема формы и содержания в дискуссиях на страницах украинской периодики 1922–1923 годов

Полемика вокруг проблемы диалектики формы и содержания является первой серьезной полемикой в украинском литературоведении 1920-х годов. Основными ее участниками были критик-марксист и литературовед Владимир Коряк, критик-марксист и писатель Иван Кулик, критик и библиограф Юрий Меженко, поэт Владимир Гадзинский. Полемика происходила в основном на страницах журналов «Шляхи мистецтва» и «Червоний шлях».

Во втором номере журнала «Шляхи мистецтва»<sup>388</sup> за 1922 год было опубликовано сразу несколько статей, посвященных как вопросу формы и содержания, так и развитию современного украинского искусства. Это статьи В. Коряка «Форма и содержание», И. Кулика «На пути к пролетарскому искусству»<sup>389</sup>. Две другие статьи этого номера – В. Полищука «Пути и перспективы в современной украинской литературе» и М. Йогансена «Конструктивизм как искусство переходного периода» не имеют прямого отношения к дискуссии, однако их упоминание важно для общего контекста полемики вокруг формального метода. В этом контексте можно также рассматривать некоторые статьи Александра Белецкого, критический очерк Иереми Айзенштока «Изучение новой украинской литературы (Заметки)»<sup>390</sup>, статьи Андрея Ковалевского «Вопрос экономической формулы в истории литературы»<sup>391</sup>, Евгения Кагарова «Кризис истории литературы»<sup>392</sup>, теоретическую работу Бориса Якубского «Социологический метод в литературе» (1923).

Здесь остановимся на отдельных – наиболее важных для понимания особенностей рецепции русского формализма – статьях.

---

<sup>388</sup> «Шляхи мистецтва» (1919–1923) – один из первых литературно-художественных журналов советской Украины. В 1919–1920 выходил на русском языке под названием «Пути творчества» в Харькове. С февраля 1921 года по февраль 1923 года (всего пять номеров) издавался на украинском языке. Главные редакторы – Василий Блакитный, Гордий Коцюба, позже – Владимир Коряк.

<sup>389</sup> Кулик І. *На шляхах до пролетарського мистецтва* // Шляхи мистецтва. 1922. № 2. С. 30–35.

<sup>390</sup> Айзеншток І. *Изучение новой украинской литературы (Заметки)* // Путь просвещения. 1922. № 6. С. 135–162.

<sup>391</sup> Ковалівський А. *Питання економічно-соціальної формули в історії літератури* // Червоний шлях. 1923. № 3. С. 195–216.

<sup>392</sup> Кагаров Є. *Криза історії літератури* // Червоний шлях. 1923. № 6–7. С. 170–178.

В первой части статьи «Форма и содержание» В. Коряк<sup>393</sup> делает обзор отдельных новейших «буржуазных» (по определению автора) теоретических концепций, в основе которых лежит формальный аспект изучения литературы и искусства. Критик обращается к анализу работы В. Шкловского «Как сделан Дон-Кихот» (1919); к работе В. Жирмунского «Композиция лирических поэм» (1921); к концепции «чистой формы», предложенной польским писателем и художником Станиславом Виткевичем (автором журнала левого искусства «Nowa Sztuka»); к теории формы и содержания польского историка литературы Юлиуша Клейнера<sup>394</sup>. В качестве небольшого комментария отметим широту знакомства автора не только с работами теоретиков ОПОЯЗа, но и с новейшими теоретическими поисками европейской науки.

Остановимся на отдельных важных аспектах статьи. В ее первой части автор последовательно пересказывает методологический принцип работ Шкловского и Жирмунского. Коряк отмечает, что «Шкловский совсем по-новому анализирует чисто формальную конструкцию классиков, таких как Сервантес. Он следит шаг за шагом за тем, как “разворачивается сюжет” в новелле и каким образом»<sup>395</sup>. Изложение работ Шкловского критик подытоживает: «Шкловского совсем не интересует идеология, более того: никакой идеологии и нет – достаточно самой техники»<sup>396</sup>. Коряк отмечает, что Жирмунский точно также подходит к вопросу о композиции лирических произведений, обращая внимания читателя только «на способ письма, а не на способ думания писателей»<sup>397</sup>. Из всего этого критик делает вывод: «Только одно можно с уверенностью утверждать, что такой подход к

---

<sup>393</sup> Владимир Коряк (настоящее имя Блюмштейн Волько Давидович; 1889–1937) – литературовед и критик. Учился на юридическом факультете Харьковского университета, откуда в 1915 год был отчислен за участие в эсеровском кружке и сослан в Турнайскую область (ныне – Казахстан). После февральской революции 1917 года вернулся в Украину. С 1917 года – член Украинской партии социалистов-революционеров (левое крыло). С марта 1920 года – член КП(б)У. В 1919–1920 годах работал в учреждениях Наркомоса УСРР в Киеве и Харькове, в 1921–1924 годах был членом редакций журнала «Шляхи мистецтва» и газеты «Вести ВУЦВК». В 1926–1936 годах профессор кафедры украинской литературы Харьковского института народного образования (с 1932 года – Харьковского университета). 1 октября 1937 год был арестован по статье «контрреволюционная деятельность» и приговорен к расстрелу. Расстрелян 22 декабря 1937 года. В 1956 году реабилитирован.

<sup>394</sup> Автор не указывает, о какой работе идет речь. Можно предположить, что имеется в виду работа “*Treść i forma w poezji*” (рус. «Содержание и форма в поэзии»), напечатанная в журнале *Przegląd Warszawski*. 1922. R. 2. S. 323–333.

<sup>395</sup> Коряк В. *Форма і зміст* // Шляхи мистецтва. 1922. № 2. С. 40.

<sup>396</sup> Ibid. С. 41.

<sup>397</sup> Ibidem.

художественному произведению значит: вынуть из него душу, превратить живой организм в иссякшую мумию. Есть такой журнал “Начало” и там такой Виктор Виноградов тоже пишет про “сюжет и композицию” гоголевского “Носа” и примазывается к новой науке – *носологии*»<sup>398</sup>.

К апологетам формального метода Коряк причисляет и Александра Белецкого, который в том же году в журнале «Путь просвещения» опубликовал похвальную рецензию на работу Жирмунского. В этом контексте следует упомянуть и другую статью А. Белецкого «В поисках новой повествовательной формы», в которой автор с помощью формального метода анализирует «повествовательную технику» М. Хвылевого на примере его сборника рассказов «Синие этюды». В своем анализе Белецкий исходит из работ Шкловского о Тристане Шенди, Дон-Кихоте и Розанове, при этом отмечая, что достижения формальной школы в области литературной техники бесспорны<sup>399</sup>.

Основная критика Коряка направлена против самой эстетической и идейной позиции формалистов (и не только), которые рассматривали литературное произведение (особенно в своих ранних работах) вне социальных и биографических рамок. Не случайно Коряк отмечает, что «формалисты научно не говорят про организацию идеологии. Они говорят, видите ли, про *организацию словесного материала*. [...] Они организывают определенную форму идеологии, но такую, что про нее лучше молчать»<sup>400</sup>. Коряк делает однозначный вывод, что пролетариату ни к чему «все эти “поэтиканские” хитрости современных схоластов – формалистов»<sup>401</sup>. Из этого следует, что сама по себе эстетическая позиция формалистов противоречит диалектико-материалистическому пониманию искусства, в котором литература рассматривается как оружие классовой борьбы. Как отмечает теоретик марксистского искусства Александр Богданов: «Искусство – одна из идеологий класса, элемент его классового сознания, а произведение может отражать мировоззрение только одного класса»<sup>402</sup>.

Во второй части статьи Коряк предлагает к рассмотрению свою схему-визуализацию соотношения формального и содержательного элементов в литературном произведении.

---

<sup>398</sup> Ibid. С. 42.

<sup>399</sup> Білецький О. *В шуканнях нової повістярської форми* // Шляхи мистецтва. 1923. № 5. С. 59–63.

<sup>400</sup> Коряк В. *Форма і зміст*. С. 42

<sup>401</sup> Ibidem.

<sup>402</sup> Богданов А. *О пролетарской культуре 1904–1924*. Ленинград: Книга, 1924. С. 105.

Критик выделяет четыре уровня: уровень А – творческий замысел, предшествующий появлению произведения. Коряк обозначает это как «существенное содержание». Уровень В – «концепция», что подразумевает материализацию идеи с помощью элементов формы. Совмещение двух предыдущих уровней А и В рождает третий уровень – С, который критик обозначает как «структура», т. е. это сознательная работа автора над структурой произведения. И наконец уровень D – «внешняя форма» – является окончательным выражением произведения. Далее Коряк суммирует, что из всех уровней только А – не имеет отношения к форме, равно как D не имеет отношения к содержанию. Исходя из этого, критик предлагает следующую схему:

содержание равняется: А (содержание) + В (концепция) + С (структура);

форма равняется: В (концепция) + С (структура) + D (внешняя форма).

Таким образом А отвечает только за содержание, D – только за форму, а В+С – являются не членимыми формально-содержательными компонентами.

Из этого Коряк делает вывод: «Произведение искусства является организмом, а в живом организме не все ли есть форма, что есть организм? Липпс<sup>403</sup> подчеркивает, что в произведении искусства малейшее изменение формы является изменением и его содержания»<sup>404</sup>. Здесь очевидно, что парадоксальным образом Коряк приходит к тезису, от которого изначально отталкивается – «форма есть содержание». По мнению автора концепции, приверженцы идеи «чистой формы» (к которым он причисляет и формалистов) просто исключают уровень А – «содержание» из своих теорий.

Тем не менее свою статью Коряк заканчивает безапелляционным тезисом: «Формализм – прекрасное оружие в руках наших классовых врагов. [...] Проблема формы и содержания не существует “как таковая” для пролетарского искусства. Есть опасность увлечения буржуазным новаторством поиска формы. Реализм, натурализм, “правое” и “левое” нас одинаково не интересуют, потому что это формальные проблемы буржуазии»<sup>405</sup>.

Предложенная Коряком концепция нашла отклик в работе Бориса Якубского<sup>406</sup> «Социологический метод в литературе», в которой автор посвятил отдельную главу

---

<sup>403</sup> Имеется в виду Теодор Липпс (1851–1914) – немецкий философ, психолог, эстетик.

<sup>404</sup> Коряк В. *Форма і зміст*. С. 46.

<sup>405</sup> Ibid. С. 47.

<sup>406</sup> Подробнее о Якубском см. раздел «“Наука стихосложения” Бориса Якубского».

проблеме диалектики формы и содержания. В целом теоретические поиски Якубского находятся в рамках формально-социологического метода (о чем говорилось выше), что подтверждает и апелляция к работам Бориса Арватова, в которых автор видит пример социологического анализа, в тоже время основанного на изучении формы.

Якубский отмечает, что перед современной наукой об истории литературы стоит две задачи: первое, овладеть социологическим методом и второе – «научиться анализировать произведение во всей его сложности, охватывая этим анализом то, что мы условно назвали “содержанием” и “формой” и что, собственно, составляет единый социальный и эстетический факт»<sup>407</sup>. Поэтому не случайно в качестве примера подобного анализа Якубский рассматривает теорию Коряка, воспроизводя ее в своей работе.

Однако Якубский также отмечает парадоксальный вывод, к которому приходит Коряк в своей статье: «И уж совсем недоразумением кажутся нам слова Коряка после определения этой теории про “бездушный, формалистический подход к искусству, этот безоглядный сепаратизм от общественности, индивидуализм”»<sup>408</sup>.

Причину такого враждебного отношения к формальной теории можно усматривать в терминологической омонимии: на подобную путаницу указывает, помимо всего, рассмотрение Коряком формализма в одном ряду с теорией «чистой формы» Вяткевича и практиками конструктивизма. При этом отметим, что, изучая формальный аспект произведения, формалисты не отрицают категорию «содержания» (материала). Сама оппозиция формы/содержания была снята в их работах. На противоречивость термина указывает и Якубский, предлагая вслед за Эйхенбаумом называть формальный метод «морфологическим», что, по его мнению, «больше соответствует самой сути дела»: «Теперь, возможно, следует избегать и названия “формальный метод”. [...] Из-за того, что слову “форма” приписывают столько значений, термин “формальный метод” может привести только к недоразумениям и путанице»<sup>409</sup>.

Статья другого критика – Ивана Кулика<sup>410</sup> «На пути к пролетарскому искусству», помещенная в том же номере журнала, в меньшей степени посвящена вопросу формы и

---

<sup>407</sup> Якубський Б. *Соціологічний метод у письменстві*. Київ: Слово, 1923. С. 43.

<sup>408</sup> Ibid. С. 42.

<sup>409</sup> Ibid. С. 43.

<sup>410</sup> Иван Кулик (1897–1937, настоящее имя Израиль) – украинский писатель, поэт, прозаик, переводчик, партийный и общественный деятель еврейского происхождения. Родился в г. Шпола Черкасской области, начальное образование получил в Умане. В 1911 году поступил в художественное училище в Одессе. В 1914

содержания. Однако представляется интересной, в первую очередь, в контексте не только интеллектуальной биографии автора, но и в отношении вопроса о том, как диалектика формы и содержания прочитывалась с точки зрения классовой и национальной позиции.

Свою статью Кулик начинает с критики современного ему искусства – главным образом, панфутуризма, конструктивизма и «этнографического модернизма» (так Кулик называет графику Григория Нарбута): «А семенковые Семафоры в будущее рассчитаны на то, чтобы пустить ‘под откос’ локомотив пролетарской революции»<sup>411</sup>. В поиске новых форм и новой техники авангардного искусства Кулик усматривает «измену» идеалам революции и не способность видеть ее новые горизонты: «Ищут новых (совершенно новых!) форм, новой техники, не понимая, не замечая, что сами становятся все более архаичными. Потому что законсервировались на первой, стихийно-разрушающей фазе революции, не замечая дальнейшего ее развития, ее новых, логических форм и содержания»<sup>412</sup>.

Причину превалирования индивидуализма, абстракции, символики и «“теоретической” путаницы» в искусстве Кулик усматривает в крестьянском происхождении украинской интеллигенции – точнее, той ее части, которая искренне хочет работать для победы пролетариата. К таким Кулик причисляет организацию крестьянских писателей «Плуг», Федерацию пролетарских писателей<sup>413</sup>, Ассоциацию молодых пролетарских поэтов<sup>414</sup>, а также отдельных авторов – Эллана-Блакитного, Полищука,

---

году вместе с семьей переехал в США, где работал на заводе, печатал стихи и статьи на русском языке в социал-демократической газете «Новый мир». В том же году вступил в РСДРП(б). Весной 1917 года вернулся в Украину, был избран членом Центрального исполнительного комитета Советской Украины. Летом 1918 года участвовал в создании боевых частей Красного казачества (гвардии). В 1921–1922 годах – секретарь повіткома КП(б)У в Каменце-Подольском, где редактировал газету «Красная правда», преподавал историю в Институте народного образования. В 1924–1926 годах был советским консулом в Канаде. С 1927 года работал в Наркомате иностранных дел Украины. Участвовал в создании Всеукраинского союза пролетарских писателей, в 1934 году возглавил Союз советских писателей Украины. Был арестован 27 июля 1937 года и расстрелян 10 октября того же года, в 1956 году посмертно реабилитирован.

<sup>411</sup> Кулик І. *На шляхах до пролетарського мистецтва* // Шляхи мистецтва. 1922. № 2. С. 32.

<sup>412</sup> Ibidem.

<sup>413</sup> Имеется в виду Всеукраинская федерация пролетарских писателей и художников «Арена», основанная в Харькове в 1922 году. Печатным органом федерации был одноименный журнал, основанный М. Хвылевым (вышел только один номер). В своей декларации организация отрицала «искусство ради искусства» и призывала отображать в творчестве «быт переходной эпохи революции». В опубликованном статуте речь шла об объединении всех литературных и художественных сил для организации пролетарской культуры. Декларацию подписали М. Хвылевой, В. Полищук, Я. Гадзинский и проч. Организация находилась под влиянием Пролеткульта.

<sup>414</sup> Не известно, о какой организации идет речь.



Сосюру, Хвылевого: «Махнем рукой на Семенка и Шкурупия: они уже безнадежно потеряны»<sup>415</sup>.

По мнению Кулика, украинская интеллигенция (как и крестьянство) разобщена, потому что, во-первых, в дореволюционной Украине (несмотря на стремительную индустриализацию конца XIX – начала XX веков) фабричное производство в основном базировалось в городах с преобладанием русскоязычного населения. Этническая граница украинских земель в составе Российской империи была прежде всего социальной границей. Украинский национальный элемент преобладал в сельской местности, поэтому, по мнению Кулика, в украинской культуре не сформировался пролетариат, способный воспринимать большие идеологические проекты централизованно. Отсюда метафора, в которой Кулик смешивает централизованное фабричное производство товара с фабричным производством идеологии: «никогда у нас не было больших фабрик идеологических ценностей с массовой коллективной продукцией при распределении труда»<sup>416</sup>. В этом, по мнению критика, кроется причина индивидуализма в украинском революционном искусстве.

Во-вторых, новая интеллигенция была воспитана в буржуазной культуре, поэтому ей свойственны – манерность, претенциозность и поверхностность. В-третьих, интеллигенция происходит из некогда угнетенной нации, которая из-за жестокой экономической эксплуатации была лишена материальных основ для развития своей культуры: «...нации, где яркому проявлению и пониманию классовой борьбы мешали иллюзии общенациональных, надклассовых интересов, – это недалекое прошлое наложило свой отпечаток на творцов украинского искусства эпохи революции»<sup>417</sup>. Поэтому Кулик отмечает, что даже избавившись от сознательного национализма, интеллигенция не может избавиться от его подсознательных пережитков и часто интуитивно считает себя больше украинцами, чем пролетариатом. В-четвертых, украинская интеллигенция дореволюционного времени чувствовала себя представителем нации без настоящего, поэтому источником ее творческого вдохновения и национальных проекций выступало «героическое» прошлое: «Роль украинской интеллигенции в национальном движении сводилась к сознательному и бессознательному идеализированию попыток националистической буржуазии избавиться от пагубной для нее экономической конкуренции и эксплуатации со стороны русского

---

<sup>415</sup> Кулик І. *На шляхах до пролетарського мистецтва*. С. 33.

<sup>416</sup> Ibid. С. 32.

<sup>417</sup> Ibidem.

капитализма»<sup>418</sup>. При этом главным предметом изображения украинской интеллигенции было крестьянство, поскольку рабочий класс был по большей части русифицирован.

Однако, Кулик отмечает, что крестьянство всегда было мелкобуржуазной прослойкой без каких-либо перспектив, поэтому в процессе борьбы пролетариата с капитализмом оно «обречено на вечное колебание между двумя великанами». Все это, по мнению критика, отобразилось на психологии украинской интеллигенции, которой не хватает настойчивости и последовательности, и которая не умеет проследить до конца исторические процессы.

Из вышесказанного Кулик делает вывод, что творцы пролетарского искусства несут большую ответственность перед революцией, особенно теперь, «когда буржуазия [...] начинает против нас яростное<sup>419</sup> наступление на идеологическом фронте». Поэтому критик подытоживает: «Не давать пролетариату понятного и классово-родственного с ним искусства, значит толкать его в непмановские балаганы и шантаны»<sup>420</sup>.

В заключении Кулик пишет, что он не преследовал цель выступить против интеллигенции и ее крестьянского происхождения, а, скорее, хотел обозначить те «болячки, которые остро дают о себе знать».

Возникает вопрос, каким образом этот классовый марксистский анализ литературной ситуации в советской Украине соотносится с проблемой диалектики формы и содержания, с проблемой формализма как такового. Мы не знаем, был ли Кулик в 1922 году знаком с работами русских формалистов, однако он совпадает с ними в отношении к форме как к, прежде всего, литературной технике, которая, с его точки зрения, используется современными ему авангардистами для разрушения существующей буржуазной культуры. Именно поэтому, с его точки зрения, они застряли на первой революционной фазе. Исторический момент 1922 года требует не разрушения, а созидания, строительства. И здесь – формальные поиски новой литературной техники, как считает Кулик, не уместны. Они становятся идеологически реакционными и «пускают под откос локомотив революции».

В условиях начала НЭПа истинно революционным и конструктивным может стать только понятная пролетарским массам простейшая литературная техника и максимально идеологизированное революционное содержание. Здесь – точка расхождения Кулика с русскими формалистами. К примеру, Шкловский язвительно критиковал писателей первой

---

<sup>418</sup> Ibid. С. 33.

<sup>419</sup> Ibidem.

<sup>420</sup> Ibidem.

половины 1920-х годов, которые новое революционное содержание пытались вложить в традиционные формы беллетристики дореволюционной литературы (см. его рассуждение о Серафимовиче). В этом смысле воззрения Кулика предвосхищают провозглашенный через двенадцать лет метод социалистического реализма: сочетание традиционной формы (развитой русской классической литературой XIX века) и нового социалистического содержания.

Другим интересным поворотом этой темы является совмещение национального и марксистского в позиции Кулика. На первый взгляд, может показаться, что Кулик выступает против национальной культуры, называя попытки осовременить ее «этнографическим модернизмом». Однако это не так. Кулик активно поддерживал украинизацию и сам с 1917-го года писал и печатался на украинском языке, а в 1923 году выступил одним из организаторов литературного объединения «Гарт». К этому добавим, что Кулик был еврейского происхождения. Как отмечает Йоханан Штерн-Петровский Кулик рассматривал марксизм как способ решения проблемы ксенофобии как для украинцев, так и для евреев: «Кулик на самом деле верил в возможность объединить коммунизм и украинское возрождение. Для него украинское было тождественно универсальному, революционное равнялось украинскому, а оба понятия обозначали антиимперское. [...] Для него большевистская революция была интернациональным явлением пока говорила по-украински, этот язык он считал языком антиколониальной борьбы и марксизма»<sup>421</sup>. В своей программной статье «Современная украинская культура», опубликованной в 1924 году, Кулик пишет, что новый период украинской культуры характеризуется борьбой старой куркульско-интеллигентской культуры с новой пролетарской. Украинские крестьяне, по мнению Кулика, перенимают городские формы ведения хозяйства и отдыха. В то же время, русифицированный пролетариат начинает воспринимать украинскую культуру. Из этого утверждения Штерн-Петровский делает вывод, что главным в концепции национал-коммунизма Кулика является «постколониальная встреча рабочих в Украине с украинской культурой»<sup>422</sup>.

---

<sup>421</sup> Петровський-Штерн Й. *Анти-імперський вибір. Постановня українсько-єврейської ідентичності*. Київ: Критика, 2018. С. 115.

<sup>422</sup> Ibid. С. 121.

Дискуссия о диалектике формы и содержания продолжилась на страницах только что основанного журнала «Червоний шлях». О ходе самой дискуссии можно узнать из статьи Зерова «Украинская литература в 1923 году»<sup>423</sup>, в которой автор, подводя литературные итоги ушедшего года, называет его «годом войны, годом урожая». В частности, Зеров отмечает: «В области литературной критики прошлый год был годом групповых боев и одиночных турниров. Война началась: а) между содержательниками и формалистами – между партизанами двух различных методов изучения литературных явлений, б) между представителями различных литературных групп (ассоциации панфутуристов, харьковской группы пролетарских писателей и киевских “неоклассиков”, в) между носителями различных взглядов на дело “октября” и “обще советский” блок деятелей искусства»<sup>424</sup>.

Во втором номере журнала «Червоний шлях» была напечатана статья Юрия Меженко<sup>425</sup> «На пути к новой теории». Статья была помещена с редакционной пометкой, прямо причисляющей автора к формалистам: «Редакция ЧШ не может согласиться с выводами Юра Меженко, защитника формализма в искусстве, и считает статью, вопреки утверждениям автора, полемичной, поэтому, помещая также противоположную точку зрения, сформулированную в “платформе плужан”, этим начинает дискуссию»<sup>426</sup>. Вслед за публикацией Меженко был опубликован манифест литературной организации «Плуг», которая также присоединялась к дискуссии.

В своей статье Меженко пытается выявить принципиальные различия во взглядах на форму и содержание в позициях, с одной стороны, потебнианской школы, теоретиков символизма и формалистов, с другой – среди приверженцев социологического анализа в лице В. Коряка. Статья начинается заявлением о смерти старого (дореволюционного) искусства, которое теперь стало «чужим». Старое искусство, по мнению критика, настолько переняло буржуазную идеологию, что развивалось в направлении чистой эстетики и «чистой формы», таким образом пытаясь служить буржуазной психологии. Большую роль, по мнению критика, в этом сыграла потебнианская школа, которая рассматривала образ как

---

<sup>423</sup> Статья вышла в двух частях: Нова громада. 1924. № 17. С. 29–30; Нова громада. 1924. № 18. С. 30–31.

<sup>424</sup> Зеров М. *Українська література в 1923 році* // *Українське письменство* / Упоряд. Микола Сулима. К.: Основи, 2003. С. 355.

<sup>425</sup> О Юрие Меженко см. раздел «Многонациональная культура революционной Украины (1917–1920)».

<sup>426</sup> Меженко Ю. *На шляхах до нової теорії* // Червоний шлях. 1923. № 2. С. 199.

примат искусства. В своей критике теории А. Потебни Меженко отталкивается от работы В. Шкловского «Искусство как прием». Оспаривая теорию «мышления образами», Меженко пишет: «Но на самом деле образ очень мало подвижен по своей природе: от поколения к поколению, от творца к творцу, образы переходят, почти не изменяясь, и тем самым вносят в творчество момент традиционализма»<sup>427</sup>. Прочитированный фрагмент является перефразированием Шкловского: «Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь»<sup>428</sup>. Меженко отмечает, что в своих теоретических поисках «очень приблизился к формуле Шкловского» и что в ближайшем будущем надеется посвятить этому вопросу отдельную статью.<sup>429</sup> Вслед за Шкловским Меженко пишет, что «приемы расположения и обрамления словесного материала должны (а в действительности так и есть) больше занимать внимание поэта, чем создание нового образа»<sup>430</sup>. У Шкловского находим: «Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их»<sup>431</sup>. Высказанный тезис Меженко подытоживает приведением цитаты из Шкловского: «Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими»<sup>432</sup>. Из этого Меженко делает вывод, что природа формы как таковой консервативна, поскольку форма должна соотноситься с традицией, чтобы быть понятной широким массам. Поэтому, по его мнению, «в связанности формы с содержанием заключается причина отсталости современного искусства от жизни»<sup>433</sup>.

Новый этап осмысления вопроса формы и содержания начался в работах формальной школы, которая, по мнению Меженко, установила «функциональную зависимость формы от содержания»<sup>434</sup>. Здесь сразу отметим, что Меженко приходит к подобному (ложному в отношении формального метода) утверждению, основываясь на работах Виктора Жирмунского – близкого к кругу ОПОЯЗа, однако не разделявшего его

---

<sup>427</sup> Ibid. С. 201.

<sup>428</sup> Шкловский В. *Собрание сочинений*. Т. 1: Революция / Сост., вступ. статья И. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 251.

<sup>429</sup> К сожалению, о статье Меженко по этому вопросу ничего не известно.

<sup>430</sup> Меженко Ю. *На шляхах до нової теорії*. С. 201.

<sup>431</sup> Шкловский В. *Собрание сочинений*. С. 252.

<sup>432</sup> Там же.

<sup>433</sup> Меженко Ю. *На шляхах до нової теорії*. С. 202.

<sup>434</sup> Ibid. С. 200.

теоретических принципов<sup>435</sup>. Поэтому не случайно, в качестве центрального утверждения критик приводит цитату из работы Жирмунского «Задачи поэтики» (1921): «Всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве как форма: содержания, не воплотившегося в форме, т. е. не нашедшего себе выражения, в искусстве не существует»<sup>436</sup>. Высказанный тезис критик предлагает принять как основополагающую «формулу», которая указывает путь к объективному изучению литературного произведения.

В тоже время в качестве двух точек зрения на проблему формы и содержания Меженко рассматривает высказанную позицию А. Белого в его работе «Принцип формы в эстетике» (1906) и В. Коряка в статье «Форма и содержание», последний, по мнению критика, вместо того, чтобы распутать «наследие символизма», только повторяет его ошибку. К подобному заключению Меженко приходит, определяя, что и Белый, и Коряк признают примат содержания. Так, Белый видит в форме только «способ рассмотрения данного художественного материала»<sup>437</sup>; Коряк, утверждая, что содержание не отделимо от формы, рассматривает его как результат «закономерности общественного развития, функцию общественной экономики и одновременно функцию производительных сил»<sup>438</sup>. Подытоживая позицию Коряка, Меженко отмечает: «В наше время диктатуры пролетариата содержание – классовое сознание (независимо от того, буржуазное или пролетарское это произведение, но наше поколение переживает эпоху классовой борьбы, поэтому вся литература пропитана лозунгом времени)»<sup>439</sup>.

Решение проблемы диалектики формы и содержания Меженко видит в теории формализма, которую он называет «одним из проявлений материалистической мысли». К подобному утверждению Меженко приходит, исходя из того, что формализм в своих поисках часто использует математические подходы, в чем он усматривает высшее проявление «научности»: «... нечего спорить о необходимости математических формул для

---

<sup>435</sup> Жирмунский заинтересовался формальным методом только как способом распределения материала по разным категориям. Отсюда – неизменно классификационный характер его всех теоретических работ. В общей эволюции формального метода работы подобного типа не имеют принципиального значения, отмечая собой только тенденцию придать формальному методу академический характер. О несогласии с принципами формальной школы Жирмунский неоднократно заявлял в своих последующих работах, особенно в предисловии к русскоязычному изданию работы О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии» (1923).

<sup>436</sup> Меженко Ю. *На шляхах до нової теорії*. С. 200.

<sup>437</sup> Ibid. С. 204.

<sup>438</sup> Ibidem.

<sup>439</sup> Ibid. С. 206.

романа или поэмы»<sup>440</sup>. Критик отмечает, что «новая теория литературы» не отбрасывает содержание, а рассматривает его как элемент формы: «Новое исследование формы должно охватить такие элементы: звук (диссонансы, повторы, рифмы); образ; тема; ритм (не как что-то отдельное, а только как проявление первых трех составных частей)»<sup>441</sup>. Меженко также пишет, что он не одинок в своих взглядах и за последнее время появились новые течения – динамизм и панфутуризм, которые подошли к рассмотрению искусства с позиции чистой формы.

В заключении Меженко подчеркивает, что страх формализма беспричинный и продиктован неграмотностью и «мистическим анархизмом, который преобладал в русской литературе до революции», поэтому критик приходит к выводу: «Время перехода к точному знанию наступил. Искусство слова должно идти на уровне со всеми человеческими знаниями, для этого только один путь – формализм»<sup>442</sup>.

Завершая анализ статьи Меженко следует отметить несколько интересных моментов. Первое: в условиях создания Советской Украины и политики коренизации, когда речь идет о строительстве новой культуры, Меженко находит себе в качестве союзников русских формалистов – своих современников. Иными словами – задачи строительства национальной культуры заставляют критика менять подходы<sup>443</sup> и двигаться ближе к тем теоретическим построениям, которые были действительно современными в тот период.

Второе: взяв себе в союзники русских формалистов Меженко не совсем точно понимает пропасть, которая лежит между их предшественниками и ими самим. На это указывает прежде всего выбор цитат – из А. Белого и В. Жирмунского, которые, по его замыслу, должны изображать противостояние двух концепций; но на самом деле эти конкретные цитаты говорят об одном и том же – о том, что форма является проявлением содержания, общественно и культурно обусловленным, что выражаясь философски – содержание – это ноумен, а форма – это феномен.

Третье: безусловно, Шкловский, Эйхенбаум и другие видели в теоретических построениях Белого важный предшествующий этап, однако принципиальным различием

---

<sup>440</sup> Ibidem.

<sup>441</sup> Ibid. С. 208.

<sup>442</sup> Ibid. С. 210.

<sup>443</sup> Речь идет о позиции Меженко, высказанной в статье «Творчество индивидуума и коллектив» (1919). См. об этом подраздел «Многонациональная культура революционной Украины (1917–1920)».

было то, что Белый подходит к содержанию с символистских позиций, для которых главным были общие идеи, которые воплощались в универсальные символы и образы. Для формалистов материалом является предыдущая традиция, т. е. набор литературных приемов, которые каждый по-настоящему современный писатель использует по-новому, обнажая прием и тем самым уничтожая автоматизм восприятия, заставляя переживать застывшую форму искусства как новую, и таким образом по-новому переживать жизнь как таковую. Меженко не понял, что речь идет о двух принципиально разных философских подходах; формальный метод показался ему близким потому, что он давал шанс «отстающей» украинской культуре использовать новейшие научные методы, поэтому не случайно критик видит в формализме «проявление материалистической мысли». В этом смысле взгляды Меженко идеально вписываются в советскую идеологию 1920-х годов: речь идет о реконструкции и строительстве современного общества, индустрии, культуры. Здесь важно отметить, что этой *современной* культурой была украинская; в этом ключевое отличие русского формализма от тех, кто участвовал в рецепции его идей в Украине.

В качестве полемизирующей с Меженко статьи в этом же номере была опубликована «Платформа идеологическая и художественная союза крестьянских писателей “Плуг”», которая содержала тридцать шесть пунктов. В ней сообщалось, что в настоящее время, с переходом к так называемому «мирному» строительству в условиях НЭПа борьба на культурном фронте приобретает первоочередное значение. Борьбу ведут между собой буржуазия и пролетариат, поэтому можно быть «только на одной стороне баррикад»<sup>444</sup>. Крестьянство в этой борьбе имеет межклассовое положение, потому что его природа двойная: оно представлено и трудящимися, и собственниками. Но в основе своей природы крестьянство – «потенциальный пролетариат». Далее говорилось, что буржуазная литература «маскируется» и, чувствуя свою скорую смерть, «затушевывает свою суть отрывом от реальной жизни, скатывается к мистицизму, [...] уходит в сферу чистого искусства, забавляясь с формой как самоцелью»<sup>445</sup>. В качестве примера в украинской литературе было названо творчество неоклассиков, имажинистов, футуристов, символистов. Пункт № 30 «идеологической платформы» непосредственно апеллировал к

---

<sup>444</sup> Платформа ідеологічна і художня спілки селянських письменників «Плуг» // Червоний шлях. 1923. № 2. С. 211.

<sup>445</sup> Ibid. С. 213.



проблеме формы и содержания: «“Плуг” отстаивает примат содержания против буржуазных утверждений о том, что наибольшей ценностью произведения является его художественная, изящная форма. Содержание литературного произведения дает словесно-художественный материал для него и заставляет искать соответствующую форму, то есть содержание и форма суть диалектические антитезы, содержание определяет форму и самохудожественно оформляется в ней. Гармоничный художественный синтез содержания и формы дает наилучшие образцы художественного творчества»<sup>446</sup>.

Из приведенной цитаты явствует, что «плужане» в своем понимании диалектики формы и содержания не противоречат высказанным взглядам ни Белого, ни Жирмунского. Все они рассматривают содержание как первостепенную категорию по отношению к форме, при этом отмечая синтетичность этих понятий. Здесь, очевидно, дело в другом: в сложившемся представлении о формализме как об апологете «чистой формы» и последующем причислении его к буржуазным наукам. Таким образом, под огнем критики оказывается сама эстетическая позиция Меженко, который вслед за формалистами определяет, что анализ литературного произведения должен исходить из изучения его формальных элементов, включающих понятие содержания.

Схожую оценку методологических позиций Меженко находим и в статье следующего участника дискуссии – Владимира Гадзинского<sup>447</sup> «Еще несколько слов к вопросу “формы и содержания”».

Гадзинский «сталкивает» все три высказанные к этому времени позиции – В. Коряка, Ю. Меженко и «Плуга», пытаясь разобраться, «кто из них прав». При этом изначально

---

<sup>446</sup> Ibid. С. 214.

<sup>447</sup> Владимир Гадзинский (1888–1932) – писатель, поэт, критик, публицист, литературовед, переводчик. Один из основоположников «научной поэзии» в украинской литературе. Родился в Кракове. Детство провел в Станиславове (ныне Ивано-Франковск). Учился во Львовской высшей политехнической школе (1907–1909), затем на физико-математическом факультете Венского университета (1910–1913). В 1914 году вступил в легион Украинских Сечевых Стрелков в составе австро-венгерской армии, в 1916 году попал в русский плен. В 1917 году записался в Украинскую Галицкую Армию, но затем оказался в рядах Красной Армии. В 1918 году вступил в КП(б)У. С 1920 года заведующий Киевского Губнаробраза и редактор журнала «Пролетарское образование» (1920 года). Состоял в литературном объединении «Гарт» и ВУСПП. С 1921 года жил в Москве, основатель литературной группы «Село и город». Организатор и издатель в Москве украинского журнала «Нео-Леф». С 1925 года преподаватель одесских ВУЗов, член союза революционных писателей «Западная Украина» и редактор журнала «Блеск» (1928–1929). Председатель одесского филиала Госиздательства Украины. Умер в 1932 году в Одессе при невыясненных обстоятельствах (есть версия самоубийства).

критик указывает на условность разделения художественного произведения на форму и содержание, говоря о том, что все в произведении – материя.

По мнению критика, ошибаются «плужане» в том, что рассматривают примат содержания над формой, ошибается Меженко в том, что, идя «псевдо академическим» путем, все сводит к формализму, «от которого очень маленький шаг к “чистому идеализму”, а от него – ко всей роскоши буржуазной темы “формы и содержания”»<sup>448</sup>. Гадзинский отмечает, что отчасти прав Коряк, но только потому, что его формулировка «с диалектической стороны ничего не дает, а только повторяет старую марксистскую правду, что “экономика – все”»<sup>449</sup>. Ошибку Коряка Гадзинский видит в том, что он определяет «содержание», а не «произведение искусства» как результат процесса производства. Поэтому критик предлагает переформулировать тезис Коряка: «В процессе производства в данных экономических условиях возникает *произведение искусства (как целое)*»<sup>450</sup>, – а не план или «идейное содержание». Также Гадзинский предлагает сформулировать по-другому пункт № 30 платформы «Плуга»: «“Плуг” ставит своей задачей объединять писателей, которые должны организовывать производство литературных произведений в новых экономических и классовых условиях, эти произведения станут памятниками-продуктами данного исторического момента – классовой революции в области крестьянской жизни и быта»<sup>451</sup>.

Завершая свою статью, критик уделяет отдельное внимание вопросу «формализма», который он называет «явлением чисто идеалистической философии». Поэтому Гадзинский советует Меженко «быть осторожнее при написании таких статей»<sup>452</sup>. Свой критический обзор автор суммирует утверждением, что произведение искусства имеет ценность, когда оно является продуктом революционного производства и создано сознательным пролетариатом: «Я категорически высказываюсь против того, чтобы такие академические статьи, как “На путях к новой теории”, усложняли развитие марксистского мировоззрения среди нашего молодого поколения»<sup>453</sup>.

---

<sup>448</sup> Гадзінський В. *Ще кілька слів до питання «форми і змісту»* // Червоний шлях. 1923. № 4–5. С. 176.

<sup>449</sup> Ibidem.

<sup>450</sup> Ibid. С. 177.

<sup>451</sup> Ibid. С. 177–178.

<sup>452</sup> Ibid. С. 178.

<sup>453</sup> Ibid. С. 179.

В качестве небольшого вывода здесь скажем, что Гадзинский, в отличие от других участников дискуссии, занимает наиболее радикальную позицию в отношении формального метода, который он рассматривает исключительно как проявление «идеализма», свойственного буржуазным наукам. Если другие участники дискуссии (в том числе и критик-марксист Коряк) пытаются предложить свое видение проблемы, то Гадзинский несколько примитивизирует вопрос, сводя его к безапелляционной марксистской риторике: художественное произведение есть материя, оно определяется продуктивными силами общества, поэтому проблемы формы и содержания для марксистской науки не существует.

Опубликованная в восьмом номере журнала статья В. Коряка «Украинская литература перед VII Октября» подводит итоги не только дискуссии о форме и содержании в 1922–1923 годах, но и в целом развития украинской литературы до- и послереволюционного времени. Статья состоит из трех частей: «Модернисты», «Фашисты», «Октябрь». В первой части автор анализирует развитие модернистских течений в украинской литературе на примере деятельности объединения «Молодая муза» и журнала «Украинская хата»; во второй – Коряк рассматривает идеологическую позицию Дмитрия Донцова и «Литературно-научного вестника», называя последний «органом украинского фашизма»; в третьей – критик прослеживает развитие послереволюционной литературы в Советской Украине.

Здесь обратимся к отдельным аспектам статьи, в которой автор присоединяется к дискуссии. Коряк отмечает, что появление и статьи Меженко, и идеологической платформы «Плуга» было результатом бурных дискуссий, начавшихся с публикации его собственной статьи в журнале «Шляхи мистецтва».

Статью Меженко критик называет «интересной попыткой боевого выступления против марксизма в форме “объективного поиска истины”»<sup>454</sup>. Коряк обвиняет Меженко в «близорукости и наглости», поскольку приведенная автором логика кажется ему парадоксальной: «В самом начале Меженко говорит, что пустой формы не может быть, а в конце – что искусство просто машинка, которая не имеет никакого содержания. [...] Формалистская бессодержательность – прежде всего! [...] В начале говорит, что подход со стороны формы буржуазный и тут же признает буржуазный примат формы, а дальше

---

<sup>454</sup> Коряк В. *Українська література перед VII Жовтнем* // Червоний шлях. 1923. № 8. С. 200.

называет это материализмом»<sup>455</sup>. Из этого Коряк иронично вопрошает: «Что это все – непонимание или *непо*-понимание, и Меженко просто пустился во все тяжкие?»<sup>456</sup>.

Обращаясь к статье Гадзинского и непосредственно к его предложению перефразировать тезис, высказанный им (Коряком) в статье «Форма и содержание», критик подкрепляет свою позицию цитатой из работы Бухарина «Теория исторического материализма»: «*Содержание* искусства определяется в конечном счете основной закономерностью общественного развития: оно (содержание) есть функция общественной экономики, и вместе с нею, функция производственных сил»<sup>457</sup>.

В качестве некоторого вывода Коряк пишет, что для формалиста существует только форма, а для «содержательника» – только содержание (форма есть лишь его частью). В такой оппозиции критик усматривает разные подходы к искусству у разных классов.

Интересную попытку объединить марксизм и формализм, по мнению Коряка, сделал «известный исследователь стиля Шевченка» Борис Якубский в своей работе «Социологический метод в литературе», которого критик называет «спецом» в области морфологии.

В заключении своего критического обзора Коряк положительно оценивает появление «Ассоциации панфутуристов»<sup>458</sup>, которую он называет «форпостом октябрьской революции», а их полезную деятельность видит в деструкции и ликвидации старой традиции. К этому Коряк добавляет, что «пустая, свободная от социально важного содержания» форма нынче признается футуризмом только как «лабораторное дело».

Прежде чем перейти к выводам, обратим внимание на статью В. Коряка «Борьба этажей»<sup>459</sup>, которая была опубликована два года спустя в «Червонном шляхе». Статья 1925 года позволяет более точно понять идейные позиции критика в вопросе формального метода. По словам самого автора, его статья призвана раскрыть суть формального метода с тем, чтобы установить, «что пойдет из этого как материал для марксистской науки про литературу, а что нужно решительно осудить»<sup>460</sup>.

---

<sup>455</sup> Ibidem.

<sup>456</sup> Ibid. С. 201.

<sup>457</sup> Ibidem.

<sup>458</sup> См. подробнее об этом раздел «Панфутуристическая концепция искусства».

<sup>459</sup> Коряк В. *Борьба поверхів* // Червоний шлях. 1925. № 6–7. С. 238–254.

<sup>460</sup> Ibid. С. 240.

Статью можно условно разделить на две части: в первой автор воспроизводит историю развития русского формализма и «каталогизирует» основные «формальные проблемы», во второй – оспаривает положения формальной школы с точки зрения марксистской критики. Отсюда и название статьи – «борьба этажей», другими словами, «борьба надстроек»: вслед за Плехановым критик выстраивает систему взаимообусловленности и иерархии разных «этажей» – социально-политического, экономического, психологического, идеологического, литературного (морфологического), где последний служит для «художественного оформления идеологии».

Начинает Коряк с выделения «фракций формалистов»: 1. Психологический формализм (потребнианцы), 2. Этнографический формализм (школа Веселовского), 3. Лингвистический формализм (ОПОЯЗ), 4. Эклектичный формализм (Жирмунский), 5. Футуристический формализм (разные комфуты).

Подобное разделение само по себе свидетельствует о глубоком ознакомлении критика-марксиста с основными работами не только ОПОЯЗа, но и так называемого «околоопоязовского круга» (подтверждением чему является отнесение Жирмунского к «эклектичному формализму»: «таких схоластов как Жирмунского формалисты не признают»<sup>461</sup>). Кроме этого, восхищает не только знание основных работ ОПОЯЗа, но особенно, – последовательное изложение истории русского формализма и его связи с футуристическими практиками. Так, Коряк отмечает, что «формалисты» восстали против давления старой науки и символизма, стремясь «отвоевать» поэтику, «освободить ее от субъективизма и философских построений символизма (мистики) и стать на путь [...] научного исследования фактов. Тут сообщниками им были футуристы-заумники»<sup>462</sup>.

Критик справедливо определяет «спецификацию» науки о литературе как центральное понятие формальной теории, с чем связывает начало работы «опоязовцев»: выделение литературного ряда из других рядов (быта, психологии, политики, философии) и разделение поэтического и практического языков. Здесь автор называет работы Л. Якубинского, О. Брига, В. Шкловского, посвященные вопросам изучения поэтического языка. При этом Коряк отмечает, что окончательно принцип спецификации был

---

<sup>461</sup> Ibid. С. 244.

<sup>462</sup> Ibid. С. 241.

сформулирован Романом Якобсоном только в 1921 году в его статье «Новейшая русская поэзия», в которой автор определил понятие «литературности».

Центральным местом статьи является «каталог формальных проблем», составленный Коряком: подробный список основных вопросов по методологии и теоретической поэтике, которых в своих работах касались разные «фракции формалистов». Так, список вопросов по методологии насчитывает 58 пунктов: от «поэтики исторической и теоретической» до «выхода в историю», список по теоретической поэтике содержит 177 позиций, начиная с «метрики» и заканчивая «большими сюжетными жанрами (романом, повестью, песней, драмой)»<sup>463</sup>. Критик отмечает, что «противоречивость проблем является результатом недостатка единой принципиальной линии в разных фракциях формалистов. Если она есть у ОПОЯЗа, то ее не признают другие». Под «другими» автор подразумевает Жирмунского, Белецкого, а также теоретиков-потембинцев.

И наконец, Коряк определяет «формализм» как мировоззрение, враждебное марксизму, поскольку последний «отрицает самостоятельность искусственно созданного литературного ряда, отрицает литературный фетишизм»<sup>464</sup>: «Искусство не существует само по себе, оно является явлением общественным. То есть для изучения его нужно выйти за границы лабораторного “литературного ряда” – тут и начинается “борьба этажей”, борьба “за науку”, “против метафизики”. [...] Морфологический подсчет, формалистическая бухгалтерия еще не наука. Формалистические попы один ряд общественных явлений – искусство, фетишизируют в божественную инстанцию»<sup>465</sup>.

Однако несмотря на то, что формализм отвергается Коряком как метод и мировоззрение, он предлагает использовать основные методологические наработки и понятия «формализма» в построении марксистской науки о литературе. Опираясь на теоретические взгляды Петра Сакулина, автор статьи обозначает, что анализ литературного произведения должен включать изучение формы (звук, образ, слово, ритм, композиция, жанр) и содержания (поэтическая тематика, художественный стиль в целом). Из этого следует, что отдельные понятия русского формализма (литературный факт, материал, фабула, лейтмотив и др.), по мнению критика, должны изучаться в их тесной связи с социальным устройством общества, историей и психологией отдельных классов, с учетом

---

<sup>463</sup> Ibid. С. 246–248.

<sup>464</sup> Ibid. С. 249.

<sup>465</sup> Ibid. С. 250.

так называемого «каузального» ряда. Свою статью критик подытоживает: «Научное литературоведение может опираться только на марксистскую социологию стиля, который [...] преодолевает анархию ненаучных подходов к литературе»<sup>466</sup>.

Итак, перед нами интересный пример попытки критика-марксиста «примирить» формальный и социологический методы. В проанализированных выше статьях В. Коряка можно выделить два типа дискурса. С одной стороны, критик выступает с позиций марксизма, рассматривающего формализм исключительно как «идеалистическое, буржуазное» течение, с другой – Коряк демонстрирует исследовательскую тонкость в понимании принципов формального метода. Сам факт его осведомленности в последних достижениях формальной школы говорит о профессиональном интересе к ней и, как мы видим, исходя из статьи 1925 года, – о попытке применить некоторые приемы формального метода в рамках марксистского литературоведения.

В целом интерес к формальному методу не прекращается на протяжении 1920-х годов, о чем свидетельствует огромное количество работ, статей и рецензий, опубликованных после 1923-го года. В каком-то смысле на новый виток обсуждения проблемы формы и содержания выходит в 1925 году, что связано с публикацией отдельных работ как «опоязовцев», так украинских «формалистов». В качестве примера здесь приведем некоторые из них.

Речь идет о появлении работы М. Зерова «Новая украинская словесность» (1924) и подробной статье Агапия Шамрая «На путях к объективной истории украинской словесности»<sup>467</sup>, посвященной выходу книги.

В 1925 году проблеме формы и содержания посвятил ряд статей критик Михаил Могилянський<sup>468</sup>, который также опубликовал рецензию на книгу В. Шкловского «Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1918–1923». В рецензии находим следующее любопытное замечание: «Воспоминания Шкловского рассказывают про тревожную и великую эпоху, помогая читателю не только в общих чертах сориентироваться

---

<sup>466</sup> Ibid. С. 254.

<sup>467</sup> Шамрай А. *На шляхах до об'єктивної історії українського письменства* // Червоний шлях. 1924. № 6. С. 200–211.

<sup>468</sup> Могилянський М. *До проблеми розуміння літературного твору* // Життя і революція. 1925. № 4. С. 29–31. Он же. *Література як соціальний факт і як соціальний фактор* // Життя й революція. 1925. № 12. С. 36–40.

в событиях, более-менее известных, но и отметить ее (эпохи – прим. Г.Б.) особенности, что интересно не только широкому кругу читателей, но и ценно для будущего историка»<sup>469</sup>.

В том же – 1925 году в «Червоном шляхе» была опубликована положительная рецензия А. Белецкого на другую только что вышедшую работу Шкловского «О теории прозы». Здесь приведем обширную цитату, которая подтверждает некоторые исследовательские интенции настоящей работы: «Говоря о формалистах, у нас, конечно, без разбора мешают в одну кучу имена Жирмунского, Эйхенбаума, Шкловского. Но проф. В. Жирмунский, ученый историк литературы, совсем не отрицает наличие содержания в литературном произведении, не раз выступал с весомой критикой “формального метода” и давно вылечился от своего увлечения формализмом, его связь с “Опоязом” продолжалась недолго и давно закончилась. Другое дело обстоит с Б. Эйхенбаумом: но и он, конечно, прежде всего, исследователь – и если бы история формального метода начиналась с его работ про Лермонтова или молодого Толстого – вокруг формализма никогда бы не возникло столько шума и споров, которые он (формализм – прим. Г.Б.) вызвал благодаря энергии и темпераменту Виктора Шкловского»<sup>470</sup>.

Большое внимание проблеме формального метода и освещению работы Б. Томашевского «Теория литературы» (1925) уделил Борис Навроцкий в своей статье «Формализм или субъективный эстетизм»<sup>471</sup>. Так, Навроцкий отмечает: «...нужно признать, что “формализм” является одним из самых сильных современных направлений, которое еще не пришло к окончательному “самоопределению”. Вот почему появление книги Томашевского неслучайно. Ее нужно рассматривать как первую попытку краткого изложения достижений предыдущих исследователей: бывших и нынешних участников “ОПОЯЗа” – Шкловского, Жирмунского, Тынянова и других. [...] Такая попытка очерка поэтики в духе “формализма” будет влиять и на украинских исследователей, вызывая то или иное отношение к себе, ведь, как мы видели, работы предшественников Томашевского

---

<sup>469</sup> Могилянський М. [Рец. на кн.]: *Виктор Шкловський. Сентиментальне подорожжя. Воспоминания 1918–1923. Ленинград, 1924. 193 с.* // Червоний шлях. 1925. № 1–2. С. 362.

<sup>470</sup> Білецький О. [Рец. на кн.]: *Виктор Шкловський: О теорії прози. М. – Лгр.: Круг, 1925. 189 с.* // Червоний шлях. 1925. № 11–12. С. 363.

<sup>471</sup> Навроцький Б. *Формалізм чи суб'єктивний естетизм. З приводу книги Томашевського Б. «Теорія літератури» (Госиздат. Ленінград 1925 г.), як спроби підсумку досягнень літ. «формалізму»* // Червоний Шлях. 1925. № 5. С. 205–209.



всегда вызывали очень большой интерес в Украине, следствием чего были и соответствующие статьи Меженка, Коряка и других»<sup>472</sup>.

И наконец, из письма украинского литературоведа Иеремии Айзенштока к Осипу Брику от 19 апреля 1925 года можно узнать, что в это время в Харькове существовал «кружок формалистов»: «Наконец, еще одна просьба – обращенная к Кружку»<sup>473</sup>. Нас очень интересовали бы сведения о прочтенных в нем докладах, о коллективных работах, личных работах отдельных его членов, наконец, о напечатанных работах. В обмен могли бы быть высланы сведения о работе харьковского кружка “формалистов”»<sup>474</sup>.

Таким образом, приезд Бориса Эйхенбаума в Харьков в 1926 году был «теоретически подготовлен». Эйхенбаум не привез новые идеи, которые бы шокировали слушателей – эти идеи были прекрасно известны украинским литературоведам и критикам: они их обсуждали и в каком-то смысле даже ими жили. Визит Эйхенбаума ознаменовал собой вторую фазу процесса культурного обмена: первоначальная апроприация идей русских формалистов украинскими критиками и литературоведами произошла; в контексте формирующейся национальной украинской культуры нового типа, элементы формального метода играли иную инструментальную роль, нежели в самом русском формализме. Здесь можно говорить об украинской версии формализма, но не в смысле теории (обогащение арсенала формалистов не произошло), а в смысле применения метода. Эйхенбаум, приехав в Харьков, столкнулся с той самой литературной теорией – одним из отцов которой он был.

---

<sup>472</sup> Ibid. С. 205.

<sup>473</sup> Имеется в виду московский филиал ОПОЯЗа. Айзеншток отмечает: «Одновременно с этим письмом посылаю вам заказной бандеролью оба экземпляра библиографического указателя русской литературы о поэтике, составленного мною совместно с И.Я. Кагановым (переводчиком “Поэтики” Р. Мюллера-Фрейенфельса, Харьков, 1925): один экземпляр предназначается для вас, второй — московскому кружку “Опояз”, к которому Вы, кажется, имеете отношение». См.: РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. ед. хр. 158. (Письмо И. Я. Айзенштока О. М. Брику).

<sup>474</sup> Можно предположить, что к «кружку харьковских формалистов» Айзеншток причисляет Александра Белецкого, Агапия Шамрая, Григория Майфета, Владимира Державина, Юрия Меженко, которые применяли формальный метод в своих работах 1920-х годов. См.: РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. ед. хр. 158.

#### 4.3. Борис Эйхенбаум в Украине: дискуссия вокруг статьи «Теория “формального метода”» в журналах «Червоный шлях» и «Красное слово»

В августовском номере журнала «Червоный шлях»<sup>475</sup> за 1926 год была впервые опубликована статья Бориса Эйхенбаума «Теория “формального метода”» в переводе на украинский язык<sup>476</sup>. Публикация была сделана с пометкой: «Учитывая многочисленные просьбы читателей осветить на страницах нашего журнала вопрос о “формальном методе” редакция подает в этом номере как статью Б. Эйхенбаума, так и ее критику...»<sup>477</sup>. Вместе со статьей Эйхенбаума были напечатаны полемические статьи двух украинских критиков: Захария Чучмарева «Социологический метод в истории и теории литературы» и Агапия Шамрая «“Формальный” метод в литературе». Статья следующего участника дискуссии Виктора Бойко «Формализм и Марксизм» вышла в декабрьском номере. И наконец, в мартовском номере журнала «Красное слово» за 1927 была помещена статья литературоведа и деятеля культуры Анатолия Машкина «Формализм и его пути», которая как бы завершает полемику.

Известно также, что за несколько месяцев до публикации, 18–19 апреля в харьковском Доме Ученых<sup>478</sup> Б. Эйхенбаум прочел три лекции, посвященные разным аспектам формальной теории: «Что такое формальный метод», «В борьбе за литературу», а также лекцию о теории «литературного быта»<sup>479</sup>. О самих же лекциях мы можем узнать из статей В. Бойко и А. Машкина, которые в своей критике в большей степени апеллируют к их содержанию<sup>480</sup>.

---

<sup>475</sup> Редакционная коллегия журнала на тот момент была представлена М. Хвильевым, С. Пилипенко, П. Тычиной, М. Яловам и др.

<sup>476</sup> К сожалению, в статье не было указано имя переводчика.

<sup>477</sup> *Эйхенбаум Б. Теорія «формального методу»* // Червоный шлях. 1926. № 7–8. С. 182.

<sup>478</sup> Харьковский Дом учёных был создан по инициативе Всеукраинского комитета содействия учёным при Совнарком Украины и открыт осенью 1925 года. При Доме работали секции научных работников, проводившие «Дни науки», студии художественного слова, вокала, изобразительного искусства, а также регулярно организовывались встречи с научными и культурными деятелями.

<sup>479</sup> В. Бойко и А. Машкин в своих статьях говорят о трех лекциях Б. Эйхенбаума, при этом Бойко указывает даты 16–18 апреля. Однако в местных газетах «Вести ВУЦК» и «Коммунист» от 17 и 18 апреля дана заметка о двух лекциях, которые проходили 18 и 19 апреля в Доме ученых. Также из газет можно узнать, что после визита в Харьков профессор отправился в Киев, что может говорить об «украинском турне» Эйхенбаума. См.: *Лекції : [лекції проф. Б. Эйхенбаума у Будинку вчених]* // Вісті ВУЦВК. 1926. 17 квіт.; *Лекції и диспуты : В Доме ученых : [лекции Б. Эйхенбаума]* // Коммунист. 1926. 18 апр.

<sup>480</sup> Бойко В. *Формалізм і марксизм (з приводу лекції проф. Эйхенбаума)* // Червоный шлях. 1926. № 11–12. С. 141.

Можно предположить, что Б. Эйхенбаума пригласил в Харьков историк литературы, профессор Александр Белецкий, который с 1926 года был руководителем кафедры литературоведения при Харьковском институте народного образования (ХИНО). О том, что Белецкий мог выступить инициатором организации публичных лекций Эйхенбаума, также может говорить его письмо к М. Зерову от 1 января 1929 года: «Дом Ученых по предложению моему и М.П. Самарина предполагает просить Вас и П. Филиповича приехать в Харьков для прочтения в ДУ какого-либо доклада-лекции во второй половине января – в первой половине февраля. Мне поручили узнать на этот счет Ваше мнение»<sup>481</sup>.

Об интересе к формальной теории, кроме всего прочего, свидетельствует литературоведческий семинар при ХИНО, который с 1926 года вел А. Белецкий. Как сообщает заметка, опубликованная в журнале «Красное слово»<sup>482</sup>, семинар ставил перед собой задачу «из заканчивающего институт рабоче-крестьянского молодняка по литературно-лингвистической секции подготовить аспирантов для кафедры литературоведения»<sup>483</sup>. Семинар работал по трем направлениям: техника, методология и теория литературы.

Для начала становимся на самом контексте появления статьи Б. Эйхенбаума. Речь идет о полемике вокруг теории «формального метода» в русской периодике в 1923–1925 годов, которая в исторической перспективе стала переломным моментом в развитии формализма<sup>484</sup>. Как отмечает В. Эрлих, если в начале 1920-х критики-марксисты предпочитали «игнорировать» резкие заявления формалистов, то с растущей популярностью ОПОЯЗа в кругах литературоведов и писателей эта ситуация меняется – формализм начинает восприниматься как серьезный конкурент «исторического материализма»<sup>485</sup>. Первым, кто выступил с критикой формализма, был сам Лев Троцкий<sup>486</sup>.

---

<sup>481</sup> Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 35, ед. хр. 452 (Письмо А. Белецкого М. Зерову).

<sup>482</sup> *Хроника* / Семинар литературоведения при ХИНО // *Красное слово*. 1927. № 2–3. С. 175–180.

<sup>483</sup> Там же.

<sup>484</sup> Среди авторов, принявших участие в дальнейшей дискуссии, спровоцированной появлением статьи Троцкого, назовем следующих: Н. Бухарин, В. Полянский, П. Коган, А. Луначарский, В. Цейтлин и др. См. подробнее раздел «Критический обзор литературы. К истории рецепции “русского формализма” в русскоязычной и западной критике и литературоведении».

<sup>485</sup> Эрлих В. *Русский формализм: История и теория* / Пер. с англ. А. Глебовский. С-Пб: Академический проект, 1996. С. 97

<sup>486</sup> Троцкий Л. *Литература и революция* // *Правда*. 1923. № 166.

Его критика формализма как «реакционного мировоззрения» сориентировала последующее рассмотрение формальной теории через призму идеологии и выработало отношение к формализму как к «буржуазной науке». В этом идеологическом контексте следует рассматривать и авторефлексивную статью Б. Эйхенбаума.

Ретроспективная цепочка, которую выстраивает Эйхенбаум, тянется от вопроса о звуках стиха и противопоставления поэтического языка практическому к вопросу институционального функционирования литературы – литературному быту. Эйхенбаум достаточно подробно излагает как общий контекст возникновения ОПОЯЗа, так и сам формальный подход к анализу литературного материала.

Здесь хотелось бы обратить внимание на несколько важных моментов для понимания авторских интенций. Первый вывод будет связан с прагматическим аспектом текста. Если принять во внимание гадамеровское толкование процесса «понимания», то за любым речевым высказыванием стоит предвосхищающий его вопрос, т.е. оно мотивированно («Стоящий за высказыванием вопрос – вот то единственное, что придает ему смысл»<sup>487</sup>). Имплицитно в тексте этот вопрос обозначен самим же автором статьи: «Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формальный метод в некую неподвижную систему “формализма”, которая служит для выработки терминов, схем и классификаций. [...] Никакой такой системы или доктрины у нас не было и нет»<sup>488</sup>. Таким образом, всю статью следует рассматривать не как один из многих формалистских автоматотекстов<sup>489</sup>, а как попытку объяснить и даже в какой-то степени исторически «оправдать» свою позицию: «Первоначальный период научной борьбы закончен [...]. История требовала от нас настоящего революционного пафоса – категорических тезисов, беспощадной иронии, дерзкого отказа от каких бы то ни было соглашательства»<sup>490</sup>. В этом смысле очевидной становится авторская интенция подчеркнуть (в первую очередь)

---

<sup>487</sup> Гадамер Г. *Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 1991. С. 34.

<sup>488</sup> Эйхенбаум Б. *Теория «формального метода» // Формальный метод: антология русского модернизма*: В 3 т. Т. 2.: Материалы / Под. ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 645. (Далее – Эйхенбаум Б.).

<sup>489</sup> К этому типу текстов, в первую очередь, следует отнести авторефлексивные статьи формалистов: манифест О. Брика «Т. н. “формальный метод”» (1923), статьи Б. Эйхенбаума «Вокруг вопроса о формалистах» (1924), «Теория “формального метода”» (1926), статья Б. Ярхо «Простейшие основания формального анализа» (1927); «Формальный метод» (1925) и «Новейшая школа истории литературы в России» (1928) Б. Томашевского, цикл лекций Р. Якобсона 1935 г., изданных под названием «Формальная школа и современное русское литературоведение» и др.

<sup>490</sup> Эйхенбаум Б. *Указ. соч.* С. 646.

«эволюционность» метода в ответ на обвинения оппонентов. Поэтому не случайно, Эйхенбаум занимает достаточно тенденциозную позицию, с самого начала стремясь обозначить, что формальный метод образовался «не в результате создания особой “методологической” системы, а в *процессе борьбы* (выд. – Г.Б.) за самостоятельность и конкретность литературной науки»<sup>491</sup>.

Здесь мы подходим к другому не менее важному аспекту, а именно к вопросу «научности» формального метода. Своим вводным пассажем Эйхенбаум стремится определить готовность к дальнейшим дискуссиям. На такую особенность «научности» формалистов (т.е. того, как «делалась наука», самой сути процесса) обращает внимание О. Ханзен-Леве, в частности, он указывает на «свободную, игровую атмосферу формалистских кружков, где царил интимный, личный, персональный настрой семинарских занятий»<sup>492</sup>, что, естественно, шло вразрез с монологичной позицией и академизмом предшествующей науки, существовавшей в строго обозначенных рамках научного жанра. Такая атмосфера, по мнению Ханзена-Леве, подчеркивает настроенность на диалогичность и коммуникативный характер научного поля, в котором обитал формализм, где «всякое понятие определялось не номинативно, оно сопровождалось многообразными полемическими коннотациями»<sup>493</sup>. Несомненно, что эту стратегию Эйхенбаум переносит и в свой текст<sup>494</sup>.

Тем не менее, здесь возникает вопрос: почему при всем своем желании «обновить» науку о литературе, формалисты занимают «остраненную» позицию по отношению к фигуре ученого, как бы вынося себя за скобки научного мира? Подобная позиция связана с пониманием того, что сам объект изучения – литературный материал, – не статичен: «Литературный факт – разнороден, и в этом смысле литература есть [не]прерывно эволюционирующий ряд»<sup>495</sup>. Именно на эту нерелевантность объекта изучения и метода

---

<sup>491</sup> Там же. С. 645.

<sup>492</sup> Ханзен-Леве О. *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения* / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 549.

<sup>493</sup> Там же.

<sup>494</sup> Сергей Зенкин отмечает: «Русский “формальный метод” отличался парадоксальной неформализованностью своего понятийного аппарата. Вводя в литературоведческую практику новаторские понятия и категории, ведущие теоретики ОПОЯЗа В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов зачастую не давали им определения». См.: Зенкин С. *Работы о теории: Статьи*. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 305.

<sup>495</sup> Тынянов Ю. *Литературный факт // Формальный метод: антология русского модернизма: В 3 т. Т. 1.: Системы* / Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 680.

позже указывает Ханс-Георг Гадамер, намеренно отказываясь от разработки метода с целью «более истинной интерпретации»: «Сущность научной методологии в том и состоит, что научные высказывания – как бы копилка бесспорных истин»<sup>496</sup>. В таком ракурсе «свободная» позиция формалистов по отношению к собственному методу и предмету изучения становится более понятной: «Мы достаточно свободны от собственных теорий, как и должна быть свободна наука, поскольку есть разница между теорией и убеждением»<sup>497</sup>.

Такая заложенная методологическая открытость (в смысле конвертируемости системы) формалистов вызвала бурю негодования среди украинских критиков из марксистского лагеря. К примеру, З. Чучмарев обвиняет формалистов в отсутствии «готовой системы и доктрины», называя такую позицию «домашней халатной философией»: «Что же это за наука, если нет системы? Если наука формалистов свободна от теорий – а между теорией и убеждением по Эйхенбауму есть большая разница, – тогда наука формалистов подлежит только убеждению, которое не имеет ни теории, ни системы»<sup>498</sup>. Схожую начальную позицию находим и в статье В. Бойко: «... без научного метода не может быть и науки. А главным признаком научного метода должна быть объективность»<sup>499</sup>.

Таким образом, обозначенная проблема главенства метода над материалом тянет за собой не менее сложный вопрос – изменчивости и эволюционности самого материала, понимание чего и отразилось в формалистской концепции «литературного быта», которая может быть истолкована как попытка выйти за границы самого метода. Практически все исследователи отмечают, что к 1923 году в кругу ОПОЯЗа наметился кризис методологии, что впоследствии привело к пересмотру, по мнению В. Эрлиха, позиции в отношении «связи литературы и истории»<sup>500</sup>. Также здесь следует сказать о другом, более прозаичном аспекте, с которым столкнулись формалисты в 1923 году: это, безусловно, критика

---

<sup>496</sup> Гадамер Г. *Указ. соч.* С. 34.

<sup>497</sup> Эйхенбаум Б. *Указ. соч.* С. 646.

<sup>498</sup> Чучмарев З. *Соціологічний метод в історії та теорії літератури* // Червоний шлях. 1926. № 7–8. С. 210–211. (Далее – Чучмарев З.).

<sup>499</sup> Бойко В. *Формалізм і марксизм (з приводу лекції проф. Ейхенбаума)* // Червоний шлях. 1926. № 11–12. С. 141. (Далее – Бойко В.).

<sup>500</sup> В. Эрлих также утверждает, что полемика 1924–1925 имела плодотворное влияние на «формалистов». Так, Тыняновым была разработана теория литературного ряда, изложенная в работе «Литература факта» (1924), Эйхенбаумом – теория «литературного быта» и пр.

формального метода со стороны марксистского лагеря и, как следствие, понимание «формалистами» того, что без включения социального фактора в эволюционную концепцию литературы «гонка за первенство» будет проиграна<sup>501</sup>.

В 1927 году в журнале «На литературном посту» (центральном органе печати РАПП) выходит статья Б. Эйхенбаума «Литературный быт», что, по мнению Я. Левченко, было «продуманной вылазкой на “чужую” территорию»: «Ведь именно пролетарская критика все активнее солидаризуется с “академической” неприязнью к формалистам»<sup>502</sup>. Однако поворот к изучению внелитературных рядов происходит еще раньше: в 1924 была опубликована статья Тынянова «Литературный факт», которая засвидетельствовала новый виток в развитии формализма.

В своей статье «Теория “формального” метода» Эйхенбаум лишь намечает этот вопрос («Теория сама требует выхода в историю»<sup>503</sup>), однако полемика, которая впоследствии разразилась вокруг статьи в украинской периодике, свидетельствует о том, что этот вопрос вызвал большой интерес и бурное обсуждение на открытых лекциях в харьковском Доме ученых. Обращение теоретиков формализма к проблеме социального функционирования литературы во второй половине 1920-х годов представляется для нас принципиально важным, поскольку вопрос «как быть писателем» не просто обострил полемику среди украинских критиков-представителей разных идеологических лагерей, но, в сущности, остался непонятым.

Здесь мы лишь тезисно отметим следующие принципиально важные аспекты для понимания эйхенбаумовской концепции «литературного быта». В первую очередь, следует сказать о полисемантических коннотациях, связанных с понятием «быта» в советском официальном дискурсе<sup>504</sup>: понимание «быта» как внеэстетического материала у формалистов (т.е. «быт» как институциональная форма литературы, поддающаяся

---

<sup>501</sup> См. о дискуссии между формалистами и марксистами в русскоязычной периодике в 1924–1925 годах: Kosáková H. *Formalismus v polemice s marxismem. K dějinám jednoho zápasu // Formalismus v polemice s marxismem. Antologie textů. Studie / Sest., přeložila z ruštiny Hana Kosáková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2017. С. 93–143.*

<sup>502</sup> Левченко Я. *Борис Эйхенбаум: от устройства текста к строительству быта // Формальный метод: антология русского модернизма: В 3 т. Т. 2: Материалы / Под. ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 457.*

<sup>503</sup> Эйхенбаум Б. *Указ. соч. С. 671.*

<sup>504</sup> На эту проблему, в частности, одним из первых указывает С. Зенкин. См.: Зенкин С. *Работы о теории: Статьи. С. 305–325.*

структурированию) не тождественно официально-пропагандистскому толкованию «быта» как символа материального потребления, чего-то частного, интимного, личного, а значит враждебного советской идеологии. Поэтому, «постулируя такое идеологически заряженное понятие как особый предмет изучения, теоретики формализма соотносили свою работу с проблематикой официальной идеологии»<sup>505</sup>.

Обозначенная терминологическая омонимия отчасти объясняет сведение украинскими критиками вопроса «литературного быта» к биографизму и социальному детерминизму. В качестве примера приведем цитату из статьи В. Бойко «Формализм и марксизм»: «Формалисты уже начали изучать не только саму форму литературного произведения *вне времени и пространства*, но начинают исследовать быт писателя, т.е. те жизненные влияния, которые ощутил писатель в период своего поэтического творчества. Объективно формалисты пришли к изучению общественной жизни, но принципиально они все же отрицают причинную связь литературы с этой общественной жизнью и хотят *замазать* эту связь туманной терминологией, как «соседство», обусловленность и другими словами»<sup>506</sup>.

Следующим важным аспектом является «синхронный» характер интереса формалистов к этой проблеме, которая, по мнению Ханзена-Леве, была продиктована самой эстетической и социокоммуникативной парадигмой современности (отношением писателя с читателями, редакторами, издателями, критиками, представителями власти и т.д.): «...они двигались не историческим интересом к объективной реконструкции фактической стороны, а актуальным, синхронным интересом, стремлением нового истолкования исторических фактов»<sup>507</sup>. Другими словами, здесь речь идет о коммуникативном устройстве литературы. Своей известной формулой «*как быть писателем*» Эйхенбаум не только обозначает вопрос, *что* предшествует появлению текста и *что* следует после, но, главное, обращает внимание на диалектическую по своей природе проблему корреляции литературного и «бытового» материала. Концепция «литературного быта» обращена, в первую очередь, к проблеме институционального функционирования литературы как профессиональной сферы деятельности, при этом в таком подходе «профессионализируется» не только сфера литературы, но и быта: «Профессиональный

---

<sup>505</sup> Там же. С. 308.

<sup>506</sup> Бойко В. *Op. cit.* С. 161.

<sup>507</sup> Ханзен-Леве О. *Указ. соч.* С. 387.



быт – это институциональный контекст литературного творчества, социальные рамки, в которых оно развивается»<sup>508</sup>.

Создается впечатление, что позиция Эйхенбаума достаточно ангажирована<sup>509</sup>, что вызвало, с одной стороны, непонимание среди младоформалистов<sup>510</sup>, с другой – недоверие среди критиков-марксистов. Однако, как отмечает Эйхенбаум в своей статье «Литературный быт», «обращение к литературно-бытовому материалу вовсе не означает отхода от [...] проблемы литературной эволюции. Это означает только включение в эволюционно-теоретическую систему [...] фактов генезиса – по крайней мере тех, которые могут и должны быть осмыслены как исторические, связанные с фактами эволюции и истории»<sup>511</sup>.

Естественно, в этой системе меняется и позиция писателя, который из вольного философа превращается, по мнению Левченко, в «личность не реальную, а идеологически, социально и экономически обусловленный образ»<sup>512</sup>. Метафорично эту ситуацию Эйхенбаум обозначает как «писатель вышел на улицу»<sup>513</sup>, продолжая эту логику, можно сказать, что и читатель «вышел на улицу», т.е. новая социокультурная ситуация породила такое явление, как «социальный заказ» или «общественный заказ», что в последствие не могло не привести к появлению массовой литературы и снижению уровня литературной продукции, о чем, в частности и говорит Эйхенбаум.

Из этого можно сделать вывод, что обращение формалистами к вопросу «литературного быта» было синхронным, контекстуальным явлением, спровоцированным, с одной стороны, идеологическим климатом, с другой – новой социокультурной

---

<sup>508</sup> Зенкин С. *Указ соч.* С. 312.

<sup>509</sup> В частности, О. Ханзен-Леве отмечает: «...им казалось, что подобным образом им удастся добиться признания своей синхронной позиции в качестве теоретиков и практиков искусства и с помощью ссылки на “литературный быт” интегрировать в него все те инстанции, которые – находясь по ту сторону имманентной “эволюции приемов” – с позиций власти определяли действия издательств, цензуры, все материальные и экзистенциальные условия, детерминирующие работу писателя (и теоретика)». См.: Ханзен-Леве О. *Указ соч.* С. 387.

<sup>510</sup> К примеру, Л. Гинзбург в своих воспоминаниях пишет: «Разумеется, и мы его оскорбили в самом чувствительном; мы встретили его новую, любимую, вынянченную научную идею единым фронтом недоброжелательства и сухих подозрений». См.: Гинзбург Л. *Записные книжки. Воспоминания. Эссе.* СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 396.

<sup>511</sup> Эйхенбаум Б. *Указ соч.* С. 615.

<sup>512</sup> Левченко Я. *Указ соч.* С. 459.

<sup>513</sup> Эйхенбаум Б. *Указ соч.* С. 621.

парадигмой, в которой литература стала занимать место «идеологического рупора», основного инструмента влияния на общественные настроения.

Дальнейшая полемика, разразившаяся на страницах «Червоного шляха» интересна, как с точки зрения высказанных участниками идейных позиций, так и рода их деятельности, и несмотря на то, что все участники обороняют марксистскую идеологию от нападок формалистов, было бы неверным посредством общей направленности их критики унифицировать представленную ими аргументацию<sup>514</sup>. Если привести общий градус раздражения, которое вызвала статья Б. Эйхенбаума у украинских критиков, к какому-то знаменателю, то можно прийти к следующим выводам: во-первых, следует разграничить позиции, с которых выступают З. Чучмарев, В. Бойко, А. Машкин и А. Шамрай. Первые рассматривают литературу с точки зрения либо социальной психологии (Чучмарев), либо исторического материализма (Бойко, Машкин), следовательно, под их «прицелом» оказывается как сам формальный метод, так и эстетическая позиция формалистов. Во-вторых, в их критике заметно достаточно поверхностное понимание самой сути формального подхода и связанное с этим беспочвенное оперирование фактами, вырванными из контекста. Наиболее глубокий интерес к природе формального анализа проявил А. Шамрай, чья статья представляется интересной и в контекстуальном аспекте (это развитие украинского и русского модернизмов), и в аспекте методологии (теория читателя, аппликация формального метода к анализу текста).

Так, Захарий Чучмарев – специалист в области общей психологии, психофизиологии и психологии труда, с 1923 года был научным сотрудником психофизиологической лаборатории Харьковского психоневрологического института, а с 1927 года – заведующим этой лабораторией. Его научный интерес в этот период был связан с исследованием физиологии психических состояний человека, в частности, связанных с профессиональным

---

<sup>514</sup> Так, С. Матвиенко, рассматривая в своей статье полемику в «Червоном шляхе», не разграничивает позиции участников: «Все три статьи имели полемический характер и обороняли марксистскую методологию от ‘замашек’ со стороны формалистов. Кроме того, все они (статьи – прим. Г. Б.) свидетельствуют о достаточно поверхностном способе ведения дискуссии...». См.: Матвієнко С. *Дискурс формалізму: український контекст // Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко*. Львів: Літопис, 2004. С. 24.

утомлением<sup>515</sup>. К этому добавим, что он является автором книги «Марксизм, психофизиология и условные рефлексы», изданной в 1930 году, в которой он критикует сторонников рефлексологии за их желание устранить психическое из области научных исследований, и настаивает на единстве физического и психологического. Чучмарев оспаривает исследования школы Павлова, замечая, что явления, описанные Павловым как ориентировочный рефлекс, явно указывают на задействование сознания у животных при приспособлении к новым условиям. Примечательно, что Лев Выготский в «Психологии искусства» в своей попытке обосновать, что «восприятие формы в его простейшем виде не есть еще сам по себе эстетический факт»<sup>516</sup>, также опирается на достижения современной рефлексологии, в частности на опыт Вольфганга Келера, основанный на способности курицы различать отношения и форму<sup>517</sup>.

В подтверждение того, что в 1920-х годах засилие рефлексологии (как попытки детерминировать психику посредством апелляции к внешним стимулам) было достаточно велико, приведем в качестве примера статью украинского критика Григория Майфета «Суть литературно-художественного творчества и его влияния на человека в освещении рефлексологии»<sup>518</sup> 1925 года, в которой автор подчиняет творческий процесс рефлексорному акту, разделяя его на три составляющие: «...сначала поэт испытывает влияние разных раздражителей, которые воспринимаются разными анализаторами, потом эти раздражения ведут к большому количеству условных замыканий, что в итоге дает импульс для работы словесного эффектора»<sup>519</sup>.

Выше приведенные уточнения были сделаны лишь для того, чтобы обозначить общий контекст (как «временной обусловленности понимания»<sup>520</sup>) развития методологических подходов к интерпретации литературы, а также некоторые «преднамерения» З. Чучмарева в его оценке формального метода.

---

<sup>515</sup> См. подробнее: Носкова О., Чучмарева Е. *Захарий Иванович Чучмарев // История психологии в лицах: персоналии* / Под ред. А. Петровского. М.: ПЕР СЭ, 2005. С. 520–521: <http://www.dates.gnpbu.ru/3-8/Chuchmarev/chuchmarev.html> (дата обращения: 27.1.2020).

<sup>516</sup> Выготский Л. *Психология искусства*. М.: Искусство, 1986. С. 73.

<sup>517</sup> Там же. С. 74–75.

<sup>518</sup> Майфет Г. *Суть літературно-художньої творчості та її впливу на людину в освітленні рефлексології* // Червоний шлях. 1925. № 3. С. 168–188.

<sup>519</sup> Ibid. С. 170.

<sup>520</sup> Гадамер Х. *Указ. соч.* С. 37.

Подобно Льву Выготскому<sup>521</sup> критика Чучмарева направлена, главным образом, на формализм как на антипсихологическое явление. В своей статье исследователь апеллирует к отдельным «опоязовским» работам, упомянутым Эйхенбаумом в статье о формальном методе. Здесь, в первую очередь, следует остановиться на критике Чучмарева работ Якубинского и Шкловского. Начнем с того, что Чучмарев с самого начала обвиняет «опоязовцев» в том, что они сделали из литературы «служанку лингвистики, потому что преимущественно они сами лингвисты»<sup>522</sup>. В вульгарно-негативном ключе трактуется автором статьи и интерес формалистов к феномену бессмысленной речи – зауми, которую критик безапелляционно называет «болезненным явлением»<sup>523</sup>.

В статье Якубинского «О звуках стихотворного языка» Чучмарев усматривает взаимозависимость изучения стихотворной формы от психологии и делает следующий вывод: «Якубинский и в стихах переносит изучение формы на почву психологии, т.е. обращает внимание на то психическое переживание, которое вызывает данную форму»<sup>524</sup>.

Таким образом, «эмоциональное переживание» в концепции Чучмарева носит первичный характер, чему он подчиняет внешнюю форму, которая нужна для выражения этого переживания. Далее Чучмарев, основываясь на работах Фриче и Плеханова, подменяет психологический фактор экономическим, который, по его мнению, «исторически монументален и прочен»<sup>525</sup>. В этом смысле интересна предложенная критиком интерпретация романа «Дон-Кихот», сводимая к ряду социально-психологических детерминант: упадку рыцарства и ростом буржуазии, а также к гражданским переживаниям автора: «Построение романа, вся его форма является результатом психологических переживаний Сервантеса, которые определены экономическим фактором»<sup>526</sup>.

Непонятым критиком осталось и снятие формалистами напряжения между формой и содержанием, сводимым в последствии к понятиям «конструкции», «конструктивного

---

<sup>521</sup> В своей работе «Психология искусства», подготовленной к печати в 1925 году, но изданной значительно позже, ученый посвятил критике формализма третий раздел своего исследования – «Искусство как прием». Критика Выготского была направлена главным образом на антипсихологическую позицию формалистов, в частности, на теорию «остранения». См.: Выготский Л. *Указ. соч.* С. 73.

<sup>522</sup> Чучмарьев З. *Op. cit.* С. 213.

<sup>523</sup> *Ibidem.*

<sup>524</sup> *Ibidem.*

<sup>525</sup> *Ibid.* С. 214–215.

<sup>526</sup> *Ibid.* С. 216.

элемента» (как отмечает Эйхенбаум: «Понятие материала не выходит за пределы формы – оно тоже формально; смешение его с внеконструктивными моментами – ошибочно»<sup>527</sup>): «Если за этим понимать то, что давно сказал Потебня: форма будит переживание (материал) в разных условиях разное, то, конечно, понятие содержания тесно связано с формой, но выходит за ее границы, потому что, беря во внимание только форму, трудно наперед сказать о содержании»<sup>528</sup>.

С позиции психологии трактуется Чучмаревым и концепция «литературного быта» Эйхенбаума: «...та самая форма может вызывать разные переживания-смыслы у читателя; из-за чего исследователям формы в ее функциональной роли – с чем соглашается Эйхенбаум – приходится обращаться к психологии читателя и писателя, а дальше искать причины и для психологии»<sup>529</sup>.

В ряды «теоретиков» и «психологистов» Чучмарев записывает и Шкловского, апеллируя к его работе «Искусство как прием». Как пример, Чучмарев цитирует слова Шкловского о «приеме затрудненной формы» и суммирует: «Добавьте к этим словам слишком хорошо известную истину про то, что процессы восприятия у разных людей разные и определяются они в основном социальным положением, – и вы получите из уст Шкловского самую обыкновенную теорию «формы» и «содержания»; эту теорию у нас развил еще Потебня, против которого боролся Шкловский во имя опоязовских идей».<sup>530</sup> К такому вульгарно-тенденциозному заключению (в смысле трактовки Потебни чуть ли не как предшественника социологического метода) Чучмарев приходит с помощью следующего силлогизма: в работе Потебни «Мысль и язык» в качестве основного утверждения он усматривает тезис «всякое понимание есть одновременно и непонимание», к чему он добавляет цитату о том, что «тоже самое художественное произведение, тот самый образ неодинаково влияют на разных людей...»<sup>531</sup>. Это позволяет критику сделать вывод о разности классового восприятия: «...между людьми разносоциальными больше непонимания, когда они воспринимают художественное слово, а между людьми единосциальными больше при этом понимания, чем непонимания»<sup>532</sup>.

---

<sup>527</sup> Эйхенбаум Б. *Указ. соч.* С. 677.

<sup>528</sup> Чучмарьев З. *Op. cit.* С. 213.

<sup>529</sup> *Ibid.* С. 214.

<sup>530</sup> *Ibid.* С. 216.

<sup>531</sup> *Ibidem.*

<sup>532</sup> *Ibidem.*

Однако, при всей своей тенденциозности Чучмарев справедливо отмечает, что формалисты, не желая того признавать, оказываются в рамках психологической эстетики<sup>533</sup>. Илона Светликова это объясняет тем, что внешне постулируя разрыв с психологической школой, формалисты все же использовали некоторые ее логические ходы и методы, что «совершенно естественно для такого рода конфликтов, сопряженных с неизбежной зависимостью от теоретических установок противника»<sup>534</sup>.

Свою статью критик подытоживает: «Только идеология класса может быть научной...»<sup>535</sup>. В целом, в критике Чучмарева следует отметить несколько положительных моментов: несмотря на идеологические рамки, в которых исследователь рассматривает формальный метод, он обращает внимание на важный аспект формальной теории – эстетический принцип восприятия художественной формы, который находится в непосредственной корреляции с психологией, против которой так боролись «опоязовцы». Другим важным моментом является обращение к теоретическим работам как самих формалистов, так – в диахронии – к работам Потебни и Веселовского, что как бы «реанимирует» труды этих ученых и «включает» их в украинский научный и критический дискурс 1920-х годов.

Принципиальное отличие позиции литературоведа и критика Агапия Шамрая<sup>536</sup>, автора статьи «"Формальный" метод в литературе» заключается в том, что, в отличие от З. Чучмарева, он выступает как тонкий историк литературы, целью которого является

---

<sup>533</sup> На этот же парадокс, в частности, указывает Выготский в своей критике формалистского принципа «деавтоматизации восприятия» художественного произведения, вслед за чем исследователь приходит к выводу, что поскольку «оживления восприятия» предмета служит самоцелью в искусстве, значит формалисты осуществляют возврат к элементарному гедонизму. См.: Выготский Л. Психология искусства.

<sup>534</sup> Светликова И. *Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа*. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 53.

<sup>535</sup> Чучмарев З. *Op. cit.* С. 232.

<sup>536</sup> Агапий Шамрай (1896–1952) в 1924 году окончил аспирантуру Харьковского института народного образования (ХИНО), где в 1924–1933 гг. преподавал историю украинской литературы, одновременно работал старшим научным сотрудником научно-исследовательского Института литературы им. Т. Шевченка в Харькове. В 1933 г. был уволен со всех должностей за «социальное происхождение» и обвинен в буржуазном национализме. В 1934–1944 гг. возглавлял кафедры зарубежной литературы в Ижевске, Фергана, Перми. В 1943 году реабилитирован. В 1944–1952 гг. – профессор зарубежной литературы и заведомом западноевропейской литературы в Киевском национальном университете им. Т. Шевченко. См.: Шамрай М. *Професор Агапій Шамрай – видатний український літературознавець // Український альманах*. Варшава, 1996: <http://krasnopillia.info/2014/10/08/profesor-ahapij-shamraj-vydatnyj-ukrajinskyj-literaturoznavec/> (дата обращения: 15.2.2020).

исследование «исторической перспективы и роли ОПОЯЗа в общем развитии формализма как критическо-литературного течения»<sup>537</sup>.

Статья Шамрая состоит из четырех частей и, по замечанию самого автора, была написана за год до ее публикации, т.е. в 1925 году на волне всеобщего интереса к литературе как специальной сфере деятельности<sup>538</sup>. Поэтому, если З. Чучмарев, апеллирует непосредственно к самой статье Б. Эйхенбаума, то задача А. Шамрая состоит в том, чтобы выработать некоторое профессиональное отношение к формальному методу в целом и дать освещение его отдельных положений, адаптированных украинскими историками литературы и критиками.

Во-первых, автор статьи отмечает не только популярность теории формализма в среде украинских интеллектуалов («...езде, даже в далеких от центра провинциальных уголках, начали появляться кружки «формалистов», начали обговариваться модные вопросы про стиль, ритмику, метрику»<sup>539</sup>), но, главное, по мнению критика, украинская литература обязана «опоязовцам» ревизией самой сути литературного факта: «Одним словом, “формализм” стал модным, вышел на широкую сцену литературно-критической жизни»<sup>540</sup>.

Принципиально важным для понимания авторской стратегии является указание критиком на сложившуюся «путаницу» вокруг понятия «формализм». Шамрай предлагает разграничить «формализм» как литературно-критическое течение от «формализма» как «системы приемов при научном исследовании явлений литературы»<sup>541</sup>. Сделать это, по мнению автора статьи, не так просто, так как выступления ОПОЯЗа носят резкий программный характер, «направленный на пренебрежение действительностью», однако несмотря на это Шамрай заключает, что работы русских формалистов сделали «немало позитивного для выявления природы литературного факта»<sup>542</sup>. Впоследствии такое

---

<sup>537</sup> Шамрай А. «Формальный» метод у літературі // Червоний шлях. 1926. № 7–8. С. 239–240. (Далее – Шамрай А.).

<sup>538</sup> Один из важнейших аспектов Литературной дискуссии 1925–1928, начатой Хвильевым, был связан с «профессионализацией» литературной деятельности. См. подробнее раздел: «“Литературная дискуссия 1925–1928 годов”: между искусством и идеологией».

<sup>539</sup> Шамрай А. *Op. cit.* С. 233.

<sup>540</sup> Так, Шамрай упоминает статьи о творчестве Семенка и Чупринки в «Литературно-критическом альманахе», статью А. Никовского «Vita nova» про Тычину, Б. Якубского «Из студий над Шевченковым словом», П. Филиповича «К истории раннего украинского романтизма», критические очерки Ю. Меженко и др.

<sup>541</sup> Шамрай А. *Op. cit.* С. 234.

<sup>542</sup> *Ibidem.*

разграничение позволяет критику придерживаться научной модальности, не скатываясь до уровня вульгарной критики формализма как буржуазной науки: «...нас не интересуют и те острые нападки на “формалистов” со стороны некоторых критиков-марксистов, которые видели в таком увлечении “формой” проявление идеологического консерватизма, а иногда и просто контрреволюцию»<sup>543</sup>.

Следующим не менее важным аспектом критики Шамрай является контекстуальность: автор статьи рассматривает возникновение интереса к формализму, не изолированно от культурно-исторического контекста, а как часть общемодернистской художественной и теоретической практики. И в этом смысле следует обратить внимание на несколько моментов. Во-первых, критик справедливо отмечает прямую корреляцию между художественной практикой модернизма и его теоретическим обоснованием, что в свою очередь, подготовило почву и сделало в принципе возможным появление ОПОЯЗа. В русской литературе он указывает на критические работы Б. Бальмонта, А. Белого, В. Брюсова. В украинском культурном контексте стимулом к появлению «формальных статей и рецензий» послужило, по мнению критика, творчество модернистов М. Вороного, Г. Чупринки, позже – футуриста М. Семенка и символиста П. Тычины. Поэтому, Шамрай заключает, что «деятельность ОПОЯЗа была наивысшей кульминационной точкой этого всеобщего увлечения ‘формальными’ вопросами...»<sup>544</sup>. В этом контексте Шамрай отмечает появление «нового типа» ученого-писателя, ученого-поэта, а соответственно и «нового типа» науки о литературе: «...формальный анализ родился не среди “книжников фарисеев”, а в процессе творческой работы самих мастеров художественного слова»<sup>545</sup>.

Также следует сказать о намеченной автором линии развития украинской литературы и критики. Теоретический интерес к формальным вопросам в украинской критике Шамрай связывает с выходом «Литературно-критического альманаха» 1918 года, а также сборников «Музагет» и «Искусство» 1919 годов, «Гроно» 1920 года. При этом, по мнению ученого, «в Украине процесс развития модернистских течений пришел с некоторым опозданием», потому что до этого критика «барахталась в лапах чистого эстетизма»<sup>546</sup>. Шамрай имеет в виду деятельность литературно-критического журнала

---

<sup>543</sup> Ibidem.

<sup>544</sup> Ibid. С. 237.

<sup>545</sup> Ibid. С. 236.

<sup>546</sup> Ibid. С. 238.



«Украинская хата». Дискурс журнала подразумевал, главным образом, модернизацию украинской культуры, при этом главным объектом их критики выступали народничество, этнографизм и украинофильство<sup>547</sup>. Журнал вел постоянную полемику с приверженцами ленинизма и апологетами «социального искусства». В этом контексте можно предположить, почему «эстетизм» «хатын» трактуется Шамраем со знаком «минус» и подменяется идеологическими рамками: «Оторванность городской интеллигенции от трудящихся слоев населения, подневольное положение на службе у буржуа – создало этот дух поэзии bohemia, поэзии “кабачка”, где погоня за нездоровой эстетикой, за “дзвеньками-бреньками” сменила старые мотивы – гнета и протеста»<sup>548</sup>.

Более того, во второй части статьи Шамрай вслед за Жирмунским соглашается с Эйхенбаумом в вопросе «подвижности» и изменчивости самого метода изучения литературы, говоря, что «науке чужд догматизм»: «Принцип научной спецификации требует лишь объективного разделения элементов определенного факта для подробного его изучения. Потому что метод (а не методология) является лишь суммой приемов, а не системой понятий про суть какого-либо явления»<sup>549</sup>.

Принцип дифференциации литературного факта, по мнению критика, является основной задачей историка литературы в попытке определить объект изучения. Сложность положения литературы как научной дисциплины Шамрай видит в том, что «на литературное произведение смотрели как на неделимую свою собственность и историк, и публицист, и юрист, и всякий другой представитель “смежной области”»<sup>550</sup>. Поэтому ученый критикует склонность «старой» науки оценивать литературное произведение, исходя из значения деятельности писателя и его «роли в открытии болячек современности»<sup>551</sup>. В качестве такого примера автор статьи приводит «Историю украинской литературы» Сергея Ефремова, в которой тот подходит к изучению литературных явлений с точки зрения их идеологического значения. Добавим к этому, что Ефремов – представитель так называемой народнической критики (для которого модернизм

---

<sup>547</sup> См. подробнее раздел «Исторические предпосылки рецепции и развития формального метода в Украине. Краткий обзор».

<sup>548</sup> Шамрай А. *Op. cit.* С. 238.

<sup>549</sup> *Ibid.* С. 240.

<sup>550</sup> *Ibid.* С. 241.

<sup>551</sup> *Ibid.* С. 242.

был «ругательным словом») был главным оппонентом журнала «Украинская хата», которых, в свою очередь, критиковал за эстетизм и «искусство ради искусства»<sup>552</sup>.

Здесь примечательно, насколько Шамрай пытается избежать идеологической трактовки «формализма» как метода анализа литературы, настолько он остается тенденциозным в оценке деятельности «Украинской хаты», исходя, в первую очередь, из националистичной позиции журнала.

Сам же критик в вопросе о разграничении литературного факта от внелитературных рядов приходит к выводу, что литературное произведение «отображает» жизнь, «но все же эта жизнь строится по “образу и подобию” своего творца, взгляды и фантазии которого не имеют общеобязательного значения»<sup>553</sup>. В таком утверждении автора следует подчеркнуть понимание имманентной природы литературы и обращение к проблеме взаимной обусловленности социального и эстетического аспектов.

В числе первых, кто попытался сделать подобное разграничение Шамрай называет Потебню и его учеников. Основные достижения потебнианской школы Шамрай видит в обращении к формальному элементу как фактору, отличающему литературное произведение от прозы, а также в разграничении «внутренней» и «внешней» формы слова.

Но главным достижением, по мнению критика, является определение ученым литературного произведения как процесса, в котором участвует не только писатель, но и читатель (теория апперцепции). Исходя из этого, Шамрай делает в каком-то смысле революционное открытие, определяя читателя как основной фактор, «движущую силу» в развитии истории литературы: «Литературное произведение, появившись в результате творческого усилия автора [...] живет в сознании читателя, изменяя свое значения в процессе творческого восприятия»<sup>554</sup>. При этом, критик, не просто переводит оптику с позиции автора на читателя, но говорит о контекстуальном («ситуативном») восприятии читателя, поэтому любая интерпретация всегда обусловлена «особенностями идеологического склада читателя»: «Читатель понял произведение так, как он его понял, и это толкование содержания прилипло к произведению, модифицируясь со временем в

---

<sup>552</sup> См. статью С. Ефремова «В поисках новой красоты», которая была впервые опубликована в журнале «Киевская старина» за 1902 год.

<sup>553</sup> Шамрай А. *Op. cit.* С. 243.

<sup>554</sup> *Ibid.* С. 243.

другом кругу читателей. [...] Эта “текучность” и является главным признаком литературы»<sup>555</sup>.

Придя к выявлению места читателя, Шамрай отмечает, что момент интерпретации и авторская идея («замысел») принадлежат к «идеологическому ряду», в то время как к формальному ряду критик относит «художественное оформление “мыслительного” процесса, насколько его можно абстрагировать от психики, как технический прием»<sup>556</sup>. Таким образом, Шамрай вплотную подходит к изучению субстанции читателя и снятию противоречия между историческим и эстетическим аспектами развития литературы, что в дальнейшем получит более глубокое теоретическое обоснование в работах представителей школы рецептивной эстетики<sup>557</sup>.

Однако, отдавая дань времени, в котором работал Потебня, исследователь критикует ученого за «психологизм», который, по мнению Шамрая, не позволил ему до конца разграничить «формальный» и «идеологический» (т.е. содержательный) факторы в произведении. Причину этого критик видит в «подчинении» литературного творчества акту индивидуальной психики.

Среди первых ученых, обратившихся к изучению исторической поэтики в ее формальном аспекте, критик называет А. Веселовского и его незаконченную работу «Поэтика» (1913). Шамрай отмечает, что работы Веселовского по истории сюжета и эпитета «являются мощной почвой для создания объективной поэтики, придавая законность существованию формального ряда, как отдельного фактора в историческом процессе»<sup>558</sup>. Поэтому задание современной науки критик усматривает в «установлении принципов четкого разграничения “формального” и “психологического”» элементов: «Литературное произведение состоит из двух моментов – формального и идеологического [...] научное исследование должно идти по двум направлениям, с использованием тех

---

<sup>555</sup> Ibid. С. 244.

<sup>556</sup> Ibidem.

<sup>557</sup> В качестве подтверждения процитируем Ханса-Роберта Яусса: «Историческая жизнь литературного произведения немислима без активного участия его адресата. Его посредничество позволяет включить произведение в меняющийся горизонт познания его исторической длительности, в котором простое восприятие постоянно трансформируется в критическое понимание, а пассивная рецепция – в активную, признанные эстетические нормы вытесняются новыми» См.: Яусс Х. *История литературы как провокация литературоведения* // НЛО. 1995. № 12. С. 34–84.

<sup>558</sup> Шамрай А. *Op. cit.* С. 246.

методологических приемов, которые свойственны природе каждого из этих рядов»<sup>559</sup>. Но в то же время исследователь констатирует, что «идеологический момент, составляющий фактор истории идеологии общества»<sup>560</sup> не является объектом изучения истории литературы, в чью компетенцию входят, по его мнению, более конкретные задачи, такие как история развития литературных стилей.

Из этого критик делает вывод, что формальный анализ является «единственным методологически правильным подходом к литературному произведению»<sup>561</sup> с оговоркой однако, что форму нельзя всецело «оторвать от явлений другого порядка», но в то же время не стоит смешивать формальный метод с «крайним формализмом» (под этим, видимо, Шамрай подразумевает резкие заявления Шкловского). Вслед за этим критик обращается к анализу основных работ русских формалистов в области стихосложения, при этом отмечая, что «нигде формальный анализ не давал столько несомненных и блестящих результатов»<sup>562</sup>.

Шамрай высоко оценивает работы Томашевского «Русская метрика» (1925), Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (1921), а также отдельные статьи Шкловского, Якубинского, Поливаного, посвященные разработке вопросов мелодики стиха и словесной инструментровке.

В то же время Шамрай критикует «опоязовцев» за увлечение формальным аспектом и сведению «идейного» (тематического) плана исключительно к техническому вопросу, называя такой подход «лингвистическим»<sup>563</sup>. В качестве примера критик приводит работы Шкловского «Тристан Шенди», «Розанов», «Развертывание сюжета», а также «Как сделана ‘Шинель’ Гоголя» Эйхенбаума. В вопросе интереса к тематическому плану автор статьи отдает должное статьям Жирмунского, в частности, его предисловию к изданию работы Вальцеля<sup>564</sup>.

И наконец, Шамрай видит первоочередную задачу современной науки о литературе в изучении степени взаимной обусловленности «внутренней» и «внешней» формы, т.е. критик рассматривает произведения как некоторую законченную конструкцию,

---

<sup>559</sup> Ibid. С. 247.

<sup>560</sup> Ibidem.

<sup>561</sup> Ibidem.

<sup>562</sup> Ibidem.

<sup>563</sup> Ibid. С. 249.

<sup>564</sup> Ibid. С. 251.

предназначенную для «возбуждения эстетического удовольствия у читателя»<sup>565</sup> и задается вопросом о «признаках» ее построения. Предвосхищая будущие концепции изучения литературного произведения, Шамрай обозначает чисто структуралистский подход к рассмотрению художественного текста как взаимообусловленной системы знаков: «Не нужно забывать, что каждый элемент формы получает свое окончательное значение только в общей системе формального строения произведения, где он и обусловлен и обуславливает другие элементы произведения»<sup>566</sup>.

Позже к этому открытию придут теоретики Пражской лингвистической школы, в частности, здесь можно привести цитату из работы Мукаржовского «Литературный язык и поэтический язык» (1932), который в своем обозначении структуры произведения дает схожее определение: «...динамичная по своей природе, а также не членимая как факт художественный, ибо каждый ее элемент приобретает значение только в своем отношении к целому»<sup>567</sup>.

В заключительной части Шамрай анализирует с помощью формального метода картину осеннего пейзажа из повести М. Коцюбинского «Fata Morgana» и приходит к чисто структуралистскому выводу: «Анализ должен открыть, как именно сделана эта система, как что-то индивидуальное и своеобразное. Потому что, углубляясь в рассмотрение самых незначительных элементов формы, нельзя упускать из виду целое, нельзя не выяснять значение этих малостей в общей телеологичности конструкции»<sup>568</sup>.

В качестве вывода здесь можно отметить следующие важнейшие аспекты позиции Шамрая: несмотря все же на некоторую тенденциозность оценки формального метода, исследователь выделяет, во-первых, читателя как отдельную эстетическую категорию, требующую специального изучения в общей эволюционной модели литературы (здесь следует сказать о «несвоевременности» такого открытия, поэтому критик отмечает, что «идеологический момент» не является объектом изучения истории литературы). Во-вторых, Шамрай подходит к рассмотрению литературного произведения как некоторой

---

<sup>565</sup> Ibidem.

<sup>566</sup> Ibidem.

<sup>567</sup> Мукаржовский Я. *Литературный язык и поэтический язык* // *Пражский лингвистический кружок* / Под ред. Н. Кондрашова. Москва: Прогресс, 1967. С. 416.

<sup>568</sup> Шамрай А. *Op. cit.* С. 266.

конструкции, системы взаимообусловленных элементов, тем самым снимая напряжение между формальным и содержательным аспектами художественного текста. В-третьих, исследователь изначально строит свою критику на разграничении словоупотребления понятия «формализм»: как общемодернистской художественной и теоретической практики (обращение к изучению формального аспекта текста), как определенной теоретической школы («ОПОЯЗ», который исследователь называет «крайним формализмом») и как идеологемы («буржуазная наука» у критиков-марксистов).

Следующий важный момент состоит в том, что, рассматривая формальный метод в научном дискурсе, Шамрай обращается к контекстуальности функционирования и развития этого феномена. Такое обращение дает представление о развитии модернизма в России и Украине в их синхронии. Здесь также отметим критическое отношение исследователя к работам Потебни и, в целом, его (Шамрая) критику «психологизма», что, за исключением отдельных статей Виктора Петрова о Потебне<sup>569</sup>, было не свойственно украинскому критическому дискурсу 1920-х годов.

И наконец, заметим, что при анализе работ «ОПОЯЗа» наиболее высокую оценку критика получают работы В. Жирмунского, которого, по мнению Шамрая, можно назвать единственным, «интересующимся содержанием» произведения. Здесь уточним, что Жирмунский принадлежал к так называемому «околоопоязовскому» кругу и в своих работах часто критиковал Шкловского и Тынянова за категоричность и максимализм, что в итоге привело к их окончательному разрыву<sup>570</sup>. Такую позицию Шамрая можно назвать симптоматичной: в целом, как показывает обращение к критическим материалам 1920-х годов, украинским литературоведам и критикам была чужда «атмосфера скандала», создаваемая «опоязовцами».

---

<sup>569</sup> В. Петров в своей статье «Потебня и Лотце» указал на заимствование Потебней в его труде «Мысль и язык» некоторых положений немецкого философа Германа Лотце. См. подробнее раздел «Александр Потебня и его влияние на развитие формальной теории».

<sup>570</sup> В своей статье «Теория “формального” метода» Эйхенбаум обозначает этот «раскол» так: «Не разделяя теоретических принципов “Опояза”, Жирмунский заинтересовался формальным методом только как одной из возможных научных тем – как способом распределения материала по разным группам и рубрикам». Эйхенбаум Б. *Указ. соч.* С. 665. Подробнее об этом см.: Левченко Я. *Как поссорился Борис Михайлович с Виктором Максимовичем* // Russian Literature. 2012. Vol. 72. Is. 3–4. Pp. 503–523.

Статья следующего участника дискуссии литературоведа Виктора Бойко<sup>571</sup> «Формализм и марксизм» апеллирует непосредственно к самим лекциям Б. Эйхенбаума. Свою статью критик начинает с перечисления основных положений, озвученных профессором в Доме ученых: «...он (Эйхенбаум – прим. Г.Б.) изложил суть формального метода изучения литературы, дал критику современной российской литературы с точки зрения формализма и сделал исторический обзор быта российского писателя (эволюция российского писателя)»<sup>572</sup>. Уже из самого названия статьи можно сделать вывод о предмете критики: основная авторская стратегия заключается в попытке защитить марксистский метод изучения литературы от «нападков» со стороны формалистов, поскольку, по замечанию самого Бойко, «ход дискуссии на всех трех лекциях шел по линии уменьшения критики формального метода, при этом в результате дискуссий отдельные оппоненты переходили на бок формализма»<sup>573</sup>.

В целом вся аргументация критика построена на классической гегелевской триаде «тезис-антитезис-синтез», где в качестве «тезиса» выступают отдельные формалистские максимы, опровергаемые Бойко с помощью работ теоретиков марксистского искусства – Плеханова и Троцкого. В процессе критического анализа автор статьи выделяет четыре основных «греха» формализма. Первый «грех» заключается в том, что «опоязовцы» из «частичного» и «вспомогательного приема» изучения литературного произведения, коим является формализм, по мнению исследователя, сделали самостоятельный метод и «хотят поставить точку там, где только начинается настоящая история литературы»<sup>574</sup>. К такому выводу Бойко приходит, определяя, что формальный метод является, в первую очередь, методом историко-литературного изучения, поэтому его следует рассматривать в числе

---

<sup>571</sup> Василий Бойко (1893–1938) – общественно-политический деятель, литературовед. В 1917 году закончил Киевский университет, был членом Киевской организации ТУП (Товарищество украинских прогрессистов), одним из организаторов украинского студенческого движения. С 1917 года – член Украинской партии социал-демократов. В апреле 1917 года был избран членом Центральной рады от студенчества. В мае-июне входил в комиссию по разработке Статута автономии Украины. От 1918 года преподавал в высших учебных заведениях Киева. В начале 1920-х переехал в Харьков. С 1926 года – профессор, руководитель кабинета литературы эпохи империализма и финансового капитализма Научно-исследовательского института литературоведения. В 1933 был обвинен в национализме и сослан в Россию, где преподавал русскую литературу в Верхнеуральском педагогическом институте до самой смерти. Умер от сердечного приступа. Подробнее: Верстюк В. *Василь Сидорович Бойко // Енциклопедія сучасної України*: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=36073](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=36073) (дата обращения: 27.1. 2020).

<sup>572</sup> Бойко В. *Op. cit.* С. 141.

<sup>573</sup> *Ibidem.*

<sup>574</sup> *Ibid.* С. 148–149.

других историко-литературных методов. По мнению критика, из исторической школы конца XIX века постепенно стал «выкристаллизовываться» эволюционный метод, представителями которого являются Брюнетьер, Кареев, Веселовский. Дальнейшую логическую цепочку Бойко выстраивает основываясь, главным образом, на цитатах из работы В. Перетца «Из лекций по методологии русской литературы»<sup>575</sup>.

Бойко обозначает формальный метод как «вспомогательный для эволюционного, точнее сказать – он является одним из приемов эволюционного метода»<sup>576</sup>. В своем обозначении формального подхода как «вспомогательного приема» Бойко выходит из критики формального метода Львом Троцким, чью цитату автор статьи приводит в качестве аргумента: «Объявив сущностью поэзии форму, эта школа свою задачу сводит к анализу [...] этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений. [...] Эта частичная работа [...] безусловно, нужна и полезна, если понять ее частичный, черновой, служебно-подготовительный характер»<sup>577</sup>. Подытоживая вышесказанное, исследователь заключает, что формальный подход может быть полезен только в качестве «промежуточного», т.е. такого, который помогает проследить эволюцию литературы «в связи с общим ходом исторической эволюции общественного окружения»<sup>578</sup>. По мнению критика, формалисты стали на «ложный путь», потому что в своей борьбе с исторической школой они «отбросили» содержание, в чем состоит второй «грех» формалистов.

Следует также заметить, что автор статьи ставит в заслугу формалистам обращение к изучению формы произведения, «потому что это понятие формы дает возможность историкам литературы твердо держаться своего материала»<sup>579</sup>. Однако здесь, по мнению Бойко, следует внести две поправки. Первая – это требование изучать не только форму, но и содержание. Второе – это «ограничение своего материала»<sup>580</sup>. Основываясь на тезисе Плеханова, что художественным произведением является только такое, которое «передает нам что-то посредством образов, а не логических доводов»<sup>581</sup>, Бойко оспаривает формалистское положение о том, что любое словесное произведение может быть объектом

---

<sup>575</sup> Ibid. С. 148. См. подробнее раздел «Формалистские штудии Владимира Перетца».

<sup>576</sup> Ibidem.

<sup>577</sup> Троцкий Л. *Литература и революция* // Правда. 1923. № 166.

<sup>578</sup> Бойко В. *Op. cit.* С. 149.

<sup>579</sup> Ibid. С. 151.

<sup>580</sup> Ibidem.

<sup>581</sup> Ibid. С. 147.



историко-литературного изучения. Критик вступает в полемику с Перетцем и подытоживает, что ни «Поучение Монаха», ни переписка Курбского, ни Домострой «не попадут под изучение, так как в них нет образности – главного признака литературного произведения»<sup>582</sup>.

Следующий «грех» формалистов критик видит «в теории полной самостоятельности литературы»<sup>583</sup>. Далее Бойко переходит к «наиболее дразнящему» вопросу, который вызвал острую полемику на лекции: про происхождение, классовый характер и будущее литературы. В качестве интереса к реконструкции самого хода дискуссии здесь приведем некоторые аргументы Эйхенбаума, оспариваемые критиком в статье. Первый аргумент сводится к тому, что марксисты подходят к изучению литературы с «чужой меркой», т.е. рассматривают литературное произведение с позиции исторического материализма, беря во внимание только тематический план. Здесь критик соглашается с оппонентом, называя таких историков литературы «ненастоящими марксистами»<sup>584</sup>. Далее Эйхенбаум справедливо задает вопрос: если «литература является формой классовой борьбы», то, что будет с литературой в будущем бесклассовом обществе? Апеллируя к Плеханову, критик суммирует, что литература и искусство будут всегда, поскольку они развиваются «под влиянием общественной жизни»<sup>585</sup>. И наконец, Эйхенбаум критикует современную пролетарскую литературу за возврат к стилю, который «преобладал до футуризма», т.е. к реализму, что по мнению профессора, является регрессом. В ответ Бойко обвиняет формалистов в их нежелании «видеть новые требования жизни, которую создает новый класс» и того, что новая литература «приспосабливается к новым общественным факторам»<sup>586</sup>. В такой позиции Бойко усматривает враждебность формалистов по отношению к марксистскому подходу и критикует их за «нежелание изучать причины эволюции литературы» и за «теорию соседства литературы» – так критик обозначает эйхенбаумовскую концепцию «литературного быта», в которой усматривает четвертый «грех» формалистов<sup>587</sup>.

---

<sup>582</sup> Ibidem.

<sup>583</sup> Ibid. С. 150.

<sup>584</sup> Ibid. С. 154–155.

<sup>585</sup> Ibid. С. 157–158.

<sup>586</sup> Ibid. С. 159.

<sup>587</sup> Ibid. С. 161.

Подытоживает свою статью автор нехитрым вопросом: «Друзья или враги нам формалисты?» В качестве заслуг формалистов Бойко называет «освобождение литературы от полной зависимости от общей истории», определение литературы как специальной «исторической дисциплины», выделение объекта изучения литературы – т.е. художественных произведений, с оговоркой на их обязательный «образный план», а также обращение к изучению истории эволюции литературы «как особой формы творчества, которое подчиняется своим законам»<sup>588</sup>.

Но в то же время, формалисты, по мнению критика, являются «врагами» марксизма, так как «рассматривают литературу как самостоятельное природное явление», «отказываются анализировать содержание», «отбрасывают всякое влияние общественной жизни на литературу», «отказываются изучать причины эволюции литературы», и наконец, потому что «их теоретическая основа имеет идеалистический характер»<sup>589</sup>: «Формалисты становятся врагами марксизму своими общетеоретическими рассуждениями, своими исходными философскими позициями»<sup>590</sup>.

Тем не менее, Бойко приходит к несколько взаимоисключающему выводу, обозначения, что марксистский подход к изучению литературы должен основываться на «социологическом объяснении литературной эволюции, опертом на формальный анализ литературных фактов»<sup>591</sup>.

Таким образом, статья Бойко является в каком-то смысле классическим примером марксистской критики, основанной на понимании литературы как идеологического инструмента в «руках правящего класса», поэтому основные функции литературы детерминированы общественным строем и сводимы к таким категориям, как «идейность», «классовость», «доступность»<sup>592</sup>. Здесь также следует сказать, что полемика в украинской периоде проходила после дискуссии вокруг формального метода в России (в процессе которой были определены основные «грехи» формализма), поэтому постфактум критик-марксист не мог дать другой оценки формальной теории.

---

<sup>588</sup> Ibid. С. 162–163.

<sup>589</sup> Ibid. С. 163.

<sup>590</sup> Ibidem.

<sup>591</sup> Ibid. С. 164.

<sup>592</sup> В перспективе такой подход оформился в представление о литературе как о «партийном деле» (не только непосредственно соотносимым с «партией» (писатель должен быть партийным), но и в смысле идеологически выверенной позиции) и стал основой для соцреалистической прагматики в 1930-е гг.

И тем не менее, отметим несколько важных моментов. Во-первых, и это представляется главным, критика формального метода ведется Бойко в двух направлениях – как идейной платформы, враждебной марксистам, и как некоторой «суммы приемов», применимых к изучению литературного произведения. Поэтому, по мнению критика, марксизм должен адаптировать некоторые положения формалистов в области изучения литературы для того, чтобы усилить свой метод. В украинской критике такая диффузия формального и социального подходов была достаточно распространенным явлением<sup>593</sup>. Также обратим внимание на некоторое противоречие в позиции Бойко, который, с одной стороны, отдает должное формалистам в их стремлении «освободить», по словам самого критика, литературу от исторической обусловленности (в этом, конечно, он в большей степени опирается на работы Перетца), с другой – видит в этом враждебность по отношению к марксистскому подходу.

И наконец, статья литературоведа и деятеля культуры Анатолия Машкина<sup>594</sup> «Формализм и его пути», которая завершает дискуссию, была напечатана год спустя, в мартовском номере журнала «Красное слово»<sup>595</sup>. В своей основной аргументации критик далеко не уходит от позиций, озвученных Бойко. Однако, если последний большую часть своих аргументов строит на апелляции к работам Плеханова, Троцкого, Энгельса и не проявляет ни малейшего интереса к работам самих формалистов, то Машкин

---

<sup>593</sup> См. подробнее подраздел «Русский формализм: импульс к созданию национальных поэтик и художественных поисков 1920-х годов».

<sup>594</sup> Анатолий Машкин (1884–1932) – родился в Вятке. В 1902 году вступает в РСДРП. Неоднократно был арестован за участие в студенческих демонстрациях Казанского университета. Закончил Петербургский университет. Во время гражданской войны участвовал в военных действиях на Восточном фронте. В 1919 году А. Машкин был направлен ЦК партии для организации работы наркомпроса в Харьков. Был заместителем наркома просвещения, а также председателем центрального методологического комитета в Институте истории партии при ЦК КП(б)У. Получил звание профессора в Харьковском педагогическом институте профессионального просвещения, читал лекции по методологии и истории литературы в ХИНО и Институте марксизма. Автор ряда научных работ по литературоведению, методике преподавания языка и литературы. Умер в 1932 году от болезни. См. подробнее: Шумилин Д., Соловьев В. *Машкин А. П. – один из забываемых деятелей культуры Слобожанщины // Пам'яткознавчі погляди молодих вчених ХХІ ст.: зб. статей. Вип. 1.* Харків: Курсор, 2010. С. 296–300.

<sup>595</sup> Литературно-художественный журнал «Красное слово» был одним из органов печати Всеукраинского союза пролетарских писателей (ВУСПП), созданного в 1926 году. Журнал выходил с 1927 года в Харькове в Государственном издательстве УСРС, позже издавался в Киеве. Целью журнала была популяризация украинской культуры среди русских читателей. С 1963 года журнал называется «Радуга».

ориентируется, как на положения, озвученные Эйхенбаумом на лекциях в Харькове, так и на его работы о творчестве Толстого, Ахматовой и Лермонтова.

В первую очередь Машкин разделяет взгляды диспутантов на два лагеря – «социологический» и «формальный», последний, по словам критика, «сосредотачивает свое внимание на эстетической функции языка»<sup>596</sup>. Дальнейшее изложение сосредоточено на анализе позиций формалистов.

В качестве исходного тезиса Машкин берет цитату из работы Эйхенбаума «Сквозь литературу» (1924), в которой автор опровергает причинную связь искусства с «жизнью», «темпераментом» и «психологией»<sup>597</sup>. Такую позицию критик обозначает как достаточно субъективную, потому что Эйхенбаум «ограничивается констатированием явлений, их свойств, но генезисом их совершенно не интересуется»: «И напрасно поэтому пытается он построить “позитивную” науку о литературе, как о том заявлял в харьковских дискуссиях. Строительство позитивной науки означает уход с идеалистических концепций»<sup>598</sup>. С целью подтверждения своего утверждения Машкин обращается к последовательному анализу «наиболее ярких» работ Эйхенбаума: «Молодой Толстой» (1924), «Анна Ахматова. Опыт анализа» (1923), «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (1924), при этом критик отмечает, что если в первых двух подан эстетический анализ творчества, то последняя «является уже оценкой историко-литературного свойства»<sup>599</sup>.

Далее Машкин в несколько ироничном ключе пересказывает основные положения статьи Эйхенбаума о Толстом, в которой профессор, анализируя дневниковые записи писателя, делает предположение о возможном влиянии английской и французской литературной традиции XVIII века на творчество Толстого. Подобная аналогия кажется Машкину неправдоподобной, и он заключает, что анализ не может строиться на таких категориях, как «может быть» и «наверное», что подрывает методологическую основу исследования<sup>600</sup>.

При анализе работы Эйхенбаума о поэтике Анны Ахматовой, Машкин обращается к утверждению исследователя о том, что творчество Ахматовой пришло на смену

---

<sup>596</sup> Машкин А. «Формализм» и его пути // Красное слово. 1927. № 2–3. С. 151.

<sup>597</sup> Там же. С. 152.

<sup>598</sup> Там же. С. 153.

<sup>599</sup> Там же. С. 154.

<sup>600</sup> Там же. С. 155.

символизму, «когда тот уже находился в состоянии упадка»<sup>601</sup>. Свой тезис Эйхенбаум подтверждает анализом синтаксиса Ахматовой, подчеркивая «лаконизм» и «интенсивную энергию» ее стиха, что, по мнению ученого, и отделяет ее от стиля символистов. Машкин подытоживает, что «здесь налицо критерий стилистический, критерий художественной формы»<sup>602</sup>, однако такое объяснение критика не удовлетворяет и он констатирует: «Ни слова и об имманентных законах, трактующих генезис творчества Ахматовой и отвечающих на вопрос: “как дошла ты до жизни такой”»<sup>603</sup>.

Явная интенция автора статьи состоит в том, чтобы показать несостоятельность эстетического аспекта критики, о чем свидетельствует анализ и последней работы Эйхенбаума о Лермонтове. Здесь Машкин обращает внимание на тезис о том, что Лермонтов явился «в период спада стихотворной культуры и замыкал собой эту литературную эпоху»<sup>604</sup>, о чем, по мнению Эйхенбаума, говорят многочисленные тематические и стилистические заимствования в его поэзии. Прозу Лермонтова Эйхенбаум определяет на сломе традиции малой формы 1830-х годов и появления большой формы 1940–1960-х годов. Как пример исследователь приводит роман «Герой нашего времени», выстроенный как цепь повестей, объединенных общим героем. В качестве контраргумента Машкин риторически вопрошает: «Но каков же художественный метод поэта? Чем насыщает он тот материал, что берет из литературной сокровищницы?»<sup>605</sup>.

Таким образом приведенный анализ трех работ Эйхенбаума, по мнению критика, дает «возможность судить об историко-литературной концепции» исследователя, которая состоит в том, что «литературная форма [...] в своем историческом процессе развивается путем смены тезиса и антитезиса», где под «тезисом» Машкин понимает «полное вырождение художественной культуры» определенной литературной школы, под «антитезисом» – появление нового направления «с иными эстетическими функциями»<sup>606</sup>. Однако такое объяснение «исторического процесса художественной формы» отвергается критиком, так как оно находится «вне всякой зависимости от социальных условий»<sup>607</sup>.

---

<sup>601</sup> Там же. С. 157.

<sup>602</sup> Там же. С. 158.

<sup>603</sup> Там же.

<sup>604</sup> Там же. С. 159.

<sup>605</sup> Там же. С. 160.

<sup>606</sup> Там же. С. 161.

<sup>607</sup> Там же.

В то же время критик подытоживает, что «в настоящее время свою “имманентную” позицию Эйхенбаум начал сдавать. [...] На харьковской дискуссии он не отрицал “некоторой зависимости” между двумя рядами культур»<sup>608</sup>. В целом обращение формалистами к вопросу «литературного быта» Машкин оценивает положительно, так как «быт», по словам критика, «есть одно из звеньев в цепи социальных факторов, обуславливающих художественное творчество»<sup>609</sup>. Поэтому автор статьи подытоживает: «Из его (Эйхенбаума – прим. Г. Б.) противоречивых суждений ведь только два выхода – в еще большую метафизику или в сферу точной науки, где стержень – доктрина Маркса»<sup>610</sup>.

Таким образом, статья А. Машкина представляется наиболее ангажированной. При анализе работ Эйхенбаума критик справедливо отмечает эстетический как основной фактор в эволюционной системе формализма, однако такая эстетическая и философская позиция формалистов воспринимается критиком негативно по отношению к социальной модели функционирования литературы. Поэтому абсолютно логично, что обращение формалистами к вопросу «литературного быта» трактуется автором статьи как намеченный «переход» части теоретиков «формальной школы» на марксистские позиции.

В качестве вывода скажем: полемика вокруг статьи Б. Эйхенбаума и его лекций в Харькове дает нам представление о некоторых важных аспектах рецепции русского формализма в украинской критике второй половины 1920-х годов.

Во-первых, отметим не просто общий интерес к опыту теоретиков ОПОЯЗа, но и то, что украинские критики и теоретики литературы хорошо знали историю развития формального метода до 1917 года, во время и после Революции – об этом говорит свободное использование фактов и отсылки к основным работам формальной школы. Без этого подобная дискуссия была бы невозможна.

Во-вторых, высказанные позиции украинских критиков демонстрируют разноаспектное прочтение опыта «формальной школы» и вариативное применение выработанных ею «приемов» анализа художественных текстов. Участники полемики представляют разные методологические подходы к изучению литературы: с позиций социальной психологии (Чучмарев), филологической школы (Шамрай) и марксистской

---

<sup>608</sup> Там же. С. 162.

<sup>609</sup> Там же.

<sup>610</sup> Там же.

критики (Бойко, Машкин). Что, кроме всего прочего, свидетельствует о сложности и разнонаправленности украинской советской культуры середины 1920-х годов, равно как и об идеологическом климате того времени, который еще предполагал возможность высказывания позиций, отличных от официальных марксистских.

В третьих, и сама дискуссия, и появление в советской Украине большого количества теоретических работ, изучающих формальный аспект художественных текстов, говорит не просто об адаптации некоторых положений формальной теории, но о попытке «вписаться» в общеоформалистский дискурс: о чем, в частности, может свидетельствовать оперирование формалистским теоретическим аппаратом, а также попытка продемонстрировать прикладной характер формальной теории (анализ осеннего пейзажа новеллы Коцюбинского, приведенный в статье Шамрая).

И наконец, принципиально важным для понимания отношения украинских критиков к формальной теории является вопрос об эстетической позиции формалистов в отношении объекта исследования. Прежде всего, речь идет о рефлексии по поводу собственного «метода» (сам Эйхенбаум берет его в кавычки, обозначая тем самым «условность» этого понятия). Еще одним важным аспектом стало утверждение имманентности литературы как самостоятельной области, а также отрицание ее прямой обусловленности социальным фактором. Но, возможно, главным камнем преткновения явилась сама научная атмосфера «формальной школы» и провокационное, скандальное (читай – революционное) поведение формалистов. Здесь принципиальной является разница отношения к «науке»: если для формалистов важна своего рода «игра в науку», целью которой является ежеминутное «переизобретение науки» (потому что занятие «наукой» предполагает поиск, конфликтный процесс, движение), то для украинских теоретиков «наука» имеет обозначенные рамки, как социального характера («наука» связана с определенной институцией), так и поведенческого (занятие «наукой» предполагает «серьезное», систематическое отношение). В этом смысле более академическая позиция таких теоретиков, как Жирмунский и Томашевский (близких к ОПОЯЗу, но не составляющих его «ядра») украинским литературоведам и критикам оказалась ближе.

## V. Панфутуристическая концепция искусства: «идеология» и «фактура», «конструкция» и «деструкция». Формалистский дискурс «Новой генерации»

Приведенный в предыдущих разделах анализ позиций украинских теоретиков и историков литературы в вопросе «формы» и «содержания» демонстрирует, что украинская филология 1920-х лет «выстраивала» преемническую линию традиции гуманитарного знания. Другими словами, того резкого разрыва с академической наукой, который определили «опоязовцы» в своих ранних работах, в украинском литературоведении не произошло. Однако этот разрыв был обозначен в украинской литературе.

В 1914 году Михайль Семенко совместно с двумя другими художниками – своим братом Василием Семенко и Павлом Ковжуном издает два сборника «Дерзания» и «Кверофутуризм». Сборник «Дерзания» содержал предисловие под названием «Сам», которое манифестировало начало нового стилевого направления – кверофутуризма («кверо» – поиск). Резкая и категоричная позиция, которую занял Семенко в своем манифесте по отношению к украинской литературной традиции и его «нападки» на Тараса Шевченко<sup>611</sup> по факту объяснялись стремлением не просто заявить о новом движении, таким образом присоединившись к общеевропейским тенденциям в искусстве, но создать ситуацию скандала и максимально привлечь внимание: «Если бы я сказал, что думаю, то задушился бы в атмосфере вашего “искреннего” украинского искусства. Я желаю ему смерти. Это все, что осталось от Шевченка. Но я не могу не отпраздновать. Я сжигаю свой “Кобзарь”»<sup>612</sup>.

Природа такого жеста очевидна: инспирированный призывом лидера итальянского футуризма Филиппо Маринетти «сжечь музеи и библиотеки», а также лозунгом русских футуристов «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого [...] с парохода современности»<sup>613</sup>, Семенко резко выступил против канона Шевченко, таким образом стремясь переориентировать украинскую литературную традицию и обозначить новый этап ее

---

<sup>611</sup> Как отмечает Олег Ильницький, этот жест не стоит понимать буквально. В 1926 году Семенко был редактором двухсерийного фильма «Тарас Шевченко» (режиссер Петр Чардынин), а в 1930 году был членом жюри конкурса на проект памятника Шевченко в Харькове. См.: Ильницький О. *Шевченко і футуристи // Сучасність*. 1989. № 5. С. 83–93.

<sup>612</sup> *Михайль Семенко и украинский панфутуризм: Манифесты. Мистификации. Статьи. Лирика. Визуопэзия* / Сост., пер. с укр., ком. А. Белой, А. Россомахина. СПб: Издательство Европейского университета в СПб, 2016. С. 38. (Далее – *Михайль Семенко и украинский панфутуризм*).

<sup>613</sup> *Литературные манифесты от символизма до наших дней* / Сост. и предисловие С. Джимбинова. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 142.



развития. Однако, в отличие от итальянских и русских футуристов жест, обозначенный Семенко, был более резким, поскольку своим призывом он посягнул на символ украинского освободительного движения: Шевченко еще при жизни был слит с образом пророка и мессии – освободителя народа от рабского положения. Поэтому не случайно этот жест вызвал большое негодование в среде украинской интеллигенции, а большинство книжных магазинов отказались продавать сборник<sup>614</sup>. Впоследствии сам автор вспоминал: «...книжные магазины отказались его разместить на своих полках, футуристы были вынуждены распространять его сами. Пресса того времени решила бойкотировать издание первых футуристов и молчать»<sup>615</sup>.

К истории рождения украинского футуризма также добавим, что, по признанию самого Семенко, кверофутуризм был смесью эгофутуризма и кубофутуризма<sup>616</sup>, с представителями которого он мог быть хорошо знаком, поскольку в 1911–1913 годах обучался на естественно-историческом отделении Психоневрологического института В. М. Бехтерева в Петербурге. Дальнейшее развитие украинского футуризма было прервано Первой мировой войной, затем Октябрьской революцией. Свою литературную деятельность Семенко возобновляет только в 1918 году, после возвращения в Киев.

Последующая история авангардного движения свидетельствует об очень важной тенденции: если изначально футуризм определял себя как движение антиэстетическое, стремящееся создать принципиально «новое искусство» в «новом обществе», то постепенно (прямо пропорционально утверждению советской власти и роли партии в обществе) происходит слияние эстетического и политического радикализма<sup>617</sup>.

В 1921 году М. Семенко в Киеве создает организацию «Аспанфут»<sup>618</sup> («Ассоциация панфутуристов»), программа и теоретические аспекты которой были изложены в журнале

---

<sup>614</sup> Подобная реакция была вызвана еще и тем, что сборник «Дерзания» вышел в Киеве в феврале, меньше чем за месяц до отмечания 100-го юбилея со дня рождения Т. Шевченко. В то же время выпады Семенко против символа украинской нации по своей категоричности сопоставимы с критикой народничества и этнографизма, которую вела «Украинская хата» с 1909 года.

<sup>615</sup> Цебро А. [Михайль Семенко]. *Футуризм в украинской поэзии (1914–1922) // Михайль Семенко и украинский панфутуризм*. С. 74.

<sup>616</sup> Там же. С. 73.

<sup>617</sup> Это, в свою очередь, дало основание Б. Гройсу предположить, что соцреализм является прямым наследником авангардного движения, его логическим продолжением и завершением. См.: Гройс Б. *Утопия и обман*. Москва: Знак, 1993.

<sup>618</sup> В 1924 году была реорганизована в «АсКК» («Ассоциация коммунистической культуры»). См. подробнее об истории украинского футуризма: Ильницький О. *Український футуризм (1914–1930)* / Пер. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003; Біла А. *Український літературний авангард*. Київ: Смолоскип, 2006; *Українська авангардна поезія (1910–1930-ті роки): Антологія* / Упор. О. Коцарев, Ю. Стахівська. Київ: Смолоскип, 2014; Мудрак М.

«Семафор в будущее» и газеты «Катафалк искусства» (с подзаголовком «каждодневный журнал панфутуристов-деконструкторов»). По замечанию Анны Белой, «в 1921–1922 годах футуризм представлял собой единственный с организационной точки зрения полноценный и живой литературный дискурс»<sup>619</sup>.

Подобно тому, как в русской культуре бывшие футуристы, создатели «Левого фронта искусств» (ЛЕФ)<sup>620</sup> считали себя единственным представителем революционного искусства в русской советской литературе и конкурировали на этом поле с Пролеткультом, ВАПП<sup>621</sup>, «напостовцами» (представителями группы пролетарских писателей «Октябрь») и позже – с РАПП, в украинской литературе 1920-х годов гонку за первенство возглавили панфутуристы, которые, начиная с середины 1920-х годов, конкурировали с другими литературными объединениями – «Плуг», «Гарт», «Ланка-МАРС», ВАПЛИТЕ, позже с ВУСПП (Всеукраинский союз пролетарских писателей), «Молодняком» и другими.

Идеологический климат внутри литературной жизни усугубляло введение «Новой экономической политики»<sup>622</sup>. НЭП подвергся активной критике со стороны левого крыла коммунистической партии и был расценен ее представителями как неприятная, но вынужденная необходимость. Панфутуристы, занимая радикально левую позицию, относились к НЭПу критично, одновременно с этим пытаясь показать свою «полезность»<sup>623</sup>, в то время как другие литературные организации проявляли более лояльное отношение к генеральной линии партии. Как следствие, с середины 1920-х панфутуристы подвергались критике как со стороны партийных властей, так и других литературных объединений.

---

*Нова генерація і мистецький модернізм в Україні.* Київ: Родовід, 2018; Ложкіна А. *Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття.* Київ: ArtHuss, 2019. С. 16–108.

<sup>619</sup> Белая А. *Панфутуризм: между авангардистским бунтом и социальным водительством // Михайль Семенко и украинский панфутуризм.* С. 23.

<sup>620</sup> ЛЕФ (Левый фронт искусств) – творческое объединение, которое существовало в 1922–1929 годах в Москве. Выпускали журналы «ЛЕФ» (1923–1925) и «Новый ЛЕФ» (1927–1928). В 1929 году издали сборник теоретических статей «Литература факта». Участники: В. Маяковский (лидер объединения), Н. Асеев, О. Брик, С. Третьяков, Б. Кушнер, Б. Арватов, Н. Чужак, В. Шкловский и др.

<sup>621</sup> Всероссийская ассоциация пролетарских писателей (ВАПП) основана в октябре 1920 года. В 1921 г. утверждена Наркоматом просвещения в качестве главной литературной организации. С 1926 г. ВАПП издавала журнал «На литературном посту» и вела борьбу с приверженцами формальной школы, с конструктивизмом и со всеми «попутчиками». В 1928 ВАПП была переименована в РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей).

<sup>622</sup> НЭП был введен большевиками в 1921 году как вынужденная мера для восстановления экономики страны, разрушенной в ходе гражданской войны. НЭП предполагал ограниченное разрешение рыночных отношений.

<sup>623</sup> С 1924 года футуристы пытались стать массовой организацией всесоюзного масштаба. С этой целью был выбран курс на пропаганду искусства массам: для рабочих, студентов, учащихся организовывались публичные чтения, дискуссии, лекции. См. подробнее: Семенко М. *Асоціація Комунистических Писателів (Панфутуристів) // Червоний шлях.* 1924. № 4–5. С. 278–279.

Другими словами, в 1920-е годы в СССР происходит «столкновение» авангарда как универсального проекта «реорганизации» искусства и общества с универсалистским проектом марксизма-ленинизма. В украинской культуре эта ситуация усложнялась присутствием еще и национального компонента<sup>624</sup>, который проявлялся не только в попытке оградить себя от влияния русской литературы и культуры, но также в соперничестве украинского футуризма с русским как главной универсалистской модели<sup>625</sup>.

«Панфутуризм» в концепции Семенко был искусством «переходного времени». Здесь важны два аспекта – идеологический и теоретический, которые взаимосвязаны и взаимообусловлены. Идеологический аспект заключался в том, что после Октябрьской революции вопрос о строительстве социализма переходит из теоретической области в практическую. Практическая его сторона рассматривается в ряде работ Ленина советского периода. В 1918 году Ленин издает тезисы под названием «Очередные задачи Советской власти»<sup>626</sup>, в которых намечает план строительства основ социалистической экономики и обосновывает важнейшие положения об экономике *переходного периода* от капитализма к социализму (как промежуточная фаза на пути к коммунизму). Перенимая эту установку, Семенко определяет панфутуризм как «“искусство” переходного к коммунизму времени»<sup>627</sup>. Отсюда следует, по его мнению, что перед панфутуризмом стоят одновременно две задачи – «деструкция» (ликвидация буржуазного искусства) и «конструкция» (построение «нового» – социалистического): «Значит, в переходное время происходит, с одной стороны, завершение деструкции, а с другой стороны, создаются и испытываются основы будущей конструкции»<sup>628</sup>.

В манифесте 1922 года «Постановка вопроса в теории искусства переходного времени. (Панфутуристический манифест)» М. Семенко сформулировал основные положения нового

---

<sup>624</sup> Вопрос о национальной составляющей украинской литературы особо остро прозвучал в «Литературной дискуссии» 1925–1928 гг. и имел трагические последствия для ее участников. К тому же к 1928 г. наблюдается тенденция к сворачиванию НЭПа и политики украинизации. См. подробнее раздел «“Литературная дискуссия 1925–1928 годов”»: между искусством и идеологией».

<sup>625</sup> Здесь можно было бы вспомнить задиристый тон телеграмм, которые посылал Семенко Маяковскому: «Маяковский пан-футурист или труп. Выход есть. Выбери. Ответ срочно телеграфом. Михаил Семенко, пан-футурист». См. *Михайль Семенко и украинский панфутуризм*. С. 130.

<sup>626</sup> 7 апреля 1918 года Ленин изложил основные положения на заседании ЦК РКП(б). 28 апреля 1918 года статья была опубликована в газете «Правда» и в Приложении к газете «Известия ВЦИК» под заголовком «Очередные задачи Советской власти». После этого она была издана отдельной брошюрой.

<sup>627</sup> *Постановка вопроса в теории искусства переходного времени. (Панфутуристический манифест) // Михайль Семенко и украинский панфутуризм*. С. 56.

<sup>628</sup> Там же. С. 50.

«метаискусства». Панфутуризм провозглашается, с одной стороны, постфутуристическим искусством, с другой – синтетичной<sup>629</sup>, всеохватывающей концепцией, стремящейся объединить все «–измы»: «Пан-футуристическая система, охватывающая все “измы” и считающая их элементами единого организма, таким образом становится всеохватывающей теорией»<sup>630</sup>. Здесь же автор вводит понятия «деструкции» и «конструкции», «фактуры» и «идеологии». Поскольку искусство не является абсолютной системой, а ее составляющие подчинены диалектическому закону, следовательно, каждое искусство и шире – культура – переживает процесс рождения и смерти. По мнению Семенко, старое искусство, которое достигло «вершин академизма и классицизма», необходимо ликвидировать и «на фундаменте его первичных элементов построить другие виды искусства»<sup>631</sup>.

В этом смысле задача панфутуризма сводится к «деформации», «деструкции» старого искусства, конечной фазой которого является «конструкция», т.е. переход к «метаискусству»: «Новое пролетарское искусство, т.е. искусство *синтетическое* (выд. – Г.Б.) и конструктивное, возможно только на руинах старого буржуазного искусства, что является задачей деструктивного процесса»<sup>632</sup>. Примером так называемого «синтетического искусства» может служить «поэземалярство»<sup>633</sup> (или «зрительная, визиопоэзия»), которая возникла на «обломках» старой поэзии. Поскольку «старая поэзия» оперировала «словом как таковым»<sup>634</sup> и «развивалась эволюцией форм, замкнутых определенной метро-

---

<sup>629</sup> В своем стремлении «синтезировать» все виды искусства Семенко не был оригинален. Проблеме синтеза искусства была одним из главных вопросов как для символизма, так и для авангарда. К примеру, одним из теоретиков «синтеза искусства» был Василий Кандинский, с 1909 по 1914 год он создал ряд сценических композиций («Фиолетовый занавес», «Зеленый звук», «Желтый звук»), стремящихся к синтезу элементов разных видов искусства. В своей книге «О духовном в искусстве» (1911) Кандинский теоретически обосновал жанр «сценической композиции». См. подробнее: Потапова Е. *Проблема синтеза искусств в эстетике серебряного века: символизм и авангард* // Вестник МГУКИ. 2012. № 3. С. 230–234.

<sup>630</sup> Семенко М. *Вибрані твори* / Упор. А. Біла. К.: Смолоскип, 2010. С. 273.

<sup>631</sup> Здесь можно провести аналогию с манифестами дадаизма, с которыми украинские футуристы были хорошо знакомы: в 1922 в журнале «Семафор у майбутне» были напечатаны переводы из «Альманаха дада» (Берлин, 1920), «Дадаистский манифест 1918 года» Ричарда Хюльзенбека и др. Основная программа дада – отрицание той культуры, которая привела к войне, поэтому отрицались *все* довоенные направления, включая и футуризм: «Жизнь предстает как синхронная путаница [...] со всей ее жестокой реальностью. Здесь проходит резко обозначенная граница между дадаизмом и всеми предыдущими художественными направлениями, и прежде всего с футуризмом». См.: Хюльзенбек Р. *Дадаистский манифест 1918 года* / Пер. и ком. В. Вебера: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/3/h25.html> (дата обращения: 27.1.2020). Возможно, именно дадаистская позиция в отношении футуризма повлияла на стремление Семенко как бы «расширить» теоретическую платформу футуризма, представив его как «метаискусство» будущего.

<sup>632</sup> Семенко М. *Вибрані твори*. С. 274.

<sup>633</sup> Ibid. С. 287.

<sup>634</sup> Не сложно провести аналогию с манифестом Крученых и Хлебникова «Слово как таковое» (1913).

ритмической комбинацией»<sup>635</sup>, «футуризация фактуры» привела к ликвидации классических форм. В качестве примера Семенко приводит свою поэму «Каблепоема за океан» (1922), текст которой был размещен на 8 отдельных страницах, оформленных графически.

Если «деструкция» и «конструкция» описывают динамику развития искусства, то «идеология» и «фактура» являются его базовыми элементами. Понятия «идеологии»/«фактуры», равно как и «деструкции»/«конструкции» разрабатывались Семенком и его соратниками на протяжении 1920-х лет. Так, в статье «К постановке вопроса о применении ленинизма на 3-м фронте» (1924) Семенко обозначает: «Культура в целом состоит из идеологии (надстройки – напр., патриархальная, феодальная, капиталистическая, коммунистическая идеологии) и фактуры (базис – производственные силы, хозяйственная форма, напр., натуральное хозяйство, крепостное хозяйство, торговый капитал, промышленный капитал, государственный капитал, коммунизм)».<sup>636</sup> Таким образом модель панфутуризма представляется в виде «идеологически организованного» искусства. Именно в этой точке, начиная с 1922 года, происходит слияние идеологической и эстетической прагматики, когда панфутуризм начинает отождествлять себя с господствующей идеологией: «Таким образом, у нас двойное задание: быть одновременно и революционерами, и строителями. В общественной жизни сегодня это значит быть коммунистом. В искусстве это значит быть панфутуристом»<sup>637</sup>.

Понятия «идеологии» и «фактуры» являются следующими ключевыми концептами панфутуристической теории. По замечанию Олега Ильницкого, «идеология» и «фактура» входят в панфутуристический дискурс на фоне дискуссий о форме и содержании. В качестве контекста исследователь ссылается на дискуссию в украинском литературоведении в 1922–1923 годах<sup>638</sup>. Однако понятия «идеологии» и «фактуры» были аргументированы Семенком, в манифесте, датированном самим автором 1920–1921 годами, что дает право предполагать

---

<sup>635</sup> Семенко М. *Вибрані твори*. С. 295.

<sup>636</sup> Семенко М. *До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті // Червоний шлях*. 1924. № 11–12. С. 173.

<sup>637</sup> Мудрак М. *Нова генерація і мистецький модернізм в Україні*. Київ: Родовід, 2018. С. 49.

<sup>638</sup> Ильницкий О. *Український футуризм (1914–1930) / Пер. Р. Тхорук*. Львів: Літопис, 2003. С. 232. См. подробнее раздел «Дискуссии вокруг формального метода в советской Украине 1920-х годов» настоящей работы.

нахождение теории Семенко в контексте развития русского авангарда и формализма (подробнее – дальше).

Семенко отбрасывает дихотомию «формы и содержания», поскольку они кажутся ему «узкими» и не подходящими для построения метатеории: «Система формы и содержания, закрытая, ограниченная само по себе, вылилась на практике, с одной стороны, в казуистику и схоластику (формализм), с другой – в отказ от решения вопроса нарочитым и механически-упертым натиском на понятие содержания»<sup>639</sup>. Однако, Семенко не удается уйти от бинарной оппозиции: «фактура» апеллирует к внешней форме, «идеология» – к содержанию. Так, «идеология» представлялась как «момент сознания, волевой и индуктивно-организационный», воплощенный в «фактуре». В каком-то смысле «идеология» трактуется автором в чисто гегелевской традиции – как «дух эпохи» (нем. *Zeitgeist*): «...идеология влияет на развитие процесса культа (т.е. системы, свойственной культуре, религии, искусству и т.д. – прим. Г.Б.), дает направление и соответствующую компетенцию и ориентацию деятелю культуры»<sup>640</sup>. В то же время «идеология» зависит от «биосоциальных» факторов: экономических, социальных, природных, классовых. «Фактура» понятие более обширное, содержащее три элемента – «материал», «форму» и «содержание». При этом компоненты «фактуры» изменчивы и варьируются от одного вида искусства к другому. Так, материалом поэзии является слово, совокупность же словесного материала, темы, композиции, стилистики является «фактурой».

Термин «фактура» активно использовался русскими формалистами. О. Ханзен-Леве усматривает заимствование термина из ранней кубофутуристической живописи<sup>641</sup>, где она дает ощущение «выпуклости» поверхности, таким образом остранивая сам объект изображения: «В фактуре поверхности свойства материала становятся значимыми, семасиологизированными, эстетически автономными»<sup>642</sup>. «Фактура» как бы «затрудняет» процесс восприятия, тем самым выводя объект из автоматизма. Этот же принцип «фактуры» отмечает и В. Шкловский в своей работе 1920 года «О фактуре и контр-рельефах». По мнению Шкловского, «фактура – главное отличие того особого мира специально

---

<sup>639</sup> Семенко М. *Мистецтво як культ* // Червоний шлях. 1924. № 3. С. 222–229.

<sup>640</sup> Семенко М. *Вибрані твори*. С. 300.

<sup>641</sup> В частности, О. Ханзен-Леве дает отсылку к работам Бурлюка и Зданевича, которые разрабатывали термин «фактура». См.: Ханзен-Леве О. *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. С. 88.

<sup>642</sup> Там же.

построенных вещей, совокупность которых мы привыкли называть искусством»<sup>643</sup>. Далее, подходя к вопросу о «делании вещи», Шкловский приводит примеры работ Татлина и Альтмана, по мнению автора, последний «обнажил установку на фактуру, где весь смысл картины в сопоставлении плоскостей разных шероховатостей»<sup>644</sup>. Выстраивая концепцию «деструкции» искусства Семенко также апеллирует к современной ему живописи, однако, которая интересует его совсем в другом аспекте – в «синтезе» разнородного материала. Так, в применении других материалов в живописи, «вклеивании в картины отрезков газет, дерева и других “живых” вещей» Семенко видит акт разрушения материала «старого искусства» и конструирование «нового»<sup>645</sup>.

Как видно, формалисты апеллируют к «фактурности», которая является важным приемом деавтоматизации восприятия. В панфутуристическом дискурсе этот термин принимает совсем иное значение, подчиняясь общей системе эволюции искусства и логично встраиваясь в новую идеологическую систему.

Подтверждение этому находим и в теоретическом очерке футуриста и критика Олексы Полторацкого «Панфутуризм» (1929), в котором автор анализирует контекст возникновения терминов «идеология» и «фактура», особое внимание уделяя последнему. Главная проблема, по мнению критика, заключается в том, что терминология формалистов противоречит марксистскому пониманию искусства: «Формалисты [...] пытались определить литературное произведение как комплекс приемов, которые оперируют словесным материалом. Эта терминология была намного лучше и совершенней, чем терминология “формы” и “содержания”, однако в ней была одна большая ошибка: она была слишком односторонней и [...] враждебной к теории базиса и надстройки марксизма. Эта терминология была наиболее подходящей для идеалистических заявлений Шкловского про литературную эволюцию, как смены одной формы другой»<sup>646</sup>.

Из этого следует, по мнению Полторацкого, что панфутуристы введением понятий «идеологии» и «фактуры» сняли напряжение между «формой» и «содержанием». При этом «идеология» определяется критиком как «классовая апперцепция искусства», а «фактура»

---

<sup>643</sup> Шкловский В. *О фактуре и контр-рельефах // Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)* / Сост. А. Галушкин, А. Чудакова. М.: Советский писатель, 1990. С. 99.

<sup>644</sup> Там же.

<sup>645</sup> Семенко М. *Вибрані твори*. С. 296.

<sup>646</sup> Ibid. С. 348.

как «реализация, материализация художественного произведения» с помощью приемов<sup>647</sup>. Полторацкий также апеллирует к формалистским понятиям «монтажа», «материала» (соглашаясь с формалистами, что материалом художественного произведения является язык) и «мотивировки»: «Литературное произведение, которое лежит перед нами как определенный факт, является результатом обработки жизненного материала комплексом приемов»<sup>648</sup>. Однако, по замечанию автора, выбор этих приемов зависит от «идеологии», которая также определяется им как «сила, направляющая произведение»<sup>649</sup>.

Далее Полторацкий обозначает, что словесный материал «группируется по тематическим принципам, которые в фактуре соединяются с определенными композиционными элементами»<sup>650</sup>. Таким образом понятие «фактуры» выступает в качестве динамичной системы, объединяющей все формально-содержательные элементы художественного произведения: «Фактура – понятие синтезированное; фактура – это *словесный материал* (здесь и дальше – выд. автора) плюс *тема* плюс *композиция* плюс *стилистика* плюс *жанристика* как компоненты комплексного понятия фактуры»<sup>651</sup>. При этом идеологическое звучание произведения определяется как существующим социальным порядком, так и классовым восприятием: «...панфутуристы вводят в свою схему элемент идеологии – как понятия *общественной психологии*, с одной стороны, и как фактор *классового сознания* – с другой»<sup>652</sup>.

В качестве небольшого вывода здесь можно обозначить несколько аспектов. Во-первых, введение ключевых для панфутуризма понятий «идеологии» и «фактуры» свидетельствует о попытке выйти за границы узко вокабулярных понятий «формы» и «содержания». Очевидно, что общим контекстом для создания оригинальной теории послужили, с одной стороны, открытия русского формализма (о чем свидетельствует и сама интенция и заимствование терминологии), с другой – общеевропейские тенденции в литературе и искусстве. К последнему следует добавить активно развивающийся дадаизм, в котором панфутуристы видели прямую аппликацию принципа «деструкции»: «Тот, кто скажет, что вне дадаизма есть искусство, будет слепцом, если он только не любитель

---

<sup>647</sup> Ibid. С. 350.

<sup>648</sup> Ibid. С. 351.

<sup>649</sup> Ibidem.

<sup>650</sup> Ibid. С. 352.

<sup>651</sup> Ibidem.

<sup>652</sup> Ibid. С. 351.



оперы»<sup>653</sup>. Во-вторых, аргументация понятия «фактуры» как «системы» взаимодействия разнородных элементов можно интерпретировать как предпосылку к структуралистскому пониманию художественного произведения. Однако, этот аспект не был теоретически аргументирован, поскольку перед панфутуристами стояли иные художественные и идеологические задачи – обозначить роль и место искусства в классовом обществе. Отсюда определение «идеологии» как надстройки, а «фактуры» как базиса: «Форма и содержание – это атрибуты академические и классические, а современная проблема искусства – футуристическая и революционная, с обязательной идеологической основой»<sup>654</sup>.

Следующим важным аспектом панфутуристической теории является понимание искусства как такового (само понятие «искусство» Семенко часто берет в кавычки). Еще в манифесте 1922 года Семенко отмечает: «Панфутуристическая деструкция ликвидирует искусство, поскольку оно было аналогом детства человечества. Сейчас человечество вступает в юношеский возраст – для него искусство является пустым. Организационный момент начинает доминировать. Тут на место “искусства” становится мастерство, умение, расцвет которого должен происходить в условиях организационно-коммунистического быта»<sup>655</sup>. В другой статье того же года «Организационный принцип и искусство слова» Семенко пишет: «Конструкция искусства требует внесения организационного фактора в творчество. [...] Отсюда следует, что термин “искусство” не соответствует задачам конструкции, что термин “умение”, “мастерство” более соответствует требованиям метода конструктивного творчества»<sup>656</sup>.

Из выше приведенных цитат очевидным является не просто провозглашение в чисто футуристском духе смерти искусства и отрицание его эстетической функции, но также намерение утвердить новое направление – конструктивизм. В этом контексте дихотомия «деструкция-конструкция» приобретает дополнительный смысл, где термин «конструкция» апеллирует, в первую очередь, к конструктивизму. Именно поэтому понятие «искусство» заменяется «мастерством», «умением», которые связаны с акцентированием на делании, производстве вещи. При этом категория Прекрасного переопределяется в духе утилитаризма XIX века, смешанного с классовой марксистской теорией: «“Прекрасное” не

---

<sup>653</sup> Михайль Семенко и украинский панфутуризм. С. 60.

<sup>654</sup> Там же. С. 53.

<sup>655</sup> Там же. С. 56.

<sup>656</sup> Там же. С. 60.

является прекрасным само по себе, прекрасным есть то, что в своей сумме дает целесообразный продукт»<sup>657</sup>.

Из всего этого можно сделать вывод, что теория панфутуризма, вобрав в себя отдельные установки футуризма (антиэстетизм, «деструкцию», массовость, эпатаж, динамизм), в большей степени основана на конструктивистском понимании искусства. Это делает достаточно проблематичным говорить о развитии украинского футуризма начиная с 1921 года, по крайней мере в том виде, в котором он существовал до 1917 года. Скорее, перед нами пример того, как футуризм, стремящийся изменить мир и человека, после Революции переходит в конструктивистскую фазу, которая является его как бы логическим продолжением и имеет более прикладной характер. Этому находим подтверждение в первом манифесте конструктивизма 1922 года русского художника и теоретика искусства Алексея Гана. Между озвученными Ганом положениями нового направления и панфутуристической теорией легко найти много общего. Здесь укажем на отдельные аспекты.

Во-первых, Ган определяет, что «искусство кончено», поэтому его место должны занять «труд, техника и организация»<sup>658</sup>: «...перед мастерами художественного труда встает задача: оторваться от своей спекулятивной деятельности (искусства) и найти путь к реальному делу, применив свои знания и умения ради настоящего, живого и целесообразного труда»<sup>659</sup>. Другими словами, искусство должно строиться на организационных началах нового коммунистического быта, при этом результатом этой «организации» должна являться «вещь» или «продукт».

Во-вторых, теоретик говорит о конструктивизме как об искусстве переходного времени, неразрывно связанного с идеологией нового общества и его бытом: «Памятуя, что данное общество – общество переходное от капитализма к коммунизму и что конструктивизм не может отрываться от основной базы, т.е. от хозяйственной жизни данного общества – он практику советского строя рассматривает как единственную свою школу»<sup>660</sup>.

В-третьих, и это, пожалуй, самое важное, Ган вводит такие понятия как «тектоника», «фактура» и «конструкция». При этом «тектоника» коррелирует с панфутуристским

---

<sup>657</sup> Там же.

<sup>658</sup> Ган А. *Конструктивизм*. Тверь, 1923. С. 48.

<sup>659</sup> Там же. С. 49.

<sup>660</sup> Там же. С. 54–55.

понятием «идеологии», т.е. это то, что направляет конструкцию, «дает единство замысла». «Фактура» же в понимании Гана – это «сознательно взятый материал и целесообразно использованный, не останавливающий движения конструкции»<sup>661</sup>, которая является процессом. Здесь важно, что «фактура» в концепции Гана, как и в концепции Семенка – это динамичная по своей природе категория, изменчивость которой зависит от ряда компонентов, входящих в нее.

Таким образом, панфутуристская теория является инвариантом конструктивистского понимания функций и целей искусства, обусловленного идеологией и практическими задачами социалистического общества. В полной мере конструктивистский принцип был воплощен Семенко в журнале «Новая генерация», который выходил в 1927–1930 годах с подзаголовком «ежемесячный журнал левой формации искусств». Подобно «ЛЕФу» (позже «Новому ЛЕФу») журнал панфутуристов стремился синтезировать все последние достижения в области искусства (кинематографа, театра, живописи, скульптуры, фотографии, агитационного плаката) и литературы.

В своем манифесте «Платформа и окружение левых», помещенном в первом номере за 1927 год сообщалось, что «нужно *обнажить* (выд. – ред.) процессы, как *обнажают* их вещи. Нужно направлять процессы в определенном направлении. [...] “Новая генерация”, как и весь процесс развития литературного движения, должен и будет охранять свою концепцию искусства, которое опирается на универсальную установку в деле организации и взаимовлияния культуры, искусства и быта (жизни)»<sup>662</sup>. Другими словами, речь шла о важной идейно-эстетической переакцентировке – на первое место выдвигалась «полезность» или даже «практичность» искусства в его неразрывной связи с бытом. Вслед за «лефовцами» панфутуристы провозгласили отрицание художественного вымысла в пользу «литературы факта» (журнальная рубрика – «блок-нот», репортажи). Таким образом творчество, сводимое к производству вещей, к работе с «живым» материалом противопоставлялось творчеству как отображению, искажающему реальность. Как отмечает, О. Ханзен-Леве, «отрицание познавательной функции искусства теоретиками ЛЕФа было основано на представлении, согласно которому искусство не отражает “жизнь”,

---

<sup>661</sup> Там же. С. 63.

<sup>662</sup> Шкурупій І. *Вибрані твори* / Упор. О. Пуніна, О. Соловей. К.: Смолоскип, 2013. С. 711–712.

“быт” и его социально-экономическое устройство, а неизбежно деформирует и остраивает их, когда стремится к подобному отражению»<sup>663</sup>.

Главными теоретиками «литературы факта» как нового метода репрезентации в литературе выступили В. Брик, Б. Арватов, С. Третьяков, Н. Чужак и В. Шкловский. Ханзен-Леве также отмечает, что «обращению фактографов к материалу “быта” соответствует обращение формалистов-теоретиков литературы к фактичности (в противоположность первоначальному интересу к эволюционному конструкту) и “литературному быту”»<sup>664</sup>. Однако, если «лефовцы» понимали обращение к быту как попытку выйти за пределы самого искусства, для формалистов обращение к внелитературным рядам было оправдано самой логикой развития формального метода.

«Литература факта» равно как и «литературный быт» демонстрируют желание расширить рамки искусства и теории соответственно. Если «литература факта» свидетельствовала о кризисе «новизны» в авангардном движении начиная со второй половины 1920-х годов, то концепция «литературного быта» была спровоцирована желанием раздвинуть онтологические границы самого формального метода. Как для теоретиков ЛЕФа, так и для формалистов на первое место выдвигался интерес к методам работы с материалом и новой формой. Так, Шкловский в своем эссе «Борьба за форму» (1927) отмечал: «К новым вещам и к вещам будущего нужны новые формы. Нам нужно добиться точного описания предмета»<sup>665</sup>, – а также: «В писательской работе мы прежде всего должны стремиться к созданию точных определений, к умению описывать вещи. Современный писатель должен знать не только литературное ремесло, но еще какое-нибудь другое ремесло, чтобы через него поворачивать вещи»<sup>666</sup>.

Таким образом, отношение к литературе как ремеслу, а к писателю как к мастеру, создающему «вещи», не просто отрицало идею познавательной функции искусства, но смещало акцент к его прикладному, конструктивному характеру.

Как видно, эти тенденции были характерны как для русского, так и для украинского авангардных движений. В 1927 году в единственном номере панфутуристического журнала «Бумеранг» Микола Бажан (который на тот момент уже фактически отошел от

---

<sup>663</sup> Ханзен-Леве О. *Указ. соч.* С. 471.

<sup>664</sup> Там же. С. 486.

<sup>665</sup> Шкловский В. *Указ. соч.* С. 391.

<sup>666</sup> Там же. С. 392.

панфутуризма) отмечал: «Вещественность. Вещь в литературе – это вещь часто-густо наперекосок. Вещь, поставленная другим ребром. Необычная вещь. Не протокол вещи. Именно поэтому требование материи в литературе – это не требование натурализма. Наоборот – это требование перевернуть вещь насильственно-творческим путем, революционным. Дать новый вид вещи»<sup>667</sup>. Из приведенной цитаты очевидным является не просто призыв к новому видению «вещи» в чисто футуристическом духе (теоретически аргументированном формалистами как «остранение»), но в первую очередь, к новым способам репрезентации предмета для передачи его «ощутимости», т.е. «фактуры». «Вещизм» как главный конструктивистский принцип лег в основу понимания журнала как особой формы. Как и «Новый ЛЕФ», так и «Новая генерация» рассматривали журнал как законченную «вещь», которая должна представлять неразрывное единство всех формально-визуальных компонентов. Именно поэтому наряду с тематическим наполнением отдельное внимание уделялось оформлению, размеру шрифта, в целом – верстке и графике. Так, с «Новой генерацией» сотрудничали революционные художники-оформители того времени: Анатолий Петрицкий, Владимир Татлин, Вадим Меллер, Дан Сотник<sup>668</sup>.

О том, что проблеме журнальной формы панфутуристы уделяли особое внимание свидетельствует и ряд критических материалов, опубликованных в «Новой генерации». К примеру, в своей статье «Книга фактов» поэт Анатолий Санович размышляет о разных способах организации «материала» в журнале, сборнике, книге: «А материал, сам по себе нейтральный, воспринимается совсем по-разному в журнальных конструкциях разного характера. Так было с Бабелем и Артемом Веселым в “Новом Лефе”»<sup>669</sup>. Чуть дальше автор определяет взаимообусловленность темы и материала в репортажной прозе, ссылаясь на работу В. Шкловского «Литература вне сюжета», вошедшую в его «Теорию прозы»<sup>670</sup>.

Можно предположить, что панфутуристы были также знакомы с небольшим эссе Шкловского «Журнал как литературная форма» (1924), в котором автор обращает внимание на новое понимание функции журнала: «Журнал может существовать теперь только как своеобразная литературная форма. Он должен держаться не только интересом отдельных частей, а интересом их связи. Легче всего это достигается в иллюстрированном журнале,

---

<sup>667</sup> Бажан М. *Одягніть окуляри* // Бумеранг. 1927. № 1. С. 25.

<sup>668</sup> Подробнее см.: Мудрак М. *Op. cit.* С. 255–288.

<sup>669</sup> Санович А. *Книга фактів* // Нова генерація. 1929. № 3. С. 57.

<sup>670</sup> *Ibid.* С. 59–60.

который рождается на редакционном верстаке. Рисунок и подпись образуют здесь нечто новое, связанное. [...] Нам, может быть, нужен новый журнал, который, поставив рядом разные куски эстетического и внеэстетического материала, хотя бы случайно показал нам — как и из чего можно строить вещи нового жанра»<sup>671</sup>.

Совмещение эстетического и внеэстетического материалов подтверждает конструктивистскую установку на всеобщность способов организации как искусства (культуры), так и быта (жизни). Эта концепция, которую можно было бы считать за панэстетизм, на самом деле исходит не из позднеромантической идеи превосходства искусства над жизнью, а из практической, политической (даже идеологической) задачи преобразования искусства, культуры, быта, а также из стремления к созданию нового типа общества с соответствующими «вещами» в процессе строительства коммунизма. Таким образом эстетизм превращается в свою полную противоположность — тотальную политическую ангажированность<sup>672</sup>. Что было следствием трансформации отдельных принципов и установок авангардного движения в условиях новой социокультурной ситуации. При чем здесь можно говорить как о внутренней логике развития авангарда, так и о внешних факторах, провоцирующих эти изменения. О чем, в частности, свидетельствует развитие конструктивизма как логичного продолжения ранних футуристических практик.

В этом смысле, развитие украинского футуризма в большей степени, чем русского (поскольку русские футуристы с началом 1920-х годов отказываются так себя называть) является ярким примером того, как футуризм приходит к конструктивистским принципам организации искусства, логично трансформируя отдельные футуристические установки. При этом важно, что до Революции, условно за два года развития кверофутуризма, Семенко удалось переакцентировать украинскую литературную традицию, что в последствие сделало возможным развитие панфутуризма как организованного движения, синтезировавшего отдельные практики футуризма, дадаизма и конструктивизма.

Панфутуристическая концепция искусства, безусловно, находится в контексте развития как общеевропейского авангарда, так и — в первую очередь, — русского

---

<sup>671</sup> Шкловский В. *Указ. соч.* С. 386–387.

<sup>672</sup> Тот же самый круг идей проповедовали и пытались провести в жизнь участники Баухауса (Bauhaus), однако политически они были гораздо умереннее советских конструктивистов; в представлении Баухауса это трансформация быта и искусства виделась как важнейший элемент *постепенного* преобразования социал-демократического толка. См.: Гропиус В. *Манифест «Баухауса» (1919)* / Пер. с нем. Элла Венгерова: <https://strelkamag.com/ru/article/manifest-baukhausa> (дата обращения: 15.2.2020).

авангардного движения. Общим теоретическим полем при этом выступают идеи формальной школы, которая изначально воспринимала художественную практику футуризма как воплощение своих теоретических поисков. В то же время типично футуристские установки на эпатаж и новизну служили моделью поведения для ОПОЯЗа в его ранний период существования<sup>673</sup>.

О том, что идеи формальной школы нашли свое продолжение (и применение) в теоретических очерках панфутуристов свидетельствует количество материалов, помещенных на страницах «Новой генерации» на протяжении существования журнала. Диапазон проблем и теоретических вопросов, затронутых в статьях украинских критиков, поражает своей обширностью – от проблем изучения поэтического и прозаического языка, внесюжетной прозы, функций монтажа, до «литературы факта» и функционального искусства. Здесь укажем на отдельные статьи Олексы Полторацкого «Язык поэтический и язык практический», «Через формальный метод», «Как производить романы», «Про литературу факта», Владимира Гадзинского «Пятилетка и проблема литературной формы», «Проблема формы как она есть», «И что такое наконец стиль», статью Павла Мельника «Функциональный стих», Михаила Циборовского «Механизм литературного влияния» и многие другие<sup>674</sup>. Интересной представляется также попытка «факто-поэмы» Виктора Вера, которая была напечатана в последнем номере журнала за 1930 год<sup>675</sup>.

Очевидно, что формализм послужил интенциональным полем для переосмысления категорий «формы» и «содержания» не только в украинской литературе и критике в 1920-х, но в украинской культуре в целом. Подтверждением тому является введение в критический дискурс понятий «фактуры» и «идеологии», использование всего теоретического аппарата формальной школы, а также обращение к теории «литературы факта» и киноискусства.

---

<sup>673</sup> См. подробнее об этом раздел «Исторические предпосылки рецепции и развития формального метода в Украине. Краткий обзор».

<sup>674</sup> Полторацкий О. *Мова поетична і мова практична* // Нова генерація. 1927. № 1. С. 48–66; Он же. *Крізь формальну методу* // Нова генерація. 1927. № 2. С. 38–43; Он же. *Як виробляти романи* // Нова генерація. 1928. № 5. С. 364–368; Он же. *Про фактичну літературу* // Нова генерація. 1930. № 8–9. С. 32–36; Он же. *Проти недобитків формалізму* // Нова генерація. 1930. № 5. С. 49–52; Гадзінський В. *Пятирічка й проблема літературної «форми»* // Нова генерація. 1929. № 9. С. 34–44; Он же. *Проблема форми як вона є* // Нова генерація. 1930. № 10. С. 13–16; Редінг О. [Гадзінський В.] *І що таке нарешті стиль?* // Нова генерація. 1930. № 6–7. С. 54–59; Мельник П. *Функціональний вірш* // Нова генерація. 1930. № 8–9. С. 36–49; Циборовський М. *Механізм літературного впливу* // Нова генерація. 1930. № 4. С. 47–51.

<sup>675</sup> Вера В. *1919-й. Факто-поема* // Нова генерація. 1930. № 12. С. 22–25.

## VI. «Литературная дискуссия 1925–1928 годов»: между искусством и идеологией

### 6.1. Идеологические контуры «Литературной дискуссии»

С середины 1920-х годов интеллектуальный вектор дискуссий меняется: на первое место выходит вопрос о форме и содержании *национальной версии* пролетарской культуры, который в ходе так называемой «Литературной дискуссии»<sup>676</sup> 1925–1928 годов набирает все более острого и политизированного звучания. Дискуссия происходила на фоне политики «украинизации»<sup>677</sup>, которая послужила дополнительным импульсом к поиску национальной культурной идентичности и формированию национального варианта господствовавшей в стране политической системы.

«Литературная дискуссия» занимает центральное место в истории формирования и развития украинской культуры 1920-х, поскольку она затронула не только вопросы, связанные с профессиональным отношением к литературной деятельности, но главное – вопрос онтологического статуса, границ и автономности украинской национальной культуры (и соответственно – украинской нации) в рамках нового многонационального государства. Кроме того, сама по себе дискуссия стала в каком-то смысле кульминацией развития советской украинской культуры 1920-х годов: ее верхняя хронологическая граница – 1928 год – знаменует начало нового этапа: первой «пятилетки» и чуть позже – сталинской «культурной революции» (которая окончательно поставила идеологическую функцию

---

<sup>676</sup> Сразу отмечу, что название «Литературная» в данном случае является неточным, так как дискуссия касалась вопросов функционирования не только украинской пролетарской литературы, но и пролетарской культуры в целом.

<sup>677</sup> Была утверждена КП(б)У в 1923 году. Также отметим, что политика «коренизации» (в ее национальном варианте – «украинизация») современными исследователями оценивается по-разному. К примеру, Джеймс Мейс отмечает: «Пока КП(б)У прикладывала усилия, чтобы украинизироваться, украинская литература переживала период беспрецедентного расцвета. Партийные представители называли это “украинским культурным процессом” и чувствовали необходимость [...] его возглавить. В результате [...] сам процесс практически прекратился, хоть и начинался абсолютно вне партии и развивался косвенно по отношению к ее политике». Мейс Д. *Комунізм та дилеми національного визволення: Національний комунізм у радянській Україні 1918–1933* / Пер. з англ. Максим Яковлев. Київ: Комора. С. 189. Василий Даниленко пишет: «“Украинизация” [...] имела целью не только привлечь на сторону власти наиболее активную часть населения Украины, разложить изнутри украинские эмигрантские круги, но и подорвать доверие к украинскому национально-освободительному движению в целом». *Українська інтелігенція і влада: Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 рр.* / Упор. В. Даниленко. К.: Темпора, 2012. С. 22.



искусства на первое место) и политических репрессий<sup>678</sup>. Поэтому без понимания идеологических координат развития советской украинской культуры во второй половине 1920-х представление о литературном процессе будет неполным.

Вопрос «литературной дискуссии», ее содержания и этапов развития хорошо изучен<sup>679</sup>, поэтому мы не будем останавливаться на нем подробно. В настоящем исследовании нас интересует два аспекта: первое, генезис обоснованной Миколой Хвильевым<sup>680</sup> в ходе дискуссии концепции «азиатского ренессанса» как пример «культурного трансфера» и второе, – формалистский дискурс журнала ВАПЛІТЕ (1926–1927)<sup>681</sup>. Последний вопрос будет рассмотрен в следующих подразделах.

---

<sup>678</sup> «Шахтинское дело», или «Дело об экономической контрреволюции в Донбассе» – известный судебный процесс по сфабрикованному против «буржуазных специалистов» делу, проходивший с 18 мая по 6 июля 1928 года в московском Доме Союзов. См. об этом подробнее раздел «“Украинский формализм” под ударом».

<sup>679</sup> Shkandrij M. *Modernists, Marxists and the Nation*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1992. P. 51–125; Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового // Микола Хвильовий. *Вибрані твори*: В 5 т. Т. 4. / Ред. Г. Костюка. Торонто: Смолоскип, 1982. С. 7–67; Безхутрий Ю. М. *Хвильовий: проблеми інтерпретації*. Харків: Фоліо, 2003; Дзюба І. *Микола Хвильовий «Азіатський ренесанс» і «Психологічна Європа»*. К.: Києво-Могилянська академія, 2005; Поліщук Я. *Література як геокультурний проект*. К.: Академвидав, 2008. С. 151–234; *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations* / Ed. by M. Pavlyshyn, G. Brogi Bercoff, S. Plokyh. Toronto: University of Toronto Press, 2017. Мельників Р. *Микола Хвильовий: нарис життя і творчості* / Микола Хвильовий. *Повне зібрання творів*: У 5 т. Т. 1 / Ред. Р. Мельників. К.: Смолоскип, 2018. С. 7–31; Мейс Д. *Комунізм та дилеми національного визволення: Національний комунізм у радянській Україні 1918–1933* / Пер. з англ. Максим Яковлев. Київ: Комора. С.189–245.

<sup>680</sup> Микола Хвильев (настоящее имя: Микола Фітільов, 1893–1933) – украинский поэт, прозаик, публицист. С 1916 года – призван в армию, воевал на фронте Первой мировой. В 1919 году вступает в КП(б)У. Принимает участие в боях против Добровольческой армии. В 1921 окончательно селится в Харькове, где начинает активную литературную деятельность. В 1923 году вместе с В. Элланом-Блакитным и В. Коряком основывает литературное объединение «Гарт», после раскола внутри организации, в 1925 году вместе с Довженко и Тычиной организывает литобъединение «ВАПЛІТЕ», просуществовавшие до января 1928 года. В 1928–1930 вместе с Йогансеном и Кулишом издает журнал-альманах «Літературний ярмарок», в 1930–1931 – член литературного объединения «Политфронт», которое в 1930 году издавало одноименный журнал. В 1933 году после начала массовых репрессий против украинской интеллигенции Хвильев застрелился в своей квартире в харьковском доме литераторов «Слово». См. подробнее: Мельників Р. *Микола Хвильовий: нарис життя і творчості* / Микола Хвильовий. *Повне зібрання творів*: У 5 т. Т. 1 / Ред. Р. Мельників. К.: Смолоскип, 2018. С. 7–31.

<sup>681</sup> ВАПЛІТЕ (аббревиатура от «Вільна академія пролетарської літератури»; рус. «Свободная академия пролетарской литературы») – литературное объединение во главе с М. Хвильевым, которое издавало одноименный журнал. Я. Цимбал отмечает, что ВАПЛІТЕ как литературная организация просуществовала два года и два неполных месяца – с 20 ноября 1925 по 14 января 1928 года. Журнал выходил в 1926–1927 годах: в 1926 вышел 1 номер, в 1927 – 5 номеров. В январе 1928 года под давлением политических органов организация «самоликвидировалась». См. подробнее об истории создания организации и журнала: Луцький Ю. *Джерела до історії Вапліте*. Мюнхен: Biblos, 1956; Цимбал Я. *Історія Вапліте у 3Д* // Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія. Т. 7. К.: Laurus, 2012. С. 131.

Двигателем дискуссии стали тезисы Микола Хвильевого, высказанные им в серии памфлетов: «Камо грядеши» (1925), «Мысли против течения» (1926), «Апологети писаризма» (1926), «Время Ваплите» (1926–1927) и др.

В 1925 году Хвильевой выступил с памфлетом «Про “Сатану в бочке”, или Про графоманов, спекулянтов та других “просветителей”»<sup>682</sup>; основное острие критики Хвильевого было направлено против низкосортной, непрофессиональной, графоманской, массовой литературы, а также против ее «просветительской» функции. Эту дихотомию автор обозначает, противопоставляя Миколу Зерова – Гаркуну-Задунайскому<sup>683</sup>; последний символизирует «невежество», «необразованность» и «бесталанность»: «Для пролетарской художественной литературы безо всякого сомнения в миллион раз полезнее советский интеллигент Зеров, вооруженный высшей математикой искусства, чем сотни “просветителей”, которые понимают в искусстве, как “свинья в апельсинах”»<sup>684</sup>.

В этой точке сюжет, связанный с Хвильевым и «литературной дискуссией», оказывается связан и с русским формализмом. Вспомним, что во второй половине 1920-х годов русские формалисты трансформируют свои взгляды и формулируют проблему «литературного быта»<sup>685</sup>. То же самое можно обнаружить и в некоторых высказываниях Хвильевого и его соратников того времени<sup>686</sup>. Перед нами синхронность двух процессов, которые являются следствием одной и той же логики развития советской культуры середины 1920-х. Как отмечалось выше, новая социокультурная ситуация требовала переосмысления позиций писателя и общественно-политического места литературы, которая с начала 1920-х воспринималась как мощное «оружие» в руках враждебных классов и следовательно – как мощный инструмент влияния на общественные настроения. Поэтому, как и для формалистов, так и для украинских литераторов вопрос профессионального отношения к

---

<sup>682</sup> Памфлет «Про “Сатану в бочці”, або Про графоманів, спекулянтів та інших “просвітян”» был напечатан в литературном приложении к газете «Вісти» от 30 апреля 1925 года.

<sup>683</sup> Хвильевой апеллирует к главному герою пьесы Владимира Винниченко «Антрепренер Гаркун-Задунайський».

<sup>684</sup> Хвильевий М. *Вибрані твори*: В 5 т. Т. 4. / Ред. Г. Костюка, перед. Ю. Шевельова. Торонто: Смолоскип, 1982. С. 72. (Далее – Хвильевий М.).

<sup>685</sup> См. об этом подробнее раздел «Борис Эйхенбаум в Украине...».

<sup>686</sup> Петров В. *Старий і новий побут (нотатки)* // Життя і революція. 1925. № 8. С. 41–44; Копержинський К. *Питання про наукову постановку справи вивчення побуту* // Червоний шлях. 1925. № 5. С. 103–112; Доленго М. *Поет і побут (деякі міркування про походження поетичних стилів)* // Червоний шлях. 1926. № 10. С. 186–194. Якубський Б. *До справи літературного побуту* // Літературна газета. 1927. № 12. С. 1; Полторацький О. *Новий побут – нова людина* // Червоний шлях. 1930 № 7–8. С. 177–185.

литературе и «профессионализации» быта выходит на первое место. Не случайно, в своей аргументации Хвильевой в первую очередь апеллирует к «технике» литературного мастерства, настаивая на высоком художественном и интеллектуальном уровне литературного произведения как главном критерии его оценки: «Новое искусство могут создавать рабочие и крестьяне только при условии, если они будут интеллектуально развитыми, талантливыми и гениальными людьми»<sup>687</sup>.

Главным оппонентом в дискуссии выступила организация крестьянских писателей «Плуг» в лице ее лидера писателя и критика Сергея Пилипенко. «Плуг» стоял на позициях массовой литературы и активного просвещения крестьянских масс с целью «приобщения их к творческому процессу». Пункт 30-й художественной платформы организации провозглашал отстаивание примата содержания «против буржуазных утверждений про наибольшую ценность произведения – его художественную, изящную форму»<sup>688</sup>.

Таким образом, именно в этой точке происходит смешивание и политизация двух понятий – «формализма» как формального метода изучения литературы и «формализма» как эстетизма – раннемодернистского, декадентского увлечения «чистым искусством», не имеющим под собой идейных оснований. Поэтому начиная с середины 1920-х годов «формализм» трактуется официальной критикой исключительно как «буржуазное» (и «враждебное» пролетарскому) искусство и соответственно – метод в литературоведении.

Также добавим, что позицию Плуга можно соотнести с позицией «напостовцев» (от названия их главного печатного органа «На Посту») – представителей литературного объединения писателей-коммунистов «Октябрь», которые отвергали аполитичность литературы, настаивая на безоговорочной поддержке текущей партийной линии, вели неустанную борьбу с «попутчиками» и другими пролетарскими организациями, не входившими во Всероссийскую ассоциацию пролетарских писателей (ВАПП)<sup>689</sup>.

---

<sup>687</sup> Хвильевий М. *Вибрані твори*. С. 83.

<sup>688</sup> *Платформа ідеологічна і художня спілки селянських письменників «Плуг» // Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 211.

<sup>689</sup> ВАПП была основана в октябре 1920 года. В 1921 г. утверждена Наркоматом просвещения в качестве головной литературной организации и вплоть до 1928 являлась ведущей литературной организацией Советского Союза. В 1928 г. была переименована в РАПП. С 1926 ВАПП издавала журнал «На литературном посту».

## 6.2. Микола Хвильевой и концепция «азиатского ренессанса»

В первом цикле памфлетов «Камо грядеши» Хвильевой изложил ключевые понятия своей концепции развития украинской пролетарской культуры: «Европа», «пролетарское искусство», «романтика витаизма», «азиатский ренессанс».

Хвильевой последовательно отстаивает позицию, что украинская литература должна ориентироваться на лучшие образцы европейского искусства, науки, философии и противиться любому влиянию русской культуры, которое, по его мнению, способствует подражанию русским авторам. Понятие «Европы» он рассматривает вне географических или политических рамок, а как «психологическую» категорию, где фигура доктора Фауста (один из главных образов «Заката Европы» Освальда Шпенглера) символизирует дух поиска, движение к знанию и определенный культурный тип: «Европа – это опыт многих веков. Это не та Европа, которой Шпенглер объявил “закат”, не та, которая гниет, и которую мы ненавидим. Это – Европа грандиозной цивилизации, Европа – Гете, Дарвина, Байрона, Ньютона, Маркса и т.д.»<sup>690</sup>. Чувствуя опасность использования столь идеологически заряженного термина и предвидя критику со стороны марксистского лагеря, Хвильевой тут же отмечает, что он «не смешивает Европу с “Европой”» и что «все разговоры про чужие идеологические влияния вызывают только усмешку»<sup>691</sup>.

Здесь следует также подчеркнуть, что представителями «типа Фауста» для автора являются не только Вольтер и Маркс, Лютер и Бебель, но также Августин Блаженный, Ленин и Петр I, таким образом Хвильевой включает в понятие «Европы» и тех, кто географически с ней не соотносится. Так, «Европа» в его концепции выступает в качестве некой культурной категории и разновидностью интеллектуальной традиции в литературе и искусстве.

В каком-то смысле эти идеи были не новы: для марксистского понимания (в его русской версии) было типичным апеллировать к лучшему – в науке, технике, искусстве, что есть в капиталистическом мире. В качестве подтверждения приведем слова Ленина, высказанные им на Восьмом съезде РКП(б) в 1919: «Без наследия капиталистической культуры нам социализма не построить. Не из чего строить коммунизм, кроме как из того,

---

<sup>690</sup> Хвильовой М. *Вибрані твори*. С. 110.

<sup>691</sup> Ibidem.

что нам оставил капитализм»<sup>692</sup>. В своем памфлете «Украина или Малороссия» (1926), который не был опубликован при жизни, Хвылевой пишет: «Ленин нес свет в Азию, но он всегда советовал учиться у Европы. Он, очевидно, думал, что психологическую Европу можно объединить с Востоком»<sup>693</sup>.

Однако, призыв Хвылевого ориентироваться на европейское искусство и культуру служит более грандиозным целям: во-первых, европейское наследие нужно для строительства пролетарской культуры на лучших европейских художественных образцах, во-вторых, европейский опыт необходим для грядущего «азиатского ренессанса», подобного тому, который в свое время пережила Европа. Главную роль в этом процессе Хвылевой отводит пролетариату: «Мы понимаем его («азиатский ренессанс» – прим. Г.Б.) как большое духовное возрождение азиатски отсталых стран. Он должен прийти, этот азиатский ренессанс, ибо идеи коммунизма бродят призраком не столько по Европе, сколько по Азии, поэтому Азия, понимая, что только коммунизм освободит ее от экономического рабства, использует искусство как боевой фактор»<sup>694</sup>.

И самое главное – центральное место в концепции «азиатского ренессанса» занимает советская Украина; именно она должна стать проводником возрождения поработанных народов, которые освобождаются от империализма. Отметим также, что под «Украиной» Хвылевой понимает деятелей искусства и литературы, воспитанных на лучших европейских образцах («олимпийцы»): «Грядет могущественный азиатский ренессанс в искусстве, и его предтечей являемся мы, “олимпийцы”. Как в свое время Петрарка, Микеланджело и Рафаэль из итальянского уголка зажгли Европу огнем возрождения, так новые художники из когда-то поработанных азиатских стран, новые художники-коммунары, которые идут за нами, зайдут на гору Геликон, поставят там светильник Ренессанса, и он [...] вспыхнет над европейской ночью»<sup>695</sup>.

Из приведенных выше цитат явствует, что идея «азиатского ренессанса» является совмещением двух концепций (что уже отмечали многие исследователи)<sup>696</sup>: шпенглеровской о «закате Европы» и марксистской, где «Европа» идеологически маркирована как

---

<sup>692</sup> Ленин В. *Полное собрание сочинений*: В 55 т. Т. 38. Москва: Политиздат, 1969. С. 112.

<sup>693</sup> Хвильовий М. *Вибрані твори*. С. 119.

<sup>694</sup> Ibid. С. 424.

<sup>695</sup> Ibid. С. 98.

<sup>696</sup> См. к примеру: Shkandrij M. *Modernists, Marxists and the Nation*. Pp. 51–125.

буржуазная, эксплуатирующая собственный пролетариат и заморские колонии. Однако, можно предположить, что был еще один источник: идеи «панмонголизма» и «азиатства» развивали сначала русские символисты, а позже – футуристы-«будетляне». Подтверждением тому, что Хвильевой был знаком с этими идеями служит упоминание в одном из памфлетов «желтой опасности» («китайской угрозы»): «“Желтая опасность”, которой так боялась буржуазия, по сути, всегда символизировала ту реальную силу, которая решит проблему коммунистического общества, активно начав создавать новый культурно-исторический тип»<sup>697</sup>.

Концепция «желтой опасности» появилась в Западной Европе во второй половине XIX века, в ее основе лежало опасение нашествия азиатских народов на западный мир. В России эту концепцию развивали В. Соловьев («панмонголизм»<sup>698</sup>), А. Блок, А. Белый. Также она повлияла на развитие историософских идей «Вольфила» (Вольно-философской организации) в Петрограде. Ассоциация была создана в 1919 году по инициативе Р. Иванова-Разумника и А. Белого и просуществовала до 1924 года. Среди участников организации была та часть российской интеллигенции, которая поддержала Октябрьскую революцию. «Вольфила» видела мессианскую роль России в борьбе с мировым мещанством, а также в слиянии западной и восточной культур. В 1917–1918 организация выпустила два альманаха «Скифы». Также «Вольфила» организовывала открытые лекции и диспуты, посвященные вопросам философии, антропологии, культурологии и т.д.<sup>699</sup>.

Идея «скифства» была одной из центральных в творчестве русских футуристов, в частности В. Хлебникова<sup>700</sup>. Бенедикт Лившиц в своих воспоминаниях «Полутороглазый

---

<sup>697</sup> Хвильевий М. *Вибрані твори*. С. 420.

<sup>698</sup> Термин «панмонголизм» был введен русским философом Владимиром Соловьевым в одноименном стихотворении 1894 года и в «Повести об Антихристе». Изначально термин означал угрозу европейской цивилизации с Востока. Строчка из стихотворения Соловьева используется Блоком как эпитафия к стихотворению «Скифы».

<sup>699</sup> Мария Карлсон отмечает, что тематика дискуссий включала вопросы пролетарской культуры, теорию Освальда Шпенглера, философию символизма, «Город Солнца» Кампанеллы, неоплатонизм, философию творчества, русскую литературу и антропософию как средство самопознания. См.: Carlson M. *No Religion Higher Than Truth. A History of the Theosophical Movement in Russia in 1875–1922*. Princeton University Press, 1993. Известно также, что в 1922 году в «Вольфиле» Б. Томашевский прочел доклад, который в последствие переработал в статью «Формальный метод (Вместо некролога)». См.: Левинтон Г. *Заметки об Ивановых // Исследования по лингвистике и семиотике. Сборник статей к юбилею Вяч. Вс. Иванова* / Ред. Т. Никоваева. М.: Языка славянских культур, 2010. С. 527.

<sup>700</sup> Ранние тексты Хлебникова характеризуются обращением к «азиатскому» слою русской культуры и отказом от евроцентризма. «Скифство» становится одним из центральных мотивов его произведений, например, в стихах: «Скифское», «Скуфья Скифа».

стрелец», рассказывая о приезде Филиппо Маринетти в Россию в 1914 году, говорит об «азиатскости» и «скифстве» как своеобразных чертах национального характера русского футуризма: «Если не все будетляне, то большая часть их путалась в сложных счетах с Западом, предвосхищая своим “восточничеством” грядущее “скифство”. Правда, это “восточничество” носило вполне метафизический характер. Подобно Хлебникову, я оперировал отвлеченными понятиями Востока и Запада, наделяя условные категории свойствами безусловности, и видел выход из коллизии *в поглощении Запада Востоком* (здесь и дальше выд. – Г.Б.). Территориальными признаками эти два полюса культуры не обладали: в их туманностях отсутствовало ядро определенных государственных образований, *они были лишены пространственных границ* и слагались из каких-то космологических элементов»<sup>701</sup>.

Из приведенной цитаты становится очевидным, что, во-первых, как и в концепции Хвелевого, здесь «Запад» и «Восток» не наделены особыми характеристиками, а скорее, выступают как условные, отвлеченные категории. Во-вторых, идея поглощения «Запада» «Востоком» видится русским «будетлянам» как победа «Востока» (к которому они причисляют и себя) и соответственно – изменение «культурного типа».

В дальнейшем категории «скифства» и «азиатства» находят свое развитие в идеях евразийства – философско-политического направления, которое в 1920-е годы получило активное развитие в русских эмигрантских кругах (в Берлине, Праге, Париже). Основа философской платформы евразийства – противопоставление Евразии как особой культурной, географической и политической категории «Западу». К 1926 году в рамках движения выделяется «левое евразийство», которое начинает симпатизировать Советскому союзу, поскольку тот реализует историческую миссию евразийского проекта: сопротивление Западу посредством объединения с азиатскими народами<sup>702</sup>. К этому добавим, что идея «освобождения» и «пробуждения» поработанных народов Азии была одной из программных пунктов III-го Интернационала («Коминтерна»), первый конгресс

---

<sup>701</sup> Лифшиц Б. *Полутораглазый стрелец*. Л.: Советский писатель, 1989. С. 480–481.

<sup>702</sup> См. подробнее Карсавин Л. *Феноменология революции* // Евразийский временник. Кн. 5. Париж: Евразийское изд-во, 1927; *Between Europe and Asia: The Origins, Theories and Legacies of Russian Eurasianism* / Ed. by M. Bassin, S. Glebov, M. Laruelle. Pittsburgh University Press, 2015. Также следующий раздел настоящей работы.

которого состоялся в 1919 году. Главной целью Коминтерна было объединение «рабочих всего мира, стремящихся к установлению Советской власти во всех странах»<sup>703</sup>.

Из этого можно сделать вывод, что концепция «азиатского ренессанса» Хвылевого появилась в актуальном идеологическом и культурном поле 1920-х годов.

В следующих циклах памфлетов «Мысли против течения» (1925) и «Апологеты писаризма» (1926) Хвылевой углубляет понятие «Европы»: из психологической, отвлеченной категории она становится более материализованной. Цикл памфлетов «Апологеты писаризма» писался в ответ на только что вышедшую статью «Европа или Россия – про пути развития современной литературы»<sup>704</sup> украинского поэта Костя Буревия, живущего на то время в Москве. В своей статье Буревий призывает ориентировать на лучшие образцы *русской* культуры и литературы, на что Хвылевой категорично отвечает: «...украинская действительность сложнее российской, потому что перед нами стоят другие задачи, потому что мы молодой класс молодой нации, потому что мы молодая литература, которая еще не имела своих Львов Толстых и которая должна их иметь, не на «закате», а при возрождении»<sup>705</sup>.

Из этого следует, что Украине отведено ключевое место в грядущем «азиатском ренессансе», потому что украинская культура, в отличие от русской и европейской (которые находятся «на закате» своего развития), еще не прошла фазу своего возрождения. В таком случае возникает логичный вопрос, почему украинская культура должна ориентировать именно на «Европу». Вслед за этим Хвылевой отвечает: «Дело в том, что русская литература тяготеет над нами веками, как хозяин положения, который приучал нашу психику к рабскому подражанию. Вскармливать на ней наше молодое искусство – значит задерживать его развитие»<sup>706</sup>.

В памфлете «Украина или Малороссия» (1926) Хвылевой отмечает, что ориентируясь на русское искусство, украинская интеллигенция «не способна побороть своего конкурента, потому что ее продукция будет всегда расцениваться, как продукция второго, третьего или четвертого сорта, даже если она будет первого»<sup>707</sup>. Из приведенной цитаты следует, что

---

<sup>703</sup> Ленин В. *III-й Коммунистический Интернационал // Полное собрание сочинений*: В 55 т. Т. 38. М.: Политиздат, 1969. С. 230–231.

<sup>704</sup> Буревій К. *Європа чи Росія – про шляхи розвитку сучасної літератури*. Москва, 1926.

<sup>705</sup> Хвильовий М. *Вибрані твори*. С. 315.

<sup>706</sup> Ibid. С. 316.

<sup>707</sup> Ibid. С. 418.



русская культура отвергается Хвылевым по причине ее «довлеющего статуса» и господствующего положения, что, по его мнению, не дает возможности развиваться национальной оригинальной, неэпигонской литературе (из-за ее колониального положения), во-вторых, по причине «заката» русской культуры, которая уже подарила миру своих «толстых». Именно поэтому, по мнению Хвылевого, «азиатский ренессанс», возрождение всемирной пролетарской культуры, *в том числе и русской* должен начаться с Украины: «...русская литература для своего возрождения может найти волшебный бальзам только под буйным живым деревом возрождения молодых национальных республик»<sup>708</sup>. И тут же автор поясняет, что «новый лозунг, направленный против русской литературы, мы понимаем, как лозунг здорового соперничества (соревнования) двух наций, но не как наций, а как революционных факторов»<sup>709</sup>.

Таким образом, мы видим, что концепция «азиатского ренессанса» имеет многоуровневую структуру, состоящую из элементов разных и даже разнородных систем – от марксизма до Шпенглера и евразийства. В ее основе лежит идея эмансипации национальной культуры от культуры некогда колониального угнетателя – Российской империи. Джеймс Мейс пишет: «аргументы Хвылевого нельзя свести к определению “национализм” – они намного сложнее. Из его полемики родилась целая теория национально-культурного освобождения, которое стремилось к развитию такой украинской советской культуры, которая была бы социалистической. [...] Он считал, что если его страна уже освобождена от империализма, значит она может развиваться независимо от России. Для него это было просто логичной основой национальной политики самой коммунистической партии»<sup>710</sup>.

Таким образом, в советской украинской литературе середины 1920-х годов мы можем наблюдать синхронное развитие процессов, характерных для русской культуры того же времени – это и переосмысление всего теоретического и художественного наследия дореволюционного времени, и «профессионализация» сферы литературы и быта в новой социокультурной парадигме середины 1920-х годов, и связанное с этим соперничество между литературными объединениями за первенство в строительстве социалистического государства и в целом – в формировании человека нового типа.

---

<sup>708</sup> Ibidem.

<sup>709</sup> Ibid. С. 419.

<sup>710</sup> Мейс Д. *Op. cit.* С. 243.

Однако, контекст развития советской украинской культуры видится намного противоречивее. С одной стороны, этот процесс связан с желанием в максимально быстрые сроки «модернизировать» украинскую культуру, сделать ее конкурентоспособной и таким образом вывести ее на качественно новый уровень. Поэтому украинские теоретики искусства и культуры прибегают к заимствованию и творческому переосмыслению другого опыта – и в первую очередь, опыта русской культуры как наиболее близкой и доступной (даже в языковом плане). С другой стороны, здесь очевидно понимание того, что без сознательного ограничения ее влияния украинская культура не может выбраться из положения «провинциальной», «отсталой» и «второсортной» по отношению к русской, что дано как внутренними (по причине «своей рабской психологии», как отмечает Хвылевой), так и внешними факторами.

В этом контексте особенно интересным представляется отношение Хвылевого к идеям и теоретическому опыту русской формальной школы, что будет рассмотрено в последующих разделах.

### **6.3. Формалистский дискурс журнала ВАПЛИТЕ: Иеремия Айзеншток «Десять лет ОПОЯЗа»**

В первом номере журнала ВАПЛИТЕ за 1927 год была опубликована статья «Десять лет ОПОЯЗа» украинского критика и литературоведа Иеремии Айзенштока<sup>711</sup>, в которой автор реконструирует историю формальной школы в контексте влияния ее идей на развитие послереволюционной украинской филологии и критики.

---

<sup>711</sup> Иеремия Айзеншток (1900–1980) – литературовед, критик, текстолог. В 1921 году закончил историко-филологическое отделение ХИНО, в 1925 – аспирантуру при нем. Его учителями были М. Сумцов, Д. Багалий, А. Белецкий. В 1925–1930 работал секретарем научно-исследовательской кафедры литературоведения ХИНО. В 1926–1931 занимал должность ученого секретаря Института литературы им. Т. Шевченко. В 1935 году защитил кандидатскую диссертацию. Один из основоположников шевченковедения как самостоятельной дисциплины. При участии Айзенштока осуществлено ряд изданий произведений Т. Шевченко. Занимался также исследованием творчества И. Котляревского, Г. Квитки-Основьяненко, П. Гулака-Артемовского, И. Франко, М. Гоголя и др. С 1934 года жил в Ленинграде, работал научным сотрудником Института русской литературы АН СССР и Всесоюзного Государственного института театра и музыки, возглавлял секцию художественного перевода Ленинградской секции Союза писателей. Умер в Ленинграде. См. подробнее: *Самі про себе. Автобіографії українських митців 1920-х років* / Упор. та прим. Р. Мовчан. Київ: Кліо, 2015. С. 21–22.

Здесь сразу отметим, что обращение к формальному методу на страницах журнала не ограничивается только этой статьей. Единственный номер ВАПЛИТЕ за 1926 год содержал очерк Майка Йогансена «Анализ одного журнального рассказа»<sup>712</sup>. Его же «Анализ фантастического произведения» был помещен во втором номере за 1927 год вместе со статьей Jakobsona «Про реализм в искусстве»<sup>713</sup>. В последующих номерах журнала за 1927 год также находим ряд работ, применяющих формальный анализ, к примеру, очерк писателя и публициста Юрия Смолича «“Nature-morte” в художественной литературе», а также статья Юрия Меженко «Несколько замечаний о композиции новеллы».

Все это свидетельствует не просто об интересе к формальной теории, но о желании применить ее опыт и терминологию к материалу национальной литературы. Здесь также можно говорить о «формалистском» дискурсе самого журнала, что, на первый взгляд, кажется парадоксальным, если учесть публичные заявления его главного редактора и идейного вдохновителя – Микола Хвильевого.

В цикле памфлетов 1925 года «Мысли против течения» Хвильевой помещает набросок под названием «Формализм?», в котором подчеркивает: «Один только факт, что мы не мыслим в классовом обществе бесклассового искусства, разбивает все обвинения нас в формализме. [...] Ни со Шкловским, ни с Jakobsonом, ни с Крученых и т.д. нам не по пути, как не по пути нам и с вульгарными марксистами. Формализм мы считаем идеалистическим течением в искусстве, которое имеет свой корень. Корень формализма лежит в буржуазном мировоззрении. Формализм как технический аппарат имеет право на существование, и мы его используем»<sup>714</sup>.

Из сказанного следует, что «формализм» как теоретическая школа отвергается Хвильевым по причине враждебного мировоззрения. Подобная позиция, естественно, во многом была продиктована идеологическим климатом. Как мы уже отмечали, со второй половины 1920-х годов «формализм» начинает быть маркирован как «идеалистическое направление» в науке и искусстве, враждебное марксизму. Тем не менее, активное использование и заимствование «технического аппарата» и отдельных теоретических идей ОПОЯЗа противоречит тезисам Хвильевого, высказанным им в ходе «Литературной

---

<sup>712</sup> См. подробнее раздел «Майк Йогансен “Как строится рассказ. Анализ прозаических примеров” и “О теории прозы” Виктора Шкловского».

<sup>713</sup> См. подробнее следующий подраздел.

<sup>714</sup> Хвильевий М. *Вибрані твори*. С. 190.

дискуссии»; в частности, о том, что украинская литература должна как можно «быстрее бежать» от каких-либо влияний русской литературы<sup>715</sup>. Видимо, желание «модернизировать» украинскую культуру и профессионализировать область литературы оказалось сильнее идеологических рамок. Этим отчасти объясняется и «репертуар» журнала, и факт появления статьи одного из бывших «опоязовцев» – Романа Якобсона<sup>716</sup>.

В то же время, как уже было сказано<sup>717</sup>, для развития формальной теории в украинской культуре 1920-х годов характерна тенденция к «синтезу» двух школ – формальной и социологической. В программном тексте «О развитии писательских сил», размещенном в журнале за 1926 год, находим еще одно подтверждение тому, что украинские критики 1920-х пытались «поженить» формализм с социологическим методом. Автор очерка – писатель Олесь Досвітний не видит противоречия в том, чтобы изучать как «технический», так и идейный план произведения. В своей аргументации он исходит из утверждения Георгия Плеханова о том, что «популярность изложения, необходимая для пропаганды массам, требует еще более настоятельно художественной формы»<sup>718</sup>. Можно предположить, что желание Хвылевого использовать формальный метод в качестве «технического аппарата» продиктовано именно этой логикой.

И наконец, статью Айзенштока нужно рассматривать в контексте приезда Бориса Эйхенбаума в Харьков в 1926 году. Публичные лекции Эйхенбаума актуализировали интерес к формальному методу; этому способствовала и последующая дискуссия на страницах журнала «Червоный шлях», одним из редакторов которого в то время был Хвылевой<sup>719</sup>.

Статья Айзенштока «Десять лет ОПОЯЗа», по замечанию самого автора, состоит из двух частей – «за здравие» и «за упокой». Айзеншток пишет, что в 1926 году исполнилось десять лет с момента появления первого «опоязовского» «Сборника по теории поэтического языка», поэтому он предлагает ретроспективно посмотреть на достижения формальной школы в области изучения литературы, а также в аспекте влияния ее идей на украинское

---

<sup>715</sup> «Не нужно путать наш политический союз с литературой. От русской литературы, от ее стилей украинская поэзия должна как можно быстрее бежать». Ibid. С. 315.

<sup>716</sup> См. следующий подраздел настоящей работы.

<sup>717</sup> См. раздел «Русский формализм: импульс к созданию национальных поэтик и художественных поисков 1920-х годов».

<sup>718</sup> Досвітній О. *До розвитку письменницьких сил (Вільна Академія)* // Вапліте. 1926. № 1. С. 11.

<sup>719</sup> См. подробнее раздел «Борис Эйхенбаум в Украине...».

литературоведение. Айзеншток отмечает, что можно по-разному относиться к «юбилею» ОПОЯЗа, но нельзя с этой датой не считаться, потому что «это одновременно и юбилей всей историко-литературной науки»: «Именно с “Опояза” начинается революция в литературе, именно “Опояз” начал обстрел “командных высот” старой науки, именно “Опояз” тем самым расчистил путь деятелям, тем революционерам и реформаторам, которые вошли позже в литературу»<sup>720</sup>.

Далее Айзеншток шутливо обыгрывает набросок Эйхенбаума 1922 года «5 = 100», посвященный 5-летнему юбилею ОПОЯЗа, при этом отмечает – значит «10 = 200».

Здесь следует обратить внимание, что деятельность ОПОЯЗа как формального «общества» была прекращена в марте 1922 года, из-за вынужденной эмиграции Шкловского<sup>721</sup>. После получения немецкой визы в Финляндии он тем же летом обосновался в Берлине, где пробыл до самого конца 1923 года. Будучи в эмиграции, Шкловский поддерживал эпистолярные отношения, с одной стороны, с находившимся в Праге Якобсоном, с другой стороны, с Эйхенбаумом, Тыняновым и Томашевским, которые продолжали преподавать в ленинградском Институте истории искусств, ставшем новым оплотом формального метода. Получив разрешение вернуться в Россию, Шкловский поселился в Москве и, хотя он периодически печатался в Ленинграде, восстановить ОПОЯЗ как объединение оказалось невозможным. Таким образом, цитируя в самом начале юбилейную статью Эйхенбаума «5 = 100», Айзеншток тем самым устанавливает необходимую преемственность, даже несмотря на то, что его собственный очерк посвящен десятилетнему юбилею не ОПОЯЗа, а формального метода.

Он пишет, что «младенец, который появился на свет десять (или – двести) лет тому» теперь, скорее, «пожилой, уважаемый человек, профессор, который мечтает об академии»: «У него уже есть своя история, в процессе работы он подошел к таким проблемам, которые принципиально отбрасывала в начале своей деятельности»<sup>722</sup>.

---

<sup>720</sup> Айзеншток І. *Десять років «ОПОЯЗу»* // Вапліте. 1927. № 1. С. 102.

<sup>721</sup> «В марте 1922 г. под угрозой ареста (в связи с прошлой деятельностью в партии с.-р. и несмотря на амнистию) Шкловский по льду Финского залива ушел в Финляндию. В мае в Райволе он уже писал вторую часть книги «Сентиментальное путешествие». Заканчивал ее (в июле) уже в Берлине». *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)* / Сост. А. Галушкин, А. Чудакова. Ком. А. Галушкина. М.: Советский писатель, 1990. С. 18.

<sup>722</sup> Айзеншток І. *Op. cit.* С. 102.

Апеллируя к критикам-марксистам, Айзеншток отмечает, что в последнее время сделалось модным ругать ОПОЯЗ (особенно после статьи Льва Троцкого 1923 года), «будто он не играл большой роли в литературной жизни советских республик»<sup>723</sup>. В противовес этому он подчеркивает, что «именно формалистам мы обязаны повышением требований к историко-литературным работам и популяризацию самой идеи про возможность исследования литературы, именно формалистам мы обязаны усовершенствованием и дифференциацией многих научных проблем, которые возникают в области истории литературы и поэтики»<sup>724</sup>. Вслед за этим он отмечает, что еще в 1918–1919 году украинские критики не воспринимали историю литературы как самостоятельную науку, и благодаря теоретическим работам ОПОЯЗа эта ситуация в последние годы изменилась. В то же время, по мнению автора, «формальные проблемы» и сейчас актуальны как для историков литературы, так и для критиков-марксистов, поскольку в основе марксистского подхода к искусству «есть кое-что и от формализма» – это пристальное внимание к художественным и формально-эстетическими проблемам.

В качестве примера Айзеншток приводит панфутуристическую теорию искусства Семенко (ссылаясь на его статью «Искусство как культ»), в которой «идеология» и «фактура» замещают понятия «формы» и «содержания». Айзеншток подытоживает: «... целый ряд подобных примеров легко могли бы подтвердить, насколько значимую роль [...] играет формализм в современной марксистской критике и науке о литературе»<sup>725</sup>.

Вслед за этим он отмечает, что ему бы не хотелось, чтобы его считали «опоязовцем», который из-за «узко-сектантских мотивов должен защищать свой лагерь», поэтому вторая часть статьи «будет “за упокой”».

Айзеншток упоминает известную полемику между «опоязовцами» и марксистами на страницах журнала «Печать и революция» 1924–1925 годов, а также московский диспут с участием Николая Бухарина<sup>726</sup>. Однако, свою критику формального метода он основывает

---

<sup>723</sup> Ibid. С. 103.

<sup>724</sup> Ibid. С. 104.

<sup>725</sup> Ibid. С. 105.

<sup>726</sup> В связи с дискуссиями о соотношении марксистского и формального методов в литературоведении 13 марта 1925 года в Москве прошел диспут «Выяснение восприятия искусства и его воздействия в творческом процессе революции» (связанный с готовящейся резолюцией ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы»); на диспуте выступили Н. Бухарин, Б. Эйхенбаум, И. Гроссман-Рощин, В. Шкловский, В. Маяковский, М. Гнесин и Г. Лелевич. См.: Шкловский В. *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*. С. 516.

на менее известных статьях – А. Горнфельда и С. Боброва, что само по себе говорит о глубоком знакомстве автора с работами, посвященными формальному методу.

Большинство аргументов Айзенштока повторяют критику ОПОЯЗа, представленную Сергеем Бобровым в рецензии 1922 года на первый номер журнала «Начала» (1921), в котором были напечатаны статьи Л. Карсавина, В. Виноградова, Б. Жирмунского, а также две рецензии последнего на книги Якобсона и Шкловского.

В качестве «логических несообразностей» (С. Бобров) формалистов Айзеншток приводит обращение Эйхенбаума к изучению дневниковых записей в его ранней работе «Молодой Толстой»: «...поскольку сама тема требовала подключить [...] дневники писателя – он (Эйхенбаум) сознательно должен был отказаться от многих принципов (формального метода – прим. Г.Б.), которые требовали от исследователя исключить все, что есть вне литературного произведения»<sup>727</sup>. Также Айзеншток обращает внимание на предисловие Шкловского к книге «Развертывание сюжета» (1921), в котором тот иронично отмечает, что «не имеет определения для новеллы»: «То есть я не знаю, какими свойствами должен обладать мотив, или как должны сложиться мотивы, чтобы получился сюжет. Простой образ и простая параллель или даже простое описание события не дают еще ощущения новеллы»<sup>728</sup>. Вслед за этим Айзеншток риторически вопрошает, разве «ощущение исследователя является формальным признаком художественного произведения»<sup>729</sup>?

Свои аргументы исследователь подытоживает цитатой из рецензии Боброва: «Авторы “Опояза” вообще выигрывают тогда в изяществе своих рассуждений, когда имеют дело с произведениями, где приемы нарочиты, особливы и иронически все время суются в нос читателю»<sup>730</sup>.

В заключительной части статьи автор соглашается с В. Коряком в том, что «формализм есть мировоззрение», но в то же время пишет, что не следует смешивать формализм как метод в литературоведении с «опоязовским» формализмом: «Быть формалистом вовсе не означает признавать все опоязовские принципы»<sup>731</sup>. Вслед за этим, он подытоживает, что ОПОЯЗ – «это уже прошлое время литературоведения» и критики-

---

<sup>727</sup> Айзеншток I. *Op. cit.* С. 107.

<sup>728</sup> Ibid. С. 106.

<sup>729</sup> Ibidem.

<sup>730</sup> Ibid. С. 107.

<sup>731</sup> Ibidem.

марксисты должны двигаться дальше – в направлении имманентного исследования эстетического объекта, которое «должно сочетаться с другими методами – социологическим, психологическим и т.д.»<sup>732</sup>.

Таким образом, Айзеншток, который был дружен с «опоязовцами» и сам применял формальный метод в своих исследованиях, пытается как бы «реанимировать» его и «оправдать» в глазах критиков-марксистов. Здесь очевидно, что Айзеншток прибегает к хитрой уловке (чего требовало само изменение политического климата): объявляя формализм – методом, который шире, чем формализм ОПОЯЗа, и который может усилить марксистский подход к изучению литературы, он тем самым «снимает» идеологическое напряжение. Подчеркнем также два основополагающих аспекта: во-первых, речь идет о глубоком знании контекста развития ОПОЯЗа и пристальное внимание не только к его теоретическим работам, но и к дискурсивному полю вокруг формального метода; во-вторых – и это главное – Айзеншток отмечает, что именно работы и теоретические поиски ОПОЯЗа повлияли на становление украинского литературоведения как самостоятельной науки, а также определили литературу как автономную область знания.

И наконец последнее – следует обратить внимание на хронологические рамки развития формального метода в советской украинской культуре: «формалистский» дискурс журнала ВАПЛИТЕ говорит о неизменной актуальности идей ОПОЯЗа в национальном культурном контексте. По факту, и статья Айзенштока, и статья Якобсона появляются на всеобщей волне неугасающего интереса к формальному методу и продолжающихся споров вокруг него.

#### **6.4. Роман Якобсон в ВАПЛИТЕ**

Во втором номере журнала «ВАПЛИТЕ» за 1927 год в переводе на украинский язык была напечатана статья Романа Якобсона «О художественном реализме». Публикация статьи интересна как с точки зрения самого факта ее появления в журнале украинской пролетарской литературы, так и с точки зрения контекста развития идей ОПОЯЗа в украинской критике в 1920-е годы.

---

<sup>732</sup> Ibid. С. 108.



Появление статьи Якобсона в журнале ВАПЛИТЕ в 1927 году – когда ОПОЯЗ уже фактически не существовал как институализированная научная группа, – свидетельствует, во-первых, о силовом поле, которое возникло вокруг формальной теории: это и продолжающийся интерес к достижениям русских формалистов и попытка «усвоить» их опыт. Во-вторых, здесь можно говорить о роли украинского контекста в развитии самой формальной теории.

В 1920 году Шкловский организационно учреждает ОПОЯЗ, а в 1928 году между Шкловским, Якобсоном и Тыняновым идет активная переписка о возобновлении работы кружка, вследствие чего в декабрьском номере ЛЕФа за 1928 год появляются тезисы Тынянова-Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка»<sup>733</sup>. Поэтому можно предположить, что Якобсон не случайно предложил именно эту статью для публикации в ВАПЛИТЕ, которая должна была обозначить вектор дальнейшего развития формальной теории. Таким образом, история публикации Якобсона как бы закругляет и само развитие формальной теории.

К этому добавим, что появление статьи о реализме в искусстве на страницах журнала могло быть продиктовано и внутренним интересом редакции к этой теме. Хвильевой считал, что пролетарское искусство в своем развитии должно пройти те же этапы, что и буржуазное, поэтому, по его мнению, «романтику витаизма» (искусство переходного этапа) должно сменить реалистическое искусство<sup>734</sup>. Таким образом, появление статьи Якобсона было вовсе не случайным, а продуманным жестом, вызванным большим интересом к теоретическим открытиям формальной школы.

Статья, которую Якобсон писал, уже будучи в Праге, впервые была опубликована в чехословацком журнале пролетарской культуры «Червен» (чеш. Červen) в 1921 г. в переводе самого автора<sup>735</sup>. На русском языке она появилась только в 1962 в сборнике «Readings in Russian Poetics. Michigan Slavic Materials»<sup>736</sup>, позже в собрании сочинений Якобсона «Работы по поэтике» 1987 года<sup>737</sup>.

---

<sup>733</sup> Тынянов Ю., Якобсон Р. *Проблемы изучения литературы и языка* // ЛЕФ. 1928. № 12. С. 35–37.

<sup>734</sup> Микола Хвильовий. *Вибрані твори*: В 5 т. Т. 4. / Ред. Г. Костюка. Торонто: Смолоскип, 1982. С. 102.

<sup>735</sup> Jacobson R. *O realismu v umění* // Červen. 1922. № 4. S. 300–304.

<sup>736</sup> Якобсон Р. *О художественном реализме* // Readings in Russian Poetics / Ed. L. Matejka. Michigan Slavic Materials 2. 1962. P. 29–36.

<sup>737</sup> Якобсон Р. *Работы по поэтике* / Сост. и ред. М. Гаспарова. Москва: Прогресс, 1987. (Далее – Якобсон Р. *Работы по поэтике*).

Примечательно, что редакция чешского и украинского вариантов отличаются от русской перепечатки 1987 года. В чешском варианте отсутствует последний абзац, где Якобсон, подытоживает свои рассуждения утверждением, что «нельзя отождествлять безнаказанно различные значения слова “реализм”, как нельзя, не рискуя прослыть умалишенным, смешивать женскую косу с железной».<sup>738</sup> Этот тезис он подтверждает и другим примером: «Вероятно, существуют в Африке арапы, которые и в игре оказываются арапами. Несомненно, существуют альфонсы с крестным именем Альфонс. Это не дает нам права каждого Альфонса считать альфонсом и не дает ни малейшего основания делать выводы о том, как играет в карты арапское племя»<sup>739</sup>.

В украинском же варианте последний пример заменен на другой, более близкий и, вероятно, понятный харьковскому читателю того времени. Здесь Якобсон обыгрывает полисемию слова «ванька»: «Существуют, безусловно харьковские «ваньки», что является собственным именем Ваньки. Но это не дает основания каждого Ваньку считать возницей и наоборот»<sup>740</sup>. Все это свидетельствует о том, что украинский перевод статьи был осуществлен с рукописи, а не перепечатан из журнала «Червен», как это считалось раньше. Очевидно, что Якобсон специально приспособил текст под украинскую аудиторию.

В комментарии к перепечатке 1987 года указано, что статья была опубликована в ВАПЛИТЕ в результате «интенсивной переписки» Якобсона с украинским поэтом Павлом Тычиной, который также звал его работать в Харьков<sup>741</sup>. Об этом, конечно, Якобсон мог сам сообщить составителю и редактору русского издания 1987 года Вяч. Вс. Иванову в разговоре. Однако никаких исторических подтверждений этому, к сожалению, не нашлось. В личном архиве Якобсона такая переписка отсутствует, равно как и в архивных материалах Тычины писем к Якобсону не нашлось. К этому добавим, что в 1920-е годы Тычина не выступал в роли теоретика и критика литературы и был далек от полемик вокруг «формализма».

Однако можно предположить следующее. Статья Якобсона опубликована в одном номере с очерком украинского поэта и переводчика Антина Павлюка «Новая чешская поэзия», который был постоянным автором журнала. Павлюк интересен тем, что с 1922 года

---

<sup>738</sup> Jacobson R. *O realismu v umění*. S. 304.

<sup>739</sup> Ibidem.

<sup>740</sup> Якобсон Р. *Про реалізм у мистецтві* // Вапліте. 1927. № 2. С. 170.

<sup>741</sup> Якобсон Р. *Работы по поэтике*. С. 404.

жил в Праге и переводил на украинский язык чешских современных ему поэтов – Витезлава Незвала, Иржи Волькера, Ярослава Сейферта, с которыми поддерживал близкие отношения Якобсон<sup>742</sup>. Вполне возможно, что Павлюк мог передать рукопись статьи в редакцию.

Также из переписки Иеремии Айзенштока с литературоведом Василием Пивторадни следует, что Якобсон мог быть лично знаком с Миколой Хвылевым: «Роман Якобсон в 1920-х годах работал сотрудником нашего торгпредства в Праге и встречался со многими советскими литераторами. Помню, что в 1926 году он, по просьбе общих ленинградских и московских друзей, показывал мне Прагу. Показывал он Прагу и Тычине, и Хвылевому, и, возможно, еще кому-нибудь»<sup>743</sup>. Возможно, статья Якобсона попала в редакцию журнала именно благодаря И. Айзенштоку.

Статья Якобсона была переведена на украинский язык как «Реализм в искусстве» и помещена в журнал с редакционной пометкой: «Печатаемая статья Романа Якобсона, редакция соглашается с первой ее частью, с не новым, правда, но уточняющим толкованием историко-литературных терминов. Что касается второй части, редакция считает, что, взяв примеры исключительно из сферы слова-образа (а не, скажем, из сферы художественной прозы, которая также широко использует и слово, и термин), автор подался в сторону чистого потебнианства, с которым редакция солидаризируется только в области поэтического слова (а не в сфере всей беллетристической фактуры)»<sup>744</sup>.

Для того, чтобы понять, почему редакция увидела поворот к «чистому потебнианству» в статье Якобсона, необходимо обратиться к самому тексту. В первой части статьи Якобсон говорит о понятии «реалистического» в контексте литературной эволюции. В качестве исходной точки автор выбирает заложенную двусмысленность самого термина «реализм»: во-первых, это произведение, «задуманное автором как правдоподобное»<sup>745</sup>, во-вторых, это произведение, которое читатель воспринимает как правдоподобное.

Далее Якобсон подвергает анализу понятие художественного правдоподобия и заключает, что «слова вчерашнего повествования больше ничего не говорят. И вот предмет характеризуется по признакам, которые вчера признавались наименее характерными,

---

<sup>742</sup> Jakobson R. *Z korespondence* / Sest. A. Morávková. Praha: Paseka, 1997.

<sup>743</sup> Айзеншток І. *Автобіографія. Вибрані листи (1910–1920 рр.)* / Упоряд. та ком. С. Захаркіна. Київ: Критика, 2003. С. 144.

<sup>744</sup> Якобсон Р. *Про реалізм у мистецтві*. С. 163.

<sup>745</sup> Якобсон Р. *Роботи по поезії*. С. 387.

наименее достойными передачи и которых не замечали»<sup>746</sup>. Из чего следует, по мнению исследователя, что в этом случае может быть две авторские стратегии, подразумевающие: 1. тенденцию к деформации существующих художественных канонов, осмысленную как приближение к действительности; 2. консервативную тенденцию, существующую в рамках традиции реализма XIX века. Соответственно этому избираются и читательские стратегии.

В качестве основной черты «прогрессивного реализма» XIX века (гоголевской школы) Якобсон выделяет «уплотнение повествования образами, привлеченными по смежности, т.е. путь от собственного термина к метонимии и синекдохе»: «Это уплотнение осуществляется наперекор интриге либо вовсе отменяет интригу»<sup>747</sup>. В подтверждение этому Якобсон приводит ряд примеров метонимии и синекдохи в художественной прозе, которые движут фабулой по принципу ассоциации и ненужности: «Возьмем грубый пример: два литературных самоубийства – бедной Лизы и Анны Карениной. Рисуя самоубийство Анны, Толстой пишет, главным образом, о ее сумочке»<sup>748</sup>. По замечанию Вяч. Вс. Иванова, в своей статье Якобсон положил начало исследованию «метонимического» стиля, выдвигающего на первый план роль детали. В то время как «метафорический» подразумевает, в первую очередь, установку на выразительную функцию языка. Судя по всему, непонимание этого и стало причиной «обвинения» Якобсона в потебнианстве.

Как отмечают Игорь Пильщиков и Андрей Устинов, статья Якобсона родилась из его критики доклада Шкловского «История романа», который был сделан 10 июня 1919 года. В качестве подтверждения авторы статьи приводят черновик протокола заседания, в котором Якобсон пишет: «Реализм есть сумма художественных приемов, новый способ обрамления, своего рода обнажение обрамления. Это ясно на примере Гоголя-реалиста. Последующее развенчание Гоголя, как реалиста, объясняется вульгаризацией понятия реализм, этимологическим пониманием термина. Реализм определяется: 1) абсолютным падением новеллистического сюжета; 2) обесмысливанием действия в момент возникновения; 3) укомплектованием сюжетной схемы. [...] В то время, как раньше комплектований материал вводился механически, у Гоголя он строится по ассоциации, по смежности. Фривольный

---

<sup>746</sup> Там же. С. 389.

<sup>747</sup> Там же. С. 391.

<sup>748</sup> Там же.

французский роман не менее правдоподобен, чем роман Гоголя»<sup>749</sup>. Примечательно, что позже Владимир Набоков в своей книге «Николай Гоголь» (1944) вслед за Якобсоном, выделяет роль детали-термина как одной из главных отличительных черт творчества Гоголя<sup>750</sup>.

И наконец, о том, что Якобсон не случайно предложил для публикации свою раннюю, литературоведческую статью, говорит круг проблем, затронутый в ней – это и нахождение в рамках теории остранения и обращение к роли приема в эволюционной модели литературы. Общая позиция, которую Якобсон разделял со Шкловским, просматривается в выделении понятия «деформации» как основного принципа построения художественного пространства: «Чтобы показать вещь, надо деформировать ее вчерашний облик, окрасить ее, как окрашивают препарат для наблюдения под микроскопом. Вы расцвечиваете предмет по-новому и думаете: он стал осязательней, реальной»<sup>751</sup>. Вместе с этим, очевидно, что трактовка Якобсоном «реалистичного» находится в рамках тыняновской теории эволюции жанров, где основное место отведено функции приема как движущему фактору изменения жанровой системы и стилей<sup>752</sup>. Таким образом здесь можно говорить об авторефлексивной интенции Якобсона: вернуться к исходным позициям для того, чтобы обозначить вектор дальнейшего развития формальной теории. Важно и то, что особую роль в этом должен был играть украинский контекст.

Можно утверждать, что появление статьи Якобсона в украинской печати было вызвано взаимным интересом, как со стороны Якобсона к украинскому контексту, так и со стороны украинских теоретиков и литераторов к формальному методу. Время публикации было выбрано таким образом, что автор статьи также находился на перепутье: попытки воскресить ОПЯЗ не увенчались успехом, а с конца 1920-х началось «закручивание гаек» – сворачивание как национального проекта (политики «украинизации» и НЭПа), так и любых других теорий, конкурирующих с марксистской. Таким образом, перед нами памятник удивительной культурной эпохи, в которой давление коммунистического режима

---

<sup>749</sup> Пильщикова И., Устинов А. *Дебют Виктора Шкловского в Московском Лингвистическом Кружке* // Литературный факт. 2018. № 9. С. 326–327.

<sup>750</sup> Nabokov V. *Nikolay Gogol*. Norfolk, Connecticut: New Direction Books, 1944.

<sup>751</sup> Якобсон Р. *Работы по поэтике*. С. 388.

<sup>752</sup> См. например, статью Ю. Тынянова «Литература факта» (1924).

играло, с одной стороны, отрицательную роль, с другой, – заставляло модифицировать теоретические подходы.

«О художественном реализме» – единственная статья Якобсона, вышедшая в Украине в 1920-е годы. Связано это, в первую очередь с тем, что Якобсон эмигрировал в Чехословакию еще в 1920 году и на протяжении 1920-х годов печатался преимущественно на чешском языке.

В этом контексте представляется интересным сюжет, связанный с рецепцией украинскими критиками другой статьи Якобсона «О современных перспективах русской славистики», опубликованной в 1929 году в немецкоязычном журнале «*Slavische Rundschau*», выходившем в Праге в 1929–1940 годах<sup>753</sup>.

Статья представляет собой программный текст, интересный как с научной, так и с идеологической точки зрения. В сфере научных амбиций Якобсона было стремление донести до западного читателя идеи зарождающегося структурализма (в этой статье Якобсон впервые употребляет этот термин). Якобсон отмечает, что русская славистика – это прежде всего, традиционная русистика, которая «фрагментарна и не имеет прочной традиции». Поэтому, по его мнению, славистика должна перейти от «генетического подхода» изучения славянских языков и литератур к «функциональному», т.е. структуральному, «который рассматривает элементы системы с точки зрения их функций»<sup>754</sup>. Главное, по мнению Якобсона, научный подход (функциональный) как эмигрантской, так и советской славистики должен находиться вне идеологических рамок «марксизм / немарксизм»: «...коренное противоречие, расколовшее современную русскую мысль на два направления, не совпадает с размежеванием марксистской и немарксистской науки»<sup>755</sup>.

Идеологический аспект статьи представлен симпатией к евразийству: Якобсон акцентирует на том, что Россию следует понимать «как структурное целое», со вниманием к ее невеликорусским окраинам («евразийскому культурному кругу»): «Физическая и

---

<sup>753</sup> Jakobson R. *Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik* // *Slavische Rundschau*. 1928. Vol. 1 (8). Pp. 629–646.

<sup>754</sup> Якобсон Р. *О современных перспективах русской славистики* // *Роман Якобсон: тексты, документы, исследования* / Ред. Х. Баран, С. Гиндин. Москва: РГГУ, 1999. С. 33.

<sup>755</sup> Там же.

экономическая география выдвигают все новые веские доводы в пользу того, что территория России-Евразии представляет собой некое единство»<sup>756</sup>. Наталья Автономова и Михаил Гаспаров отмечают, что «евразийство» Якобсона было в большей степени прагматичным, связанным с желанием утвердить на Западе славистику нового структуралистского типа. Практический же аспект заключался в понимании Якобсоном того, что европейская интеллектуальная среда конца 1920-х была преимущественно левой, испытывающей симпатии к советской России, именно поэтому, по мнению авторов, Якобсон «выражает уважение одновременно к Достоевскому и к советской власти»<sup>757</sup>. Галин Тиханов предлагает другое объяснение: изменение отношения к советскому режиму связано с внутренней эволюцией самого евразийского движения, следствием чего стал его внутренний раскол в 1929 году на «левое» (парижское) и «правое» (пражское) крыло<sup>758</sup>.

Научные интенции Якобсона нашли своего читателя в лице украинского поэта-неоклассика, выходца из «Семинария русской филологии» В. Перетца<sup>759</sup> Михайла Драй-Хмары, который в 1929 году опубликовал статью «Проблемы современной славистики» с подзаголовком «По поводу статьи Р. Якобсона “Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik”»<sup>760</sup>. Актуальность вопроса Драй-Хмара определяет в самом начале, сообщая, что недавно в Праге прошел Первый конгресс славянских филологов<sup>761</sup>, «цель которого состояла в организации методологического исследования вопросов славистики»<sup>762</sup>. Из текста можно также узнать, что делегатом от Советской Украины был писатель Сергей Пилипенко.

Саму статью Драй-Хмары можно, скорее, назвать рецензией или «пересказом» основных идей, высказанных Якобсоном, вплоть до заимствования целых речевых оборотов и примеров, которые приводит Якобсон при описании «упадка» славистики: «До недавнего

---

<sup>756</sup> Там же. С. 23.

<sup>757</sup> Автономова Н., Гаспаров М. *Якобсон, славистика и евразийство: две конъюнктуры, 1929–1953* // НЛЮ. 1997. № 23: <http://magazines.russ.ru/nlo/1997/23/gasparov.html> (дата обращения: 29.1. 2020).

<sup>758</sup> Tihanov G. *When Eurasianism Met Formalism. An Episode from the History of Russian Intellectual Life in the 1920s* // Die Welt der Slaven. 2003. No. 2. Vol. 48. P. 373.

<sup>759</sup> См. подробнее раздел «Филологические штудии Владимира Перетца».

<sup>760</sup> Драй-Хмара М. *Проблеми сучасної славістики* // Пролетарська правда. 1929. № 295. С. 6–9.

<sup>761</sup> Горева В. *Українські вчені та українознавча проблематика на I Міжнародному з'їзді слов'янських філологів* // Рукописна та книжкова спадщина України. 2016. Вип. 20. С. 519–528.

<sup>762</sup> Драй-Хмара М. *Проблеми сучасної славістики* // Михайло Драй-Хмара. *Твори* / Упоряд. С. Гальченка. Київ: Наукова думка, 2015. С. 462. (Далее – Драй-Хмара М. *Твори*).

времени в московской прессе Чапека называли английским писателем, Гашека – немецким»<sup>763</sup>.

Интерес в данном случае представляет желание Драй-Хмара указать на появление нового метода исследования и тем самым определить проблему изучения славянских народов, но только уже в рамках пролетарской культуры и науки. В отличие от Якобсона, Драй-Хмара пишет свою статью, находясь внутри советского режима, что определило идеологическую направленность статьи. С одной стороны, критик идет вслед за Якобсоном и обозначает необходимость функционального подхода к изучению славянских культур и их взаимного влияния: «Славянскую культурную жизнь нужно изучать не только в генетическом аспекте, но и в функциональном. [...] Только имманентное изучение художественных форм и их эволюции может дать плодотворные результаты»<sup>764</sup>. С другой, – Драй-Хмара предлагает использовать функциональный подход, для того чтобы усилить марксистскую науку и утвердить ее позиции в славянских народах: «Из-за того, что мы серьезно не изучаем славянские дисциплины [...] развитие нашей науки, богатый реквизит новых марксистских идей, наши методологические достижения и проблемы, – все это проходит мимо культурной жизни наших славянских соседей»<sup>765</sup>. Решение проблемы автор видит, во-первых, в создании при Академии наук комиссии по изучению культурной и социально-экономической жизни славянских народов; во-вторых, в систематическом издании переводов славянской художественной литературы; в-третьих, в налаживании сотрудничества между украинскими и западнославянскими учеными и литераторами. Все это Драй-Хмара подчиняет основной задаче – «экспансии пролетарской культуры на Запад»<sup>766</sup>.

Тем не менее, несмотря на достаточно ангажированный взгляд, данный самой социально-политической ситуацией конца 1920-х годов<sup>767</sup>, здесь важно отметить, во-первых, попытку ревизии научного знания; во-вторых, желание автора представить в советской науке актуальные методы изучения славистики. И наконец, Драй-Хмара обращает внимание на важность изучения межкультурных влияний славянских народов.

---

<sup>763</sup> Сравни: Драй-Хмара М. *Твори*. С. 463; Якобсон Р. *О современных перспективах русской славистики*. С. 27.

<sup>764</sup> Драй-Хмара М. *Твори*. С. 464.

<sup>765</sup> *Ibid.* С. 462–463.

<sup>766</sup> *Ibid.* С. 464.

<sup>767</sup> См. об этом подробнее следующий раздел.



Таким образом, статья Якобсона «О современных перспективах русской славистики» хорошо иллюстрирует последующее развитие формального метода в направлении структуралистского анализа, теоретиками которого были представители «Пражского лингвистического кружка». С другой стороны, рецепция Драй-Хмары является прекрасным примером «культурного трансфера», что предполагает обращение к «чужому» материалу и его творческое переосмысление. В данном случае речь идет о желании представить «функциональный» подход в марксистской науке.

В качестве небольшого вывода здесь скажем: формальный метод обозначил один из интеллектуальных векторов дальнейшего развития украинской филологии и литературы, о чем непосредственно свидетельствуют и отдельные филологические штудии, и общий интерес к пересмотру традиций украинской словесности, и теоретический и творческий опыт отдельных авторов и объединений. По мнению Г. Грабовича, такая попытка со стороны писателей и критиков «вписаться в говорение и мышление формализма является интереснейшим проявлением собственно дискурса формализма в Украине»<sup>768</sup>.

Даже поверхностный анализ отдельных работ украинских критиков показывает, что рецепция идей «ОПОЯЗа» и позже – отдельных его представителей была сложным процессом, противоречивость которого была обусловлена, как внутренним идеологическим климатом, так и попыткой переориентировать национальную культуру на Запад. В этом контексте тем более представляется важным появление статьи Романа Якобсона в украинском журнале, что само по себе свидетельствует о признании метода еще при его жизни. В свою очередь, пристальное внимание к теоретическим достижениям формального метода сделало возможным и последующую рецепцию идей «Пражского лингвистического кружка», участником которого на тот момент был Якобсон.

История как русского формализма, так и его рецепции в советской Украине завершается к концу 1920-х годов. Это связано не только с кризисом формального метода (и в целом – «новизны» в авангардном искусстве) и попытками его создателей и последователей расширить поле его применения, а то и вовсе сместить фокус с

---

<sup>768</sup> Грабович Г. *Апорія українського формалізму // Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко* / Ред. О. Галета. Львів: Літопис, 2004. С. 90.

имманентности на социальность<sup>769</sup>. Главной причиной конца формальной школы были не теоретические противоречия или персональные конфликты, а сворачивание советской культуры 1920-х годов, которая еще предоставляла пространство (впрочем, ограниченное) для поисков и экспериментов.

Формализм как школа, направление в гуманитарных науках, литературная теория и практика прекратил свое существование в условиях консолидации сталинского режима и формирования нового типа культурной политики. Политики абсолютно тоталитарной, которая полностью изменила ситуацию в советской литературе и литературоведении в 1930-е годы. Тому, как это происходило в советской украинской культуре, посвящен следующий раздел работы.

---

<sup>769</sup> К примеру, Шкловский в статье 1927 года писал: «Формалисты (“Опояз”) в то же время не хотят сопротивляться научному факту. Если факты разрушают теорию – то тем лучше для теории. Она создана нами, а не дана нам на хранение. Изменение эстетического материала – социальный факт...». Шкловский В. *В защиту социологического метода* // Новый ЛЕФ. 1927. № 3. С. 20–25.

## **VII. «Украинский формализм» под ударом: самокритика на страницах журнала «Литературный архив» (1930–1931)**

С конца 1920-х годов политическая и идеологическая ситуация в Советском Союзе меняется. К 1927 году руководство ВКП(б), подавив оппозицию, взяло курс на форсированное внедрение так называемого ленинского плана построения социализма и коммунизма<sup>770</sup>. Ленинский план базировался на «триединой задаче по коренному переустройству общества» и предполагал преобразования по трем направлениям – индустриализация, коллективизация и культурная революция<sup>771</sup>.

Индустриализация подразумевала стремительный рост крупной промышленности и укрепление обороноспособности страны<sup>772</sup>. Начало социалистической индустриализации было положено первым пятилетним планом развития народного хозяйства (1928–1932), который вступил в действие 1 октября 1928 года, однако официально был утвержден только в мае 1929 года на V съезде Советов СССР<sup>773</sup>. В рамках этого процесса к 1928 году сворачивается НЭП как важнейший элемент восстановительного периода.

Параллельно с этим началось установление тоталитарного идеологического контроля над сферами культуры и науки. Культурная революция на деле подразумевала «расчистку» культурного поля от «идеологически враждебных» элементов, в том числе национальных. Важными инструментами проведения подобной культурной революции

---

<sup>770</sup> В декабре 1927 г. в Москве состоялся XV съезд ВКП(б), в ходе которого был одобрен курс на индустриализацию страны, что подразумевало развитие тяжелой промышленности и милитаризацию экономики.

<sup>771</sup> Основные положения «плана» были сформулированы Лениным в ряде его последних статей 1923 года: «Странички из дневника», «О кооперации», «О нашей революции», «Как нам реорганизовать Рабкрин», «Лучше меньше, да лучше». В этих работах уделялось большое внимание проблеме культурной революции, которая, по мнению Ленина, должна была происходить в ходе социалистического строительства.

<sup>772</sup> Главной задачей индустриализации было превращение СССР из аграрной страны в индустриальную. Так, наряду с реконструкцией старых предприятий с 1927 года началось строительство более 500 крупных объектов тяжелой промышленности, энергетики (ДнепроГЭС), транспорта (Турксиб). Дополнительным аргументом в ускоренной индустриализации страны являлось отставание промышленности и военного сектора СССР от передовых капиталистических стран.

<sup>773</sup> Параллельно со скачком промышленного производства была объявлена политика коллективизации, которая предполагала стремительную реорганизацию сельского хозяйства. Решение о коллективизации было принято на XV съезде ВКП(б) в 1927 году. На практике это означало насильственное объединение индивидуальных хозяйств в крупные общественные предприятия (колхозы и совхозы) для создания упрощенной системы изъятия продуктов. Основной этап политики коллективизации пришелся на 1929–1930-е годы, когда проводилась так называемая «сплошная коллективизация», что стало основной причиной украинского Голодомора в 1931–1933-х годах, голода в Казахстане и других районах страны.

стали доносы и мало отличавшиеся от них публичные обвинения в «контрреволюционной деятельности», «буржуазном национализме», «попутничестве» и прочих «грехах».

К концу 1928 года происходит обострение идеологического климата внутри литературных и научных организаций и институций, что в первую очередь проявилось в изменении характера литературной и научной критики, которая чем дальше, тем больше принимала преимущественно политический обличительный характер. Наряду с обличительной критикой, направленной против «классовых врагов» – в основном, «попутчиков» и представителей дореволюционной интеллигенции, развивается типичная для тоталитарных режимов практика публичной самокритики и признания своих «ошибок». В «Обращении ЦК ВКП(б) ко всем членам партии, ко всем рабочим о самокритике» от 3 июня 1928 года говорилось, что партия всегда считала самокритику мощным средством исправления ошибок в партийной и советской работе<sup>774</sup>.

В своей статье «Против опошления лозунга самокритики», опубликованной в газете «Правда» 26 июня 1928 года, Сталин заявил: «Почему лозунг самокритики получил особо актуальное значение именно теперь, именно в данную историческую минуту, именно в 1928 году? Потому что теперь ярче, чем год или два года назад, вскрылось наличие подкопной работы классовых врагов советской власти, использующих наши слабости, наши ошибки против рабочего класса нашей страны. Потому что уроки шахтинского дела и “заготовительных маневров” капиталистических элементов деревни плюс наши ошибки планового порядка не могут и не должны пройти для нас бесследно»<sup>775</sup>.

За месяц до публикации статьи Сталина, с 18 мая по 6 июля в московском Доме Союзов проходил судебный процесс по сфабрикованному «Шахтинскому делу» (официальное название «Дело об экономической контрреволюции в Донбассе»), которое стало одним из переломных событий советской истории рубежа 1920–1930-х годов. Представители дореволюционной технической интеллигенции – специалисты угольной промышленности обвинялись в создании контрреволюционной организации, связанной с зарубежными антисоветскими центрами<sup>776</sup>.

Следующим ключевым процессом для жизни украинской интеллигенции стало дело «Союза освобождения Украины» (СВУ), сфабрикованное Государственным политическим

---

<sup>774</sup> «Обращение» было опубликовано в газете «Правда», № 128 от 3 июня 1928 года.

<sup>775</sup> Сталин И. *Против опошления лозунга самокритики* // Правда. 1928. № 146 (от 26 июня). С. 129.

<sup>776</sup> См. подробнее: Беляков Л. *Шахтинское дело // Репрессированные геологи*. М.-СПб. 1999.

управлением (ГПУ) УССР в рамках кампании по расчистке политического поля для проведения дальнейшей сталинской политики. 24 октября 1929 года политбюро ЦК КП(б)У специальным решением постановило Главе Совнаркома УССР Власу Чубарю согласовать в ЦК ВКП(б) вопрос о публикации сообщения по делу СВУ. Первое сообщение про раскрытие СВУ появилось в прессе в ноябре 1929 года<sup>777</sup>. Сообщалось, что СВУ была антисоветской организацией, которую создали представители старой интеллигенции, бывшие сторонники Украинской народной республики, Симона Петлюры, а также деятели Украинской автокефальной православной церкви (УАПЦ). Сам судебный процесс проходил в здании оперного театра в Харькове с 9 марта по 19 апреля 1930 года, в ходе которого были осуждены 45 человек<sup>778</sup>. Среди осужденных были член Академии наук Украины и историк литературы Сергей Ефремов, литературовед и активный член Товарищества украинских прогрессистов (ТУП) Андрей Никовский, бывший премьер-министр УНР и деятель УАПЦ Владимир Чеховский, бывший член УСДРП и профессор Киевского института народного образования историк Йосиф Гермайзе. Всего в процессе было задействовано 474 человека. После дела СВУ в арсенале обличительной критики появилось новое понятие – «ефремовщина» как синоним контрреволюционной деятельности и буржуазного национализма.

В качестве примера идеологического давления приведем цитату из дневника Сергея Ефремова от 1 февраля 1929 года: «В Киеве в школах “заведена легкая кавалерия”. Это отряды комсомольцев, которые поставили себе заданием шпионаж, выслеживание и, конечно, донос в соответствующее место обо всем, что им не нравится»<sup>779</sup>. Прочитируем также его запись от 7 февраля того же года: «Как не возьмешь газету – капает бешенная пена. Ругают Академию (Украинскую академию наук – прим. Г.Б.), ругают российскую и нападают на нее. За непослушание. Ругают отдельных людей (недавно в вечерней газете – Зерова и других профессоров), ругают институции (Всенародная библиотека)»<sup>780</sup>.

Здесь также отметим, что свидетелями по делу СВУ на судебном процессе выступили «неоклассики» Микола Зеров и Павел Филипович, которых в конце 1920-х

---

<sup>777</sup> Пристайко В., Шаповал Ю. *Справа «Спілки Визволення України». Невідомі документи і факти*. Т. 1. Київ: Інтел, 1995. С. 13.

<sup>778</sup> Из 45-ти осужденных четверо были осуждены на десять лет концлагерей с суровой изоляцией (среди них – Сергей Ефремов), остальные участники процесса получили от одного до восьми лет заключения. Ефремов погиб 10 марта 1939 года в одном из лагерей ГУЛАГа за три месяца до окончания срока.

<sup>779</sup> Ефремов С. *Щоденники 1923–1929*. Київ: Газета «Рада», 1997. С. 730.

<sup>780</sup> Ibid. С. 732.

обвиняли в «попутничестве» и «формализме». 30 ноября 1930 года в газете «Пролетарская правда» Зеров опубликовал «покаянное» письмо, в котором отрицал свою причастность к националистическим и народническим кругам украинской интеллигенции, а также «оправдывался» за использование формального анализа в своих работах: «Никем иным, кроме как преданным работником социалистического советского строительства я себя не считаю [...] особенно сейчас, среди трудностей и достижений реконструктивной эпохи, когда вновь остро встали классовые противоречия, каждый шаг сделался ответственным и когда некоторые представители украинской интеллигенции, назвав себя Союзом Освобождения Украины, пошли на преступный, враждебный революции заговор. Не может быть другой оценки этого контрреволюционного заговора, как – сигнализация зарубежному фашизму [...]»<sup>781</sup>. Высказанная вынужденная позиция М. Зерова является ярким примером политического и идеологического давления на представителей украинской интеллигенции на рубеже 1920–1930-х годов.

Все это происходило на фоне внутренней партийной борьбы. В 1929 году был выслан Лев Троцкий и началось преследование представителей так называемого «левого» (Г. Зиновьев, Л. Каменев и др.) и «правого» (Н. Бухарин, А. Рыков, М. Томский и др.) «уклонов троцкизма». В 1929 году в газете «Правда» за 7 ноября была опубликована программная статья Сталина «Год великого перелома», в которой он назвал 1929 год – «годом великого перелома на всех фронтах социалистического строительства»<sup>782</sup>.

Отдельное масштабное наступление велось на науку, в частности, – на историю и теорию литературы. В постановлении ЦК ВКП(б) «О работе Коммунистической Академии» от 15 марта 1931 года сообщалось, что «этап завершения фундамента социалистической экономики требует перестройки всей научно-исследовательской работы, подчинения ее строгой плановости [...]. Необходима еще неустанная работа по искоренению существующих и возникающих в различных научных областях теорий, отражающих буржуазное и социал-демократическое влияние»<sup>783</sup>. Из постановления следует, что начиная с 1930-х годов проходила усиленная «чистка рядов» научных сотрудников и вмешательства

---

<sup>781</sup> Зеров М. *Лист до редакції // Пролетарська правда*. 1930. Від 30 листопада.

<sup>782</sup> Сталин И. *Год великого перелома: К XII годовщине Октября // Правда*. 1929. № 259 (от 7 ноября).

<sup>783</sup> *Директивы ВКП(б) по вопросам просвещения* / Сост. А. Подземский. Москва-Ленинград: Народный Комиссариат Просвещения СРФСР, 1931. С. 471–472.

партии в научную деятельность, при этом публичная самокритика являлась основной практикой этого процесса.

В 1930 году при Институте Тараса Шевченка в Харькове (ныне – Институт литературы имени Т. Г. Шевченко НАН Украины)<sup>784</sup> был основан журнал «Литературный архив». Журнал выходил каждые два месяца (в 1930 году вышло 6 номеров, в 1931 году – 5), главой редакционной коллегии был Сергей Пилипенко, в коллегию также входили историк и политический деятель Дмитрий Багалея, литературовед Александр Белецкий, критик-марксист Владимир Коряк и др.

Журнал был задуман как главный печатный «орган всеукраинского литературоведения», в котором помимо статей по истории и теории литературы была также представлена хроника работы «кабинетов» научно-исследовательского Института. Кабинетом теории и методологии, а также кабинетом сравнительного изучения литературы на тот момент руководил Александр Белецкий. Среди сотрудников кабинета теории и методологии были Г. Майфет, В. Державин, Б. Лезин и др., в кабинете сравнительного литературоведения работали И. Айзеншток, О. Лейтес и проч. В хронике Института за 1930 год сообщалось, что главной темой работы кабинета теории была «Теория и социология литературных стилей»<sup>785</sup>. Отдельное внимание уделялось «романтизму» и «реализму» как художественным методам; помимо этого кабинет занимался изучением литературных влияний и проблемой литературных жанров, одной из задач была также разработка методологии курса истории «всемирной литературы». Из хроники также можно узнать, что кабинет сравнительного изучения литературы подготовил трехлетний план работы над переводами на украинский язык европейских авторов (около 300 наименований) для серии «Библиотеки мировых классиков», задуманной Государственным издательством Украины. Так, А. Белецкий работал над переводом античных авторов, С. Утепский переводил Гейне, М. Жинкин исследовал переводы Байрона<sup>786</sup>. Сообщалось также, что по заданию Института

---

<sup>784</sup> Институт литературы имени Т. Г. Шевченка был основан в 1926 году в Харькове в системе Народного комиссариата образования УРСР (с филиалом в Киеве). С 1936 года находился в системе Академии наук УРСР (сейчас – Национальной академии наук Украины). В том же году Институт «переехал» в Киев. В разные годы Институтом руководили Д. Багалея (1925–1930), Е. Шаблювский (1933–1935), П. Тычина (1936–1938, 1942–1943), А. Белецкий (1939–1941, 1944–1961), Н. Шамота (1961–1978), И. Дзевеин (1978–1991), Н. Жулинский (с 1991).

<sup>785</sup> *Хроніка // Літературний архів*. 1930. № 3–6. С. 376.

<sup>786</sup> Более подробно о переводах 1920–1930-х годов см.: Коломієць Л. *Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років*. Луцьк: Нова Книга.

члены кабинета дошевченковской литературы (руководитель – Д. Багалея, сотрудники: И. Айзеншток и А. Шамрай) приняли участия в подготовке «массовой библиотеки» украинской классики дошевченковского времени – произведений Г. Квитки-Основьяненко и И. Котляревского.

Таким образом, хроника научной жизни и структуры работы Института литературы им. Т. Шевченко является важным документом устройства научных институтов начала 1930-х годов. Здесь важно отметить два момента. Во-первых, в 1930-е года в рамках культурной политики крепнувшего сталинского режима начинается конструирование советского литературного канона, который подразумевал создание иерархии в каждой отдельно взятой национальной литературе. Иерархия была основана на соответствии того или иного произведения или автора концепции классовой борьбы и строительства социализма. На самом же деле сталинский режим конструировал новую культурную политику, используя мировую культуру и мировую литературу в качестве строительного материала. Во-вторых, происходит формирование канона «всемирной литературы», если вспомнить название проекта, начатого еще Максимом Горьким в годы Гражданской войны 1919–1920<sup>787</sup>.

Начиная с 1931 года, идеологический климат внутри Института и соответственно журнала меняется, теперь основную свою задачу журнал видит в методологической борьбе с «псевдомарксистским» литературоведением и другими «идеалистическими» течениями – «ефремовщиной», «переверзевщиной», «формализмом», «хвylieвизмом» и т.д.<sup>788</sup>.

Симптоматично, что первый-второй номер журнала за 1931 год вместе со статьей В. Коряка «Современные задачи литературоведения в виду постановлений XVI партсъезда» открывает статья Л. Чернца «Советская литература в освещении С. Ефремова». В ней автор подвергает критике работу Ефремова «История украинской литературы» (4-е издание – Лейпциг, 1924) и обвиняет исследователя в «идеализме» и даже «фашизме»: «Правда, методологические, публицистические и политические концепции академика С. Ефремова

---

<sup>787</sup> «Всемирная литература» – издательство, которое было организовано при Наркомпросе в 1919 году по инициативе и участии Максима Горького. «Всемирная литература» собиралась издавать лучшие произведения мировой художественной литературы XVIII – XX веков с целью просвещения. Было намечено издание двух серий книг: основной и народной библиотек, со вступительными очерками, библиографическими справками и т. п. Однако условия полиграфического производства в первые годы после революции 1917 года не были благоприятны для осуществления проекта в полном объеме. В проекте активно участвовали: В. Шкловский, А. Блок, К. Чуковский, Е. Замятин, А. Волынский, Н. Гумилёв и другие. В 1924 «Всемирная литература» была объединена с Ленгизом (впоследствии – Лениздат).

<sup>788</sup> О реорганизации структуры самого Института и его «кабинетов» см. хроники журнала за 1931 год.



известны, но в этой его работе его кулацкая методология достигает своего апогея, превращаясь в конце концов в работу, где пропадает любое наукоподобное трактование и где он откровенно выступает как рупор кулаков и буржуазии, как рупор фашистских эмигрантских кругов»<sup>789</sup>. В этом контексте Чернец упоминает и двух других авторов, которые «будто бы уже признали свои ошибки» – В. Шкловского<sup>790</sup> и М. Зерова.<sup>791</sup> Показательно, что речь идет именно о Шкловском и Зерове, которых критик ставит в один ряд как представителей «идеалистического», «формального» (читай – враждебного марксизму) течения в русской и украинской литературах соответственно.

Статья другого автора этого номера Павла Петренко «В дебрях формализма» продолжает борьбу с «идеалистическими» позициями сотрудников Института. В своей статье критик «развенчивает» псевдомарксистские методологические принципы работ И. Айзенштока 1928–1931 годов, указывая на применение автором формального и «форсоцевского» методов к анализу литературных произведений: «Трубадур формализма И. Айзеншок пытается “подчеркнуть”, что наше современное литературоведение многим обязано этому самому ОПОЯЗу»<sup>792</sup>.

Отправной точкой своей критики Петренко выбирает внутреннюю трансформацию самих «опоязовцев», которые, по мнению автора статьи, «попав под сильный обстрел окрепшего марксистского литературоведения, вынуждены были пойти на уступки и понемногу “социализироваться”»<sup>793</sup>. Вместе с этим критик выделяет параллельно развивающуюся школу «форсоцев» («лишенную решимости, свойственной рыцарям ОПОЯЗа – Шкловскому и Эйхенбауму»), которая «выдвинула» эклектичную теорию, являющуюся «по сути только фиговым листком, которым группа стыдливых формалистов прикрывала свой идеализм»<sup>794</sup>.

Петренко причисляет Айзенштока к формальной и «форсоцевской» школам посредством анализа методологии его отдельных работ: это вступительная статья в первом

---

<sup>789</sup> Чернец Л. *Радянська література в освітленні С. Єфремова* // Літературний архів. 1931. № 1–2. С. 17.

<sup>790</sup> Речь идет о «Памятнике научной ошибке» В. Шкловского, опубликованном в «Литературной газете» от 27 января 1930 года.

<sup>791</sup> Имеется в виду покаянное письмо Зерова в газете «Пролетарская правда» от 30 ноября 1930 года.

<sup>792</sup> Речь идет о статье Айзенштока «Десять лет ОПОЯЗа». См. предыдущий раздел настоящей работы. Петренко П. *В хащах формалізму* // Літературний архів. 1931. № 1–2. С. 71.

<sup>793</sup> Ibid. С. 70.

<sup>794</sup> Ibidem.

томе «Украинские Пропилеи. Котляревщина»<sup>795</sup>, вступительные статьи в переизданиях «Энеиды» Котляревского в 1928 и 1931 годах, а также статья «Против традиции (Новый Квитка)», напечатанная в журнале «Критика» за 1928 год<sup>796</sup>.

Здесь в общих чертах отметим, что в вышеперечисленных работах Айзеншток применяет формальный метод к анализу творчества Котляревского и Квитки-Основьяненко. В качестве примера остановимся на отдельных аспектах вступительной статьи к работе «Украинские Пропилеи. Котляревщина». Обращаясь к формалистской теории «соседних рядов» (разработанной Тыняновым в работе «О литературной эволюции», 1927) и к теории наследования, Айзеншток говорит о значении творчества Котляревского для развития украинской литературы XIX столетия, а также о феномене «котляревщины» (под которым подразумеваются авторы-эпигоны). К эпигонам Котляревского и последователям бурлескной литературной традиции Айзеншток причисляет Павла Билецкого-Носенко, Порфира Кореницкого, Степана Олександрова, Якова Мишковского. В целом феномен «котляревщины» оценивается автором негативно<sup>797</sup>. Однако здесь важно другое: Айзеншток первым рассматривает этот феномен исходя из идеи параллельно развивающихся традиций: «И если в разобранных произведениях все же побеждала традиция Котляревского, то параллельно с этим все же рождались и развивались писатели с другими традициями, эти писатели всеми силами сознательно пытались избежать мощного влияния Котляревского»<sup>798</sup>.

Однако, в своей вступительной статье Айзеншток не называет писателей «младшей линии»<sup>799</sup>, ссылаясь на то, что это тема следующего тома (который, к сожалению, никогда

---

<sup>795</sup> Айзеншток І. *Котляревщина* // *Українські пропілеї. Котляревщина*. Т. 1 / Ред, вступ. ст., прим. І. Айзенштока. Харків: ДВУ, 1928. С. 7–121.

<sup>796</sup> Айзеншток І. *Проти традиції (про Нового Квітку)* // *Критика*. 1928. № 10. С. 55–65.

<sup>797</sup> Подробнее об этом см.: Грабович Г. *Семантика Котляревщини* // *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка*. К.: Основи, 1997. С. 316–332: <http://litopys.org.ua/hrabo/hr14.htm> (дата обращения: 16.2.2020).

<sup>798</sup> Айзеншток І. *Котляревщина*. С. 117

<sup>799</sup> Об этом подробно писал Шкловский: «В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, при чем одна из них представляет ее канонизованный гребень. Другие существуют не канонизовано, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водеvilного стиха и с рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина. Пушкинская традиция не продолжалась за ним, т. е. произошло явление того же типа, как отсутствие гениальных и остро даровитых детей у гениев. Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, ощутимых уже не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явлением служебным, неощутимым. Младшая линия врывается на место старшей, и водевиллист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брика), прямой наследник

не был издан). О концепции эволюции украинской литературы XIX столетия в интерпретации Айзенштока можно узнать из его корреспонденции с Зеровым. Так, в письме к Зерову от 20 октября 1926 года Айзеншток пишет: «И саму генеалогию украинской литературы, начиная с Котляревского, я представляю себе немного отличной от общепринятой: я думаю, что с самого начала было две линии, два течения, своего рода “Европа” и “Просвита”<sup>800</sup> – Гулака и Котляревского. Котляревский привил украинской литературе бытовщину [...]. С другой стороны, именно с Гулака начался украинский романтизм [...]. Как вы смотрите на эту схему? Она дает мне возможность разделить материал сборника для Книгоспилки соответствующим образом: в “Европу” войдут Гулак, Боровиковский, Шпигоцкий, Петренко, Срезневский, Костомаров, Метлинский; “Просвиту” будут представлять Кореницкий и Билецкий-Носенко»<sup>801</sup>.

Таким образом автор анализирует эволюцию литературы исходя из идеи взаимовлияний (творчества одного автора на другого; русской литературной традиции на украинскую) и параллельно развивающихся литературных рядов. В качестве вывода Айзеншток предлагает (следуя за А. Цейтлиным – приверженцем формально-социологического метода<sup>802</sup>) исходить из того, что «социологические обобщения и выводы в литературной науке должны следовать за внимательным и тщательным имманентным анализом соответствующих явлений литературы»<sup>803</sup>.

Подобная «методологическая эклектичность» Айзенштока, по мнению Петренко, противоречит марксистскому видению литературы, поэтому критик делает однозначный вывод, что «методологический путь» исследователя – это «путь формалиста, который под давлением роста требований к литературной продукции от советского читателя пытается внешне “социологизироваться”, правда, без особых успехов»<sup>804</sup>. Все это говорит о двух вещах. Первое, что с началом 1930-х обвинительная критика в адрес коллег-представителей

---

XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизует темы и темпы «цыганского романа», а Чехов вводит «Будильник» в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа – это революция, нечто в роде появления нового класса». Шкловский В. *О теории прозы*. Москва, 1925. С. 227.

<sup>800</sup> Айзеншток апеллирует к памфлету М. Хвильевого «Камо грядеши». См. раздел «Литературная дискуссия 1925–1928 годов: между искусством и идеологией».

<sup>801</sup> Айзеншток І. *Автобіографія. Вибрані листи (1910-і–1920-і роки)* / Упоряд., підгот. текстів та комент. С. Захаркін. Київ: Критика, 2003. С. 41–42. Речь идет о работе Айзенштока над сборником «Харьковских романтиков», который так и не был напечатан.

<sup>802</sup> Цейтлин А. *Марксисты и формальный метод* // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 114–131.

<sup>803</sup> Айзеншток І. *Котляревицина*. С. 119–120.

<sup>804</sup> Петренко П. *В хащах формалізму*. С. 78.

одной институции становится нормой (подобная практика характерная для любых тоталитарных режимов). Второе, с 1930-х годов формализм (и любое смежное направление, как например, «формально-социологический» метод) начинает быть маркирован исключительно как «идеалистическое», «буржуазное» течение в науке и искусстве, которое противостоит инструментальной и социальной функции литературы в понимании марксистских критиков.

Отмечу, что в этом же номере была опубликована рецензия И. Айзенштока на третий том «Харьковской школы романтиков» под общей редакцией А. Шамрая. Отклик Айзенштока на первый и второй тома исследования был напечатан в том же году в журнале «Червоний шлях»<sup>805</sup>. Впоследствии рецензия в «Литературном архиве» станет весомым аргументом в обличительной критике Шамрая как представителя «украинского формализма» (о чем подробнее речь будет идти дальше).

Здесь сразу отметим, что третий том «Харьковской школы романтиков» посвящен поэтическому и драматургическому творчеству Костомарова, исследование также содержит архивную переписку Костомарова со Срезневским с подробным комментарием составителя. В своей негативной рецензии на 3-й том Айзеншток обвиняет Шамрая по трем направлениям. Во-первых, критик указывает на «методологическую эклектичность» вступительной статьи и на отсутствие более широких социальных обобщений. В качестве аргумента Айзеншток приводит анализ исторической трагедии «Переяславская ночь», в которой, по мнению критика, Шамрай неоднозначно комментирует «национальный момент» произведения, где Костомаров «с преувеличением изображает издевательства поляков и евреев над украинскими казаками»<sup>806</sup>. Айзеншток отмечает, что, оценивая творчество Костомарова, «мы должны все время иметь в виду его политическую деятельность»<sup>807</sup>, что «ускользнуло» от взгляда Шамрая. Исходя из этого, критик обвиняет автора исследования в «научном объективизме», потому что, по мнению Айзенштока, Шамрай «не идет дальше обычной констатации связи отдельных литературных фактов без попытки широкого социологического их толкования»<sup>808</sup>.

---

<sup>805</sup> Айзеншток, І. [Рец. на кн.]: *Харківська школа романтиків. Т. 1–2. Стаття, редакція і примітки А. Шамрая. Харків: ДВУ, 1930 // Червоний шлях. 1931. № 1–2. С. 171–176.*

<sup>806</sup> Айзеншток І. [Рец. на кн.]: *Харківська школа романтиків // Літературни й архів. 1931. № 1–2. С. 198.*

<sup>807</sup> Ibid. С. 199.

<sup>808</sup> Ibid. С. 198.

Во-вторых, Айзеншток указывает, что Шамрай не обращается к более широкому контексту интерпретации поэтического наследия Костомарова. И в-третьих, критик настаивает на невнимательном отношении к самому материалу: Айзеншток перечисляет ошибки и опечатки как в редакции самих текстов, так и в корреспонденции Костомарова со Срезневским.

В целом, все рецензии Айзенштока на «Харьковскую школу романтиков» носят крайне негативный характер, что тем более кажется удивительным, учитывая методологическую близость двух исследователей (и коллег) – и Айзеншток, и Шамрай в своих работах активно применяли формальный метод, настаивая на его важности для науки о литературе. В качестве некоторого объяснения обратимся к предположению, высказанному Степаном Захаркиным. В том же письме к Зерову от 20 октября 1926 года Айзеншток сообщает, что готовит сборник «харьковских писателей 1820–1840-х годов» для издательства «Книгоспилка». Однако, как отмечает Захаркин, Айзеншток медлил с изданием, поэтому в каком-то смысле Шамрай его опередил<sup>809</sup>. Можно также предположить, что негативный отзыв Айзенштока был дан не только ревностью, но и типичным для своего времени климатом внутри Института, о чем свидетельствует «политика публичной самокритики» и практика обвинительных статей и рецензий в адрес коллег.

Так, в следующем – третьем – номере журнала за 1931 год был опубликован большой материал «К критике методологических позиций украинского литературоведения», который представлял из себя запись диспута, посвященного критике научной деятельности Агапия Шамрая. Во вступительной части сообщалось, что 30 марта 1931 года Институт Т. Шевченко «начал проверку в рамках самокритики методологических позиций своих сотрудников»<sup>810</sup>. Сам диспут проходил в Доме литературы имени Василия Блаkitного<sup>811</sup> при участии коллектива Института, кафедры литературоведения Украинского института марксизма и ленинизма, харьковских преподавателей литературы и студентов.

---

<sup>809</sup> Айзеншток І. *Автобіографія. Вибрані листи*. С. 148.

<sup>810</sup> *До критики методологічних позицій українського літературознавства* // Літературний архів. 1931. №. 3. С. 68.

<sup>811</sup> Дом литераторов имени Василия Блаkitного находился по улице Краснознаменной, 4 (сейчас – улица Искусств) в Харькове в 1926–1934 годах. В нем проходили писательские вечера, встречи с литераторами, диспуты и т. д. В писательском клубе, как его тогда называли, была сосредоточена литературная и общественная жизнь украинских писателей и поэтов. Здесь часто бывали П. Тычина, В. Сосюра, М. Рыльский, О. Вишня, А. Головка, А. Корнейчук, М. Бажан, Ю. Смолич. В Доме гостили А. Барбюс, П. Истрати, Б. Ясенский, М. Горький, В. Маяковский. См. подробнее: Костюк Г. *Зустрічі і прощання: Спогади*. Кн.1. Едмонтон: Канад. ін-т укр. студій; Альберт. ун-т, 1987. С. 257–259.

Также в комментарии к статье говорилось, что «редакция считает этот первый опыт самокритичных выступлений неудовлетворительным: докладчик не показал достаточной самокритики, не признал четко и откровенно свои позиции, а выступления диспутантов, как заметит читатель, также не были на должном принципиальном уровне»<sup>812</sup>.

Из публикации также можно узнать, как происходил сам диспут: собрание открывал директор Института академик Д. Багалеи, вступительное слово принадлежало заместителю директора – Сергею Пилипенко, далее пространство предоставлялось самому «обвиняемому» – А. Шамраю, после чего выступали «оппоненты» (Ст. Винниченко, А. Финкель, В. Бойко, Л. Чернец, Т. Легавко, И. Айзеншток), затем слово опять передавалось Шамраю, который отвечал на высказанную критику; все вышесказанное суммировал С. Пилипенко.

Прежде чем подробно остановиться на анализе «самокритики» Шамрая и позиций «оппонентов», следует отметить, что материал диспута здесь рассматривается впервые и представляет собой ценный исторический документ подобных «самообличительных» практик начала 1930-х годов.

В своей речи Агапий Шамрай воспроизводит не только историю развития своих научных взглядов, но также историю рецепции идей русского формализма в украинской критике в 1920-х годах. Так, он отмечает, что начало его научной карьеры (как и карьеры его сверстников) характеризуется интенсивными поисками в области методологии и теории литературы. Поэтому не случайно в начале 1920-х годов он обращает внимание на работы Александра Потебни, которому была посвящена его первая статья «Потебня и методология литературы»<sup>813</sup>. Однако тут же Шамрай уточняет, что интерес к Потебне достаточно быстро прошел, поскольку он (Шамрай) сосредоточил свое внимание на исследовании литературного факта как такового, вне зависимости от личности автора. Далее исследователь отмечает, что вместе с интересом к Потебне («он был тогда особо популярен в харьковских литературных кругах»), возник интерес к работам ОПОЯЗа, которые были в то время «последним словом науки»: «Намного внимательнее мы отнеслись к теоретическим работам так называемых “формалистов”, чьи работы восхищали строгостью и определенностью литературного объекта, недвусмысленным отрицанием мешанины

---

<sup>812</sup> До критики методологічних позицій. С. 68.

<sup>813</sup> Ibid. С. 70.

элементов литературного факта, твердо вводимым по принципу отграничения “литературного ряда” от других “культурных” рядов, которые ничего не имеют общего с литературой [...]»<sup>814</sup>. Шамрай также подчеркивает, что работы Эйхенбаума, Жирмунского, отчасти Шкловского и других теоретиков «ОПОЯЗа» получили широкую огласку не только в России, но и в Украине, «где их использовали с различными оговорками почти все исследователи»: «Вы помните, товарищи, какой популярности получили на Украине в период 1924–1926 годов проблемы, поднятые формалистами (например, дискуссия про “форму” и “содержание”)»<sup>815</sup>. Далее исследователь указывает, что с 1925 года он активно применял принципы формального метода в своих историко-литературных работах. В то же время он отмечает, что в вопросах содержания и границ формального метода умеренная позиция Жирмунского была ему более близкой: «Хотя меня и не смущал тот теоретический агностицизм, узость философской базы, на которой стояли теоретики формализма (например, Шкловский), рассматривая литературный процесс как механическое «имманентное» изменение формальных механизмов [...], я использовал формальные принципы в своем исследовании литературного материала как рабочую гипотезу [...], не решая наперед вопрос о полном объеме литературного факта и его связи с “другими рядами” исторического процесса»<sup>816</sup>.

В качестве примера применения формального метода в своих научных работах Шамрай называет статью про Квитку-Основьяненко<sup>817</sup>, в которой исследователь рассматривает вопрос «сказовой» формы повествования (вслед за Эйхенбаумом), называя «сказ» типичным явлением для украинской прозы начала XIX столетия. Шамрай также отмечает, что в другой своей статье – про Коцюбинского<sup>818</sup>, он рассматривает вопрос влияния европейских стилей на творчество писателя. В качестве небольшого вывода исследователь заключает: «Стоя на формалистических позициях, я считал, что имею полное право ограничиться имманентным описанием фактов, более того, я считал, что

---

<sup>814</sup> Ibidem.

<sup>815</sup> Ibid. С. 71.

<sup>816</sup> Ibidem.

<sup>817</sup> Шамрай А. *Шляхи Квітчиної творчості // Григорій Квітка-Основ'яненко. Вибрані твори*. Харків: ДВУ, 1928.

<sup>818</sup> Шамрай А. *Творчість Коцюбинського в літературному оточенні // Критика*. 1928. № 4. С. 57–91.

придерживаюсь принципа научной спецификации явлений, когда последовательно применяю этот принцип в своих исследованиях»<sup>819</sup>.

Под конец своего выступления Шамрай подходит к вопросу своего «отношения» к марксистскому методу, оговариваясь при этом, что с 1928 года он пребывает в ситуации методологического кризиса. Исследователь отмечает, что, отдавая предпочтение формальным принципам изучения литературы, он не относился враждебно к марксистскому методу: «Мне казалось, что исследователи-марксисты смогут использовать мои труды, подложив социологическую аргументацию под “имманентные” наблюдения, описательную констатацию, которая подается в моих работах»<sup>820</sup>.

И наконец, Шамрай завершает свою речь, пытаясь оправдать ложность своего выбора: формальный метод, по его мнению, оказался «иллюзорным» и не способным описать роль «каузального ряда» в развитии литературы. Как пример методологической «растерянности» Шамрай приводит свое исследование «Харьковская школа романтиков», при этом отмечая, что в 1930–1931 академическом году он поставил своей целью «ликвидировать все идеалистические остатки в своих методологических концепциях и окончательно перейти на рельсы марксистского метода, обязуясь зачитывать на коллективных собраниях все свои работы»<sup>821</sup>.

В качестве небольшого вывода суммируем вышесказанное: во-первых, Шамрай отмечает, что интерес к работам Потебни (и в каком-то смысле «реанимирование» его работ) шел параллельно с интересом к работам теоретиков формального метода. Во-вторых, в 1920-е годы формальный и социологический методы были двумя главными конкурирующими подходами к изучению литературы. В-третьих, формализм был неотъемлемой частью украинского интеллектуального ландшафта 1920-х годов. И наконец, кризис методологии Шамрая (с 1928 года) совпадает как с усилением внешнего давления на формальный метод, так и с внутренним кризисом «ОПОЯЗа».

Здесь вкратце остановимся также на отдельных выступлениях оппонентов. В целом следует сказать, что все они (Ст. Винниченко, А. Финкель, В. Бойко, Л. Чернец, Т. Легавко, И. Айзеншток) нашли «самокритику» Шамрая недостаточно убедительной, поскольку он

---

<sup>819</sup> *До критики методологічних позицій.* С. 73.

<sup>820</sup> *Ibidem.*

<sup>821</sup> *Ibid.* С. 74.



«не раскрыл и не осудил социально-классовой сути и функции своих прошлых методологических убеждений»<sup>822</sup>.

Так, Ст. Винниченко, апеллируя к работе Шамрая «Украинская литература. Краткий обзор»<sup>823</sup>, делает вывод: «Автор хочет стать на надклассовую позицию, а в действительности тут имеем эклектизм. Смесь формализма Жирмунского, Эйхенбаума с социологизмом Сакулина – независимые ряды литературного развития»<sup>824</sup>.

В. Бойко строит свою аргументацию исходя из статьи Шамрая «Формальный метод в литературе» 1926 года (см. раздел: «Борис Эйхенбаум в Украине»), в которой видит пик увлечения автора формализмом: «Когда он (Шамрай – прим. Г.Б.) говорит, что пришел к марксистскому методу в силу внутренней необходимости, то это и есть то самое формалистское имманентное развитие»<sup>825</sup>.

Л. Чернец отмечает, что, к сожалению, Шамрай не осознал своих «формалистских концепций» и того, что за ними скрывается «идеалистическая суть». Чернец обращается к этапам творческой эволюции Шамрая, начиная с его первой статьи о Потебне. Здесь критик делает важное для нашего исследования замечание: «...украинский формализм отличается от русского еще и тем, что с формалистским исследованием совмещается заимствованная у Ефремова определенная национальная идея как стержень литературного процесса»<sup>826</sup>. Чернец также отмечает, что ранний этап формирования Шамрая (до 1926 года) характеризуется «чертами форсоцовства с некоторыми специфически украинскими особенностями»<sup>827</sup>. Эти «особенности» Чернец усматривает в национальной идее и проблеме национального сознания, представленные в работе «Украинская литература. Краткий обзор». Последующий этап научной карьеры исследователя критик характеризует как «формальный», а самокритичное выступление Шамрая (как и его работы 1928–1930-х годов) кажутся Чернцу обманом, поэтому он заключает: «Говорить о переломе тов. Шамрая не приходится. [...] Позицию Шамрая сегодня нужно квалифицировать как позицию

---

<sup>822</sup> Ibid. С. 81.

<sup>823</sup> Шамрай А. *Українська література. Стислий огляд*. Харків: Рух, 1927. Второе, обновленное и исправленное издание вышло в 1928 году.

<sup>824</sup> *До критики методологічних позицій*. С. 74.

<sup>825</sup> Ibid. С. 76.

<sup>826</sup> Ibid. С. 77.

<sup>827</sup> Ibidem.

эпигона украинского формализма, потому что его социологизм чрезвычайно прозрачный, позиции идеалистически-буржуазного литературоведа вредные и враждебные»<sup>828</sup>.

И наконец, выступление следующего участника дискуссии – Т. Легавко как бы поддерживает высказанную выше критику: «Формализм тов. Шамрая сочетается с другими буржуазными литературными теориями (здесь и фактология, описательность, субъективный социологизм и проч.). В частности, его формализм идет в сторону формалистов-эклектиков типа Жирмунского»<sup>829</sup>.

Таким образом, перед нами типичный интеллектуальный сюжет советских 1920-х, характерный для многих представителей гуманитарного знания. Он начинается с попыток уйти от традиций дореволюционного литературоведения, которое характеризовалось биографизмом, публицистичностью и для которого было свойственно использование литературы в качестве материала для строительства философских и жизнестроительных концепций. Собственно, и сам русский формализм начался с этой точки недовольства, а потом разрыва с предшествующей традицией. Одним из источников вдохновения для новых литературоведческих школ стали труды дореволюционных лингвистов, фольклористов и некоторых филологов, которые привлекали своей научностью по сравнению с литературоведческим мейнстримом того времени. Именно поэтому отправной точкой для интеллектуальной биографии Шамрая, в которой он публично кается, становятся труды Потебни. Однако страсть к обновлению литературоведения – знанию о литературе вообще – заставляла многих исследователей двигаться дальше в поисках истинной революционной теории. Не удивительно, что в качестве таковой был избран русский формализм, который совмещал в себе не только научный радикализм, но и иной, неакадемический подход к научному быту, способу ведения дискуссий, не говоря уже о том, что многие русские формалисты активно участвовали в революции (Шкловский). Последнее обстоятельство в начале 1920-х прибавляло русскому формализму политическую благонадежность, которая была столько важна уже в ранние советские годы.

Иными словами, революция в литературной теории соответствовала революции в политике; поэтому некоторые украинские литературоведы – в частности – Шамрай,

---

<sup>828</sup> Ibid. С. 78–79.

<sup>829</sup> Ibidem.

оказались под влиянием русского формализма. Однако это не было простое заимствование, сами обстоятельства, бытование новой филологической науки в советской Украине, национальная политика внутри Советского союза, политика так называемой «коренизации» – все это привело к тому, что украинские филологи и литературные критики, пытавшиеся сформировать новое знание о литературе в условиях новой национальной культуры, обратились в качестве поиска материала для своих исследований к своей же национальной литературе.

Все это во второй половине 1920-х годов и особенно на рубеже 1920–1930-х годов привело к тому, что многие видные украинские литературоведы и литературные критики, испытавшие влияние русского формализма и развивавшие его идеи на собственном материале, оказались под двойным ударом.

Во-первых, принадлежность (и любые связи) к русскому формализму оказалась не только политически неблагонадежной в условиях сворачивания НЭПа и складывания сталинского режима, но и смертельно опасной. Сам русский формализм оказался в состоянии теоретического кризиса во второй половине 1920-х годов, однако уничтожили его не внутренние противоречия и не этот кризис, а целенаправленная государственная политика «расчищающая» академическое и культурное поле в процессе установления полного идеологического контроля (реализация третьего пункта так называемого ленинского плана строительства социализма – «культурная революция»). Все попытки примерить, перемешать, слить вместе формализм и марксизм (ЛЕФ, «форсоцы», «Новая генерация») – пусть отчасти и удачные – были безжалостно уничтожены властями. Сначала были закрыты и запрещены все институции и возможности для публикации формалистских работ в метрополии – Москве и особенно Ленинграде, чуть позже тот же процесс начался в Украине. Кампания «самокритики» харьковских литературоведов – первый шаг в этом трагическом процессе.

Во-вторых, оказавшись под идеологическим прессом и политическим ударом ввиду близости к русскому формализму некоторые украинские литературоведы и литературные критики в то же время были уязвимы «по национальной» линии. К концу 1920-х годов политика «коренизации» сворачивалась; те, кто воспринял ее серьезно и пытался

использовать для строительства национальной культуры нового типа (например, Ефремов, Хвылевой<sup>830</sup>), все чаще и чаще становились мишенью обвинений в «национализме».

Именно с этой точки зрения следует анализировать представленный в данном разделе материал. Историю рецепции русского формализма в Украине нельзя рассматривать отдельно от политического, интеллектуально и идеологического климата в республике в 1920–1930-е годы. Это важнейший элемент отчаянной попытки сконструировать национальную идентичность украинцев на основе социалистических, революционных идей – точнее в рамках идеологии, которая в 1920-е годы представлялась революционной. Судьба журналов (ВАПЛІТЕ, «Новая генерация», «Червоний шлях», «Плуг», «Плужанин» и т.д.) и их авторов, их интеллектуальная биография в 1920-е годы, драма, которая разыгралась в их жизни и творчестве в 1930-е годы – исключительно важный для понимания той эпохи элемент исторической картины украинской культуры и общества межвоенного периода.

В качестве небольшого постскриптума к разделу обратимся к статье Виктора Петрова 1947 года «Проблемы литературоведения за последнее 25-летие (1920–1945)», в которой он реконструирует некоторые аспекты развития украинского литературоведения 1930-х годов. Петров отмечает, что к 1930-му году сложилась «компромиссная» ситуация в литературоведении, данная непримиримым сосуществованием двух лагерей: «провинциально-этнографическим», который трактовал развитие украинской словесности в рамках определенного социального класса, и их оппонентами, которые были принципиальными врагами «провинциализма» и выступали за европеизацию украинской литературы<sup>831</sup>.

Наступление в начале 1930-х на литературоведение 1920-х годов привело, по мнению автора, к утверждению «неонароднического» дискурса, представители которого «сознательно ограничивали функцию украинского искусства этнографической автаркией», а всех деятелей, значение которых перерастало эти рамки, объявляли антинациональными<sup>832</sup>: «Главные позиции на литературоведческом фронте начинают занимать, с одной стороны, бывшие апологеты модернизированного просвещения и

---

<sup>830</sup> См. раздел: «Литературная дискуссия 1925–1928 годов: между искусством и идеологией».

<sup>831</sup> Петров В. *Проблема літературознавства за останні 25-ліття (1920–1945)* // Віктор Петров. *Розвідки*: В 3 т. Т. 2 / Упор., передм. та прим. В. Брюховецького. Київ: Темпора, 2013. С. 802–803.

<sup>832</sup> Петров отмечает: «Гоголь был предателем, как и все другие украинские писатели, которые не писали на народном языке». Ibid. С. 806.

просветительства, а с другой стороны, те, что в борьбе двух направлений на предыдущем этапе, в 1920-х годах, все время колебались между ними двумя»<sup>833</sup>. Петров отмечает, что ведущую роль в реставрации народнического дискурса сыграли Александр Дорошкевич и Сергей Пилипенко; последний в начале 1930-х годов был директором Института им. Т. Шевченко в Харькове, Дорошкевич в то время возглавлял его киевский филиал. По ироничному замечанию Петрова, «крестьянский демократизм народников был провозглашен фундаментом новой ортодоксии»<sup>834</sup>.

Концепция, которую Петров емко обозначает как «от Шевченко до Ленина», легла в основу исследований Института в 1930-е годы, эта схема, по мнению ученого, должна была объединить «национальный элемент с социальным, национализм с коммунизмом, что впоследствии было демаскировано как выявление “скрыпниковского” национал-большевизма»<sup>835</sup>.

Возвращение к «неонародническому» дискурсу в начале 1930-х годов Петров связывает с а-исторической позицией его приверженцев и непониманием того, что историзм современности (1930-х) не имел ничего общего с «реалистическим историзмом» второй половины XIX века. Таким образом Петров подходит к рассмотрению категории «эпохи». В качестве параллельной линии развития украинского литературоведения в 1930-е – начале 1940-х годов ученый называет Дмитрия Чижевского<sup>836</sup>, который с 1921 года жил в эмиграции. По мнению Петрова, Чижевский в своей работе «История украинской литературы»<sup>837</sup> (1942) исходит из понимания «образа эпохи»: «Для него имеют значения не факты в их множественной разобщенности, а система фактов в их взаимоподчиненности центральному понятию эпохи»<sup>838</sup>; «...книга проф. Д. Чижевского [...] показывает всю

---

<sup>833</sup> Ibid. С. 804.

<sup>834</sup> Ibidem.

<sup>835</sup> Ibid. С. 805.

<sup>836</sup> Дмитрий Чижевский (1894–1977) родился в Александрии, Херсонская губерния. В период гражданской войны поддерживал меньшевиков. В 1921 году эмигрировал. Последующая его научная деятельность связана с преподаванием в университетах Чехословакии, Германии, США. В 1926–1932 годах участвовал в работе «Пражского лингвистического кружка». Наибольшую известность приобрели его работы по истории философии и литературы: «Гегель в России», «Нариси з історії філософії на Україні», «Філософія Г.С. Сковороди», «Історія української літератури», «Історія російської літератури XIX століття. Романтизм» и др.

<sup>837</sup> Чижевський Д. *Історія української літератури. Кн. 2: Ренесанс та реформація. Барок*. Прага: Вид-во Юрія Тищенка, 1942.

<sup>838</sup> Петров В. *Op. cit.* С. 808.

структурную плодотворность антитетического анализа исторического процесса, который он расчленяет на эпохи – “средневековье”, “ренессанс”, “реформация”, “барокко”»<sup>839</sup>.

Из статьи Петрова также следует, что начиная с конца 1930-х годов, история украинского литературоведения – это история в первую очередь эмигрантской линии ее развития, где основополагающее место занимают теоретические поиски Дмитрия Чижевского.

В качестве небольшого *post-mortem* или эпилога к развитию формального метода в советской Украине, или того, – чем «украинский формализм» мог стать вне советского идеологического давления, предлагается рассмотрение статьи Чижевского «О “Шинели” Гоголя» (1938) в следующем разделе настоящей работы.

---

<sup>839</sup> Ibid. С. 809.

## VIII. Post-mortem. «О “Шинели” Гоголя» Дмитрия Чижевского и «Как сделана “Шинель” Гоголя» Бориса Эйхенбаума

В 1938 году в русском эмигрантском журнале «Современные записки»<sup>840</sup> была опубликована статья «О “Шинели” Гоголя» Дмитрия Чижевского. В разное время Чижевский посвятил Гоголю три статьи, позднее объединенные в работе «Gogol’-Studien»<sup>841</sup>. «О “Шинели” Гоголя» – самая ранняя из них<sup>842</sup>. По словам Светланы Матвиенко, статья была написана в пору увлечения Чижевским формализмом, на что повлияло непосредственное участие автора в работе «Пражского лингвистического кружка» в 1926–1932 годах<sup>843</sup>.

Предмет нашего интереса – сравнительный анализ двух статей: вышеупомянутой статьи Чижевского и статьи Бориса Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя»<sup>844</sup> 1918 года. В свою очередь, исследование Чижевского рассматривается одновременно в нескольких аспектах. С одной стороны, статья является интересным случаем рецепции русского формализма: «Как сделана “Шинель” Гоголя» служит предтекстом и отправной точкой для теоретических поисков Чижевского. С другой стороны, статья Чижевского представляет собой попытку расширить рамки формального метода за счет подключения внелитературных рядов и таким образом выйти на новый – структуралистский уровень понимания текста. И наконец, интерпретация Чижевского «Шинели» находится в русле традиции русской религиозной философии начала XX века.

---

<sup>840</sup> «Современные записки» – литературный журнал русской эмиграции, выходивший в 1920–1940 в Париже. Создан по инициативе правых эсеров и при участии последнего председателя Временного правительства А. Керенского. Журнал был создан при поддержке Томаша Масарика, который оказал «материальное содействие делу русской свободы и культуры». См.: Вишняк М. *Современные записки. Воспоминания редактора* // Slavic and East European Series. 1957. Vol. 7. С. 89–90. Своей главной задачей журнал считал консолидацию творческих сил русского зарубежья, представители которого находились в оппозиции к советскому режиму. Вокруг журнала объединились почти все крупные писатели и философы первой волны русской эмиграции: Н. Бердяев, С. Булгаков, Н. Лосский, Л. Шестов, Л. Карсавин, В. Набоков и др.

<sup>841</sup> Tschizewskij D. *Gogol’-Studien* // *Gogol’ – Turgenew – Dostoevskij – Tolstoj: zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: 1966.

<sup>842</sup> Впервые статья была опубликована в журнале «Zeitschrift für Slavische Philologie» с пометкой, что публикуется по материалам берлинского доклада от 4 мая 1936 г. См.: Tschizewsky D. *Zur Komposition von Gogol’s «Mantel»* // *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Leipzig. 1937. Band XIV. Pp. 63–94.

<sup>843</sup> Матвиенко С. *Дискурс формалізму: український контекст* // *Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко*. Львів: Літопис, 2004. С. 32.

<sup>844</sup> Первая публикация: «Поэтика. Сборник по теории поэтического языка». Петроград: 18-я Государственная типография, 1919. С. 151–162.

Для начала напомним некоторые положения статьи Эйхенбаума, которая вместе с «Морфологией сказки» филолога-фольклориста Владимира Проппа и исследованиями языковеда Виктора Виноградова в области сказовой речи стоит у истоков современной теории нарратива.

Отрицая прямую детерминированность текста социальными и психологическими факторами, Эйхенбаум рассматривает художественное произведение как некоторую «сделанную» конструкцию, отводя главное место в построении художественного пространства авторским приемам. Исследователь различает авантюрную новеллу с сюжетной доминантной и новеллу «сказовую», в которой «сюжет перестает играть организующую роль»<sup>845</sup>. Определяя «Шинель» Гоголя как новеллу комическую, в основе которой лежит анекдот, «изобилующий сам по себе» (т.е. сюжет сведен до минимума), Эйхенбаум обращается к анализу отдельных приемов сказовой речи. В своем утверждении о бессюжетности гоголевской новеллы Эйхенбаум следует традиции, идущей от философа и литературного критика Василия Розанова, который одним из первых отметил, что гоголевские герои как бы «неподвижны»<sup>846</sup>: «На этой картине совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, уж не шевелятся ли они»<sup>847</sup>.

С позиции исследователя сказ может быть двух видов: «повествующий», т.е. создающий впечатление «ровной речи автора» и «воспроизводящий» (т.е. драматический), за которым как бы «скрывается актер, и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов»<sup>848</sup>. Принимая во внимание тот факт, что Гоголь любил читать вслух и разыгрывать свои вещи, Эйхенбаум указывает, что в основе гоголевского текста лежит сказ, который имеет не просто

---

<sup>845</sup> Эйхенбаум Б. *Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. Сборник статей.* Ленинград: Художественная литература, 1969. С. 320.

<sup>846</sup> На это указывает Виктор Виноградов. См.: Виноградов В. *Гоголь и натуральная школа.* Ленинград: Образование, 1925. С. 10

<sup>847</sup> Розанов В. *Пушкин и Гоголь // Розанов В.В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях.* М.: Республика, 1996. С. 140.

<sup>848</sup> Эйхенбаум Б. *Указ соч.* С. 306. В близкой связи со статьей Эйхенбаума находится статья Ю. Тынянова «Гоголь и Достоевский». Анализируя творчество Гоголя, Тынянов акцентирует внимание на приеме маски – как основном приеме живописания людей. Различию масок, по его мнению, соответствует различие стилей – высокий (трагический) и низкий (комический). Так, исследователь отмечает, что у Гоголя присутствуют два плана изображения, которые «восходят к разным языковым стихиям: высокий – к церковнославянской, низкий – к диалектической». См.: Тынянов Ю. *Гоголь и Достоевский // К теории пародии.* Петроград: Опояз, 1921.



повествующую тенденцию, а «слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций»: «Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план, как выразительный прием»<sup>849</sup>.

Последующая часть статьи сосредоточена на анализе отдельных фонетических приемов сказа и системе их «сцепления». Так, в общей стилистике текста Эйхенбаум выделяет «каламбуры этимологического рода», формы «бытовой речи», «эпического сказа», «сентиментально-мелодраматической декламации». Последней отводится роль контраста по отношению к общему каламбурному стилю «Шинели». Этим, по мнению исследователя, объясняется появление так называемого «гуманного места» («Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?»), в котором русская революционно-демократическая критика во главе с Александром Белинским видела центральную идею повести, идейный пафос которой был обозначен как проблема «маленького человека» или «бедного чиновника»<sup>850</sup>. Выделение Эйхенбаумом «фонетической доминанты» сказа и невнимание к его семантике и структуре в последующем подверглось критике со стороны В. Виноградова<sup>851</sup>. По мнению О. Ханзена-Леве, общая ориентация на анализ жестово-звуковой установки сказа на ранней стадии развития формальной теории<sup>852</sup> сопоставима с теорией «зауми» и ее «конструктивной реализацией в сюжете»<sup>853</sup>.

В своей статье «О “Шинели” Гоголя» Чижевский пытается преодолеть одностороннее (по замечанию Виноградова), понимание Эйхенбаумом художественной конструкции «Шинели» и обращается к анализу *функции* отдельных деталей произведения. В таком подходе усматривается методологическая связь формализма с теоретическими взглядами «Пражской лингвистической школы», представители которой одними из первых подошли к рассмотрению произведения как целостной структуры и выявлению взаимозависимости

---

<sup>849</sup> Эйхенбаум Б. *Указ соч.* С. 306.

<sup>850</sup> *Гоголь в русской критике: Антология* / Сост. С. Бочарова. М.: Фортуна ЭЛ, 2008.

<sup>851</sup> Виноградов В. *Указ соч.* С. 10.

<sup>852</sup> Речь идет о работах ОПОЯЗа второй половины 1910-х – начала 1920-х.

<sup>853</sup> По мнению О. Ханзена-Леве, «заслуга В. Виноградова заключается в том, что он первым предпринял попытку создания теории сказа и повествования с позиций «лингвистической стилистики», теории, стремящейся к единому функциональному рассмотрению стилистических, перспективных и композиционных факторов». См.: Ханзен-Леве О. *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения.* С. 282.

каждого из ее структурных элементов<sup>854</sup>. Однако, как покажет дальнейший анализ статьи Чижевского, его апеллирование к формальному методу служит другим задачам.

Следуя утверждению Эйхенбаума о том, что в строении композиции «Шинели» особую роль играют «мелочи», т.е. «стилистические несовпадения» и игра слов, Чижевский обращает внимание на слово «даже», которое встречается в повести 73 раза. Последующий ход его мысли апеллирует *как бы* к формалистскому тезису о том, что «повторение одного и того же слова характеризует – у Гоголя и других писателей – разговорную речь или “сказ”, как говорят теперь историки литературы»<sup>855</sup>. Здесь важно отметить два момента: во-первых, сказ, являясь повествовательной формой, не сводится в своем определении к наличию или отсутствию повторяемых слов, во-вторых, хотелось бы обратить внимание на терминологическую артикуляцию Чижевского. Пользуясь понятиями формальной школы, автор избегает всяческих отсылок к ней, даже на уровне номинации: «говорят теперь историки литературы».

Отметим, что статья Чижевского впервые была напечатана в немецком журнале «*Zeitschrift für Slavische Philologie*»<sup>856</sup> и она практически идентична тексту, опубликованному год спустя в «Современных записках». Исключение составляет первый абзац. Статья от 1937 года начинается так: «Б. Эйхенбаум посвятил композиции “Шинели” Гоголя отдельную штудию. Он подчеркивает, что здесь – как и везде у Гоголя – “мелочи” играют важную роль, однако он (Эйхенбаум – прим. Г.Б.) упускает из виду основные лексические мелочи»<sup>857</sup>. В редакции 1938 года мы находим: «Мы все знаем повести Гоголя со школьных лет; а если нам случалось позже читать книги и статьи о Гоголе, то и в них — безразлично, были ли это работы с типичным для русской литературной критики и русской историко-литературной науки “социальным подходом” или работы “формалистов” – мы вычитывали всегда одно и то же: “Шинель” – одно из звеньев на пути развития Гоголя-писателя в направлении к реализму»<sup>858</sup>. Очевидно, что такое отличие двух редакций неслучайно. Можно предположить, что оно связано с самой идейной позицией «Современных записок», который находился в оппозиции ко всему революционному, позже

---

<sup>854</sup> См. подробнее: *Пражский лингвистический кружок* / Сб. ст. под ред. Н. Кондрашова. Москва: Прогресс, 1967.

<sup>855</sup> Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя // *Современные записки*. 1938. № 67. С. 175.

<sup>856</sup> Tschizewsky D. *Zur Komposition von Gogol's «Mantel»*. Pp. 63–94.

<sup>857</sup> Ibid. С. 99.

<sup>858</sup> Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя. С. 178.

– советскому. Поскольку формальная школа в каком-то смысле является порождением революционной России, следовательно и упоминание, и отсылка к ней были нежелательными.

Далее Чижевский, следуя логике Эйхенбаума, соотносит функцию слова «даже» с эффектом комического у Гоголя: «Но многочисленный “даже” в “Шинели” несут не только упомянутую функцию: стилизовать речь, как сказ. Они связаны и существеннейшими чертами юмора Гоголя»<sup>859</sup>. В отличие от Эйхенбаума, Чижевского не интересует изучение функций отдельных приемов сказа; он отмечает «косноязычие рассказчика» и формы «бессмысленной речи», однако свои наблюдения дальше не развивает. Таким образом, создается впечатление, что методологическая «сетка» статьи Эйхенбаума берется им как готовая и как бы «накладывается» на композицию повести, являясь подтверждением того, что у «даже» есть семантико-стилистическая нагрузка.

Перефразируя тезис Эйхенбаума о том, что комические эффекты «достигаются манерой (выд. – Б. Э.) сказа», построенного на «смене напряженной интонации, которая формирует периоды», Чижевский пишет: «Комизм Гоголя – своеобразная игра противопоставлений, антитез, осмысленного и бессмысленного, игра, в которой они сменяют друг друга»<sup>860</sup>. И далее: «К этой игре относится и употребление “даже”; “даже” вводит усиление, подъем, означает, отмечает напряженье, – и, если подъема не оказывается, [...] мы разочарованы, изумлены, а Гоголь достиг комического эффекта»<sup>861</sup>! Таким образом, по мнению Чижевского, слово «даже» имеет функцию контраста, за счет чего достигается эффект комического. Здесь обратим внимание на интерпретацию эффекта комического у Эйхенбаума. По его мнению, несовпадение интонаций используется Гоголем как *гротескный прием*, в котором «мимика смеха сменяется мимикой скорби – и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций»<sup>862</sup>. Далее Эйхенбаум отмечает, что этим объясняется выбор анекдота о чиновнике; мир чиновника – это мир, замкнутый на себе, «в узких пределах которого художник волен нарушать обычные пропорции»<sup>863</sup>. Эйхенбаум пишет, что душевный мир Акакия Акакиевича – не ничтожный,

---

<sup>859</sup> Там же. С. 179.

<sup>860</sup> Там же.

<sup>861</sup> Там же.

<sup>862</sup> Эйхенбаум Б. *Указ соч.* С. 322.

<sup>863</sup> Там же. С. 323.

а изначально обусловленный этой замкнутостью, поэтому «новая шинель по законам этого мира оказывается грандиозным событием»<sup>864</sup>. Продолжая мысль Эйхенбаума, можно было бы предположить, что «даже» в общей структуре текста как раз и усиливает то, что несвойственно этому миру, поэтому Акакий Акакиевич «даже смеется», он «даже невнимателен на службе», он «даже обращает внимание на хорошенькую даму» и т.д.

Однако Чижевский приходит к противоположному выводу. Он также отмечает, что маленький мир Акакия Акакиевича – для него «большой свет», потому что «он полон объектов, на которые бедный чиновник смотрит снизу вверх». Исследователь делает вывод, что «даже» помогает раскрыть *содержание* этого мира, который оказывается «ничтожным»: «То, чему предшествует “даже”, оказывается ничтожеством, пустяком; это значит: в этой сфере жизни значительным и существенным представляется ничтожное, пустое, “ничто”. Содержание и цели жизни оказываются ничтожными, пустыми, бессодержательными, “никакими”»<sup>865</sup>. Далее Чижевский переходит к непосредственной интерпретации повести.

Для второй половины статьи характерна, скажем так, обратная методологическая интенция. Если Эйхенбаум исходит из позиции, что «ни одна фраза художественного произведения не может быть “отражением” личных чувств автора»<sup>866</sup>, то Чижевский рассматривает текст как продукт авторской воли, тем самым пытаясь понять, «что же хотел сказать автор». Он отмечает, что центральная мысль повести заключена в словах Акакия Акакиевича: «Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?», – и что «нет сомнения содержит существенные для Гоголя мысли»<sup>867</sup>. Исходя из того, что «от художественных произведений Гоголя надо ждать попытки разрешения сложных психологических вопросов»<sup>868</sup>, Чижевский видит в образе Башмачкина не просто «бедного чиновника», а человека, который вступил на путь «накопительства», что свидетельствует о его духовном падении. Так, по мнению исследователя, в центре внимания Гоголя находится не сама шинель, а страсть к шинели, которая охватила душу Акакия Акакиевича и от любви к которой он «гибнет»: «И не только любовь к великому, значительному может погубить, увлечь в бездну человека, но и любовь к ничтожному объекту, если только он стал предметом страсти, любви»<sup>869</sup>.

---

<sup>864</sup> Там же.

<sup>865</sup> Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя. С. 181.

<sup>866</sup> Эйхенбаум Б. Указ соч. С. 322.

<sup>867</sup> Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя. С. 181.

<sup>868</sup> Там же. С. 189.

<sup>869</sup> Там же.

К интерпретации повести Чижевский подключает письма Гоголя 1840–1842 годов. В частности, исследователь отмечает, что в этот период важное место для Гоголя занимает проблема взаимоотношений внешнего и внутреннего мира. В качестве подтверждения Чижевский приводит письмо Гоголя от 20 июня 1843 года к своему близкому другу Александру Данилевскому, в котором тот пишет: «Внешняя жизнь вне Бога, внутренняя в Боге»<sup>870</sup>. В этих словах Чижевский находит подтверждение идее «ничтожности» изображаемого мира героя и делает вывод, что «увлекшись негодным объектом» внешнего мира, Акакий Акакиевич тем самым потерял «душевный Центр», т.е. веру в Бога: «Мир и черт ловят человека не только великим и возвышенным, но и мелочами. [...] Если человек всею душою запутался в этих мелочах, ему нет спасенья»<sup>871</sup>.

Фантасмагорический финал повести Чижевский интерпретирует с позиции христианского дуализма: если в душе нет Бога, значит душа находится во власти черта. По мнению исследователя, душа Акакия Акакиевича является как привидение потому, что тот не нашел «покоя за гробом, он все еще всей душой привязан к своей земной любви»<sup>872</sup>. Из этого Чижевский делает вывод, что черт – главный герой всех повестей Гоголя. В «Шинели» черт явлен в образе портного Петровича, который и подкинул Акакию Акакиевичу идею о новой шинели. В заключение Чижевский подытоживает: «Не смешна, а страшна гоголевская история “бедного чиновника”»<sup>873</sup>.

Обозначая Гоголя как «художника зла», который изобличает «мир ничтожный, безбожный», Чижевский оказывается в контексте интерпретации Гоголя как мистика, характерном для русской религиозной философии начала XX века. В частности, Василия Розанова и Николая Бердяева. Как отмечал сам Розанов, он «сражался» с Гоголем на протяжении почти всей своей жизни литератора: «...через всю мою литературную деятельность проходит борьба с Гоголем, и ни о ком столько моя душа не страдала, и ни над кем из писателей столько душа не трудилась. Ни в одной литературе нет Гоголя. Он – страшный. И вот около этого “Страха” я все хожу и обдумываю. 24 года»<sup>874</sup>. Отношение

---

<sup>870</sup> Там же. С. 192.

<sup>871</sup> Там же. С. 193.

<sup>872</sup> Там же. С. 194.

<sup>873</sup> Там же. С. 195.

<sup>874</sup> Розанов В. *Мимолетное // Собрание сочинений. Мимолетное: В 9 т. Т. 2 / Под общ. Ред. А. Николюкина. М.: Республика, 1994. С. 466.*

Розанова к Гоголю в разное время было неоднозначным<sup>875</sup>: от полного неприятия и обвинения его в «человекоубийстве»<sup>876</sup> до утверждения и объявления Гоголя пророком<sup>877</sup>. Особое значение в оценке Гоголя Розановым имела революция, которая, по мнению философа, его «оправдала»: «Революция нам показала и душу русских мужиков, “дядю Митя и дядю Миня”, и пахнущего потом Петрушку, и догадливого Селифана. Вообще – только революция, и – впервые революция оправдала Гоголя»<sup>878</sup>. Розанов отмечает, что революция выступила той активной силой, которая заставила народ открыть свое истинное лицо, поэтому он с горечью констатирует: «Русь слиняла в два дня. [...] Самое большее – в три. Даже “Новое время” нельзя было закрыть так скоро, как закрылась Русь. Поразительно, что она разом рассыпалась вся, до подробностей, до частных»<sup>879</sup>.

Так же как и Розанов, Бердяев видит в Гоголе великого художника, которому «дано было открыть отрицательные стороны русского народа, его темных духов, все то, что в нем было нечеловеческого, искажающего образ и подобие Божье»<sup>880</sup>. И далее: «В революции раскрылась все та же старая, вечно-гоголевская Россия, нечеловеческая, полузвериная Россия харь и морд»<sup>881</sup>. Такая трактовка творчества Гоголя, по мнению философа Александра Пятигорского, была дана Бердяевым исходя из его понимания самого содержания революции: для Бердяева ее ужас состоял не в том, «что она ниспровергла и разрушила, а в том, что она обнаружила»<sup>882</sup>. А обнаружила она как раз «ничтожный», по утверждению Чижевского, мир Акакия Акакиевича.

---

<sup>875</sup> См. подробнее: Голубкова А. *Вот почему я отрицаю тебя* // Октябрь. 2006. № 6. С. 176–181.

<sup>876</sup> Розанов делает такое замечание о романе «Мертвые души»: «Но мы знаем, что в первом томе этого труда он выполнил лишь отрицательную половину занимавшей его задачи; не ясно ли, что уже не сужение, но *искалечение человека* (выд. – Г.Б.) против того, что и каков он в действительности есть, мы здесь находим». См.: Розанов В. *Как произошел тип Акакия Акакиевича* // *Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского*: В 9 т. Т. 7 / Под общ. Ред. А. Николюкина. М.: Республика, 1996. С. 147.

<sup>877</sup> Анна Голубкова отмечает, что со второй половины 1890-х Розанов меняет свое отношение к Гоголю, на что повлияло его сближение с кружком Мережковских. См.: Голубкова А. *Указ. соч.* С. 177.

<sup>878</sup> Розанов В. *Гоголь и Петрарка* // *Собрание сочинений. О писательстве и писателях*: В 9 т. Т. 4 / Под общ. Ред. А. Николюкина. М.: Республика, 1995. С. 658.

<sup>879</sup> Розанов В. *Апокалипсис наших дней* // *Собрание сочинений. Мимолетное*: В 9 т. Т. 2 / Под общ. Ред. А. Николюкина. М.: Республика, 1994. С. 414.

<sup>880</sup> Бердяев Н. *Гоголь и революция*: В 2 кн. Кн. 1 // *Духи русской революции*. М.: Литературная учеба, 1990. С. 124.

<sup>881</sup> Там же. С. 125.

<sup>882</sup> Пятигорский А. *Свободный философ Пятигорский*: В 2 т. Т. 2 / Вступ. статьи К. Кобрин и О. Серебряной; Науч. ред. А. Марков. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. С. 49.

Таким образом, вторая часть статьи Чижевского находится в некоторой методологической конфронтации по отношению к первой. Если первая часть свидетельствует о пребывании исследователя в интеллектуальном поле формализма, то впоследствии мы наблюдаем обратную перспективу, что справедливо ставит вопрос о методологической компетенции автора. В своем анализе статьи Чижевского, Светлана Матвиенко, подчеркивает, что он, в отличие от Эйхенбаума, как бы преодолевает границы собственно произведения, тем самым «поднимая содержание повести к решению онтологических проблем»<sup>883</sup>. Позволим себе с этим не согласиться. Пример статьи Чижевского, скорее, свидетельствует об очень интересной разновидности рецепции формального метода. С одной стороны, мы наблюдаем активное использование и даже «присвоение» терминологического аппарата, и, как отмечает Г. Грабович, попытку «вписаться в мышление формализма»<sup>884</sup>, вплоть до заимствования отдельных идей. С другой стороны, подробный анализ статьи указывает на «методологическую эклектичность»<sup>885</sup> исследователя, что проявляется в диффузии разнородных методологических подходов. Другими словами, остается непонятным, где находится «точка», из которой говорит исследователь. Скорее, можно было бы предположить, что Чижевский выступает с позиции русской религиозной философии, в то же время стремясь «заручиться поддержкой» формального метода.

Таким образом, рецепция русского формализма Чижевским типологически находится в одном ряду с рецепцией формализма украинскими критиками-марксистами 1920-х годов. Они, как и Чижевский обращаются к формальному методу как к некоторому «техническому аппарату», набору «приемов» анализа. Однако если марксисты используют инструментарий формального метода для того, чтобы показать обусловленность литературы социально-психологическими детерминантами, Чижевский использует формальный подход для выявления скрытого философско-религиозного смысла произведения. В этой точке – в своей апелляции к содержательному аспекту произведения, они сходятся.

---

<sup>883</sup> Матвиенко С. *Дискурс формалізму: український контекст // Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко*. Львів: Літопис, 2004. С. 32–33.

<sup>884</sup> Грабович Г. *Апорія українського формалізму // Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко*. Львів: Літопис, 2004. С. 90.

<sup>885</sup> С. Матвиенко отмечает такие черты, свойственные научному подходу Чижевского: «...легкость перехода в процессе анализа от филологической к философской, культурологической и социальной проблематики, а также в целом свойственная Чижевскому методологическая эклектичность». См.: Матвиенко С. *Op. cit.* С. 32.

## **Вместо выводов. Был ли «украинский формализм»?**

Украинская культура первых двух десятилетий XX столетия переживает стремительный процесс «модернизации», который был спровоцирован, с одной стороны, общеевропейскими тенденциями в культуре и искусстве конца XIX – начала XX столетий, с другой стороны, и прежде всего, социокультурными, политическими и идеологическими трансформациями: двумя революциями 1905 и 1917 годов, Первой мировой войной, гражданской войной и последующим строительством нового – советского – общества. Важнейшим импульсом к конструированию национальной идентичности послужило провозглашение Украинской независимой республики в 1917 году, что само по себе стимулировало и сделало возможным развитие многих скрытых до этого процессов. Новая социокультурная парадигма требовала изменения роли и функции литературы и соответственно – литературной критики, которая стала расцениваться как мощное оружие влияния на общественные настроения. Наряду с этим в 1920-е годы появляется и делает первые шаги литературная теория (в современном смысле этого слова), которая начинает настаивать на имманентности литературы.

В настоящем исследовании была сделана попытка реконструировать историю развития советской украинской критики и литературоведения 1920-х – начала 1930-х годов в широком идеологическом и политическом контексте формирования раннесоветской культуры. Важную роль в создании украинского национального проекта литературы и филологии сыграло влияние идей русского формализма. Процесс рецепции теоретических открытий ОПОЯЗа был рассмотрен в рамках теории «культурного трансфера», которая предполагает сознательный выбор элементов другой системы и их творческое переосмысление в контексте национальной культуры.

Анализ критического и филологического материала этого периода говорит о том, что рецепция идей формальной школы в украинской культуре имела мощные исторические и теоретически предпосылки, что сделало возможным развитие формального метода в советской Украине 1920-х годов.

Важнейшей предпосылкой для формирования украинской литературной критики и теории стали идеи Александра Потебни, Ивана Франко, Владимира Перетца. Обращение украинских критиков и литературоведов 1920-х годов к их теоретическому наследию



говорит о попытке выстроить линию непрерывного развития национального гуманитарного знания и переосмыслить место этих ученых в контексте развития европейской научной мысли второй половины XIX века. Одновременно с этим, теоретические работы Потебни, Франко, Перетца послужили основой для новых поисков в области истории и теории литературы.

Импульсом к поиску методологических основ способствовала как сама внутренняя логика развития филологической науки в первых десятилетиях XX века, так и ранние работы теоретиков ОПОЯЗа, которые в своей критике потебнианства выступили с антипсихологической позиции. В настоящей работе было проиллюстрировано, что несмотря на критику Потебни, формальная теория развивалась в рамках эстетического подхода. В то же время резкая и категоричная позиция «опоязовцев» по отношению к теоретическому наследию предшественников сделала возможным последующее рассмотрение литературы как автономной области знаний. В целом, анализ критического и теоретического материала 1920-х годов говорит о сильной традиции психологической школы Потебни в украинском литературоведении и критике. Его теория о внутренней форме слова, разграничение практического и поэтического языков, а также исследования в области взаимосвязи языка и мышления, творческого процесса и психологии автора нашли свое продолжение в ряде работ по теории и истории украинской литературы.

Теоретические поиски следующего ученого – Ивана Франко отмечают кардинальный поворот к изучению феноменологии формы литературного произведения, которое рассматривается ученым как сумма «способов» воздействия на читателя. В трактате «Из секретов поэтического творчества» Франко наметил перспективу дальнейших теоретических поисков в области, которая позже получила название «рецептивная эстетика». Однако, несмотря на обращение к имманентной природе литературного произведения, трактат Франко находится в рамках тенденций конца XIX века – «психологизации» гуманитарного знания: Франко всецело подчиняет литературу – как художественную и теоретическую практику – законам психологии.

И наконец, «Семинарий русской словесности» Владимира Перетца сформировал целое поколение украинских филологов и критиков, которые своими теоретическими и художественными работами 1920-х годов повлияли на создание нового канона как академической науки, так и украинской литературы в целом. В каком-то смысле Перетц

может рассматриваться как теоретик, развивавшийся параллельно появлению и развитию формального метода. Новаторство ученого заключается в том, что он одним из первых в истории украинского и русского литературоведения последовательно сформулировал филологические приемы критики текста, а вместе с этим внес существенный вклад в новый этап развития текстологии.

Революция 1917 года открыла новые перспективы развития украинской науки и литературы и актуализировала многие культурно-идеологические процессы. Взгляд на многонациональную культуру революционной Украины (1917–1920) на примере литературной жизни Киева дает возможность оценить близость и переплетение украинской и русской культур того времени. Последняя выполняла две функции в украинском национальном контексте конца 1910-х годов. С одной стороны, она имела доминирующий и подавляющий характер по отношению к украинской. С другой, – сама по себе ситуация «конкуренции» стимулировала процесс поиска и «модернизации» украинской культуры, которая в перспективе рассматривала себя как интеллектуально и эстетически самодостаточный проект.

В 1920-е годы «модернизация» украинской культуры получила новый импульс в рамках строительства нового государственного образования – советской Украины в составе СССР. Неотъемлемой частью этого процесса явился интерес к проблемам теории и истории национальной литературы, что отразилось в появлении большого количества поэтик, учебных пособий и отдельных работ, затрагивающих разнообразные теоретические и исторические вопросы развития национальной словесности. Принципиальную роль в этом процессе сыграла русская формальная школа, которая в свой «героический период» настаивала на автономности и имманентности литературы. Как и русские формалисты, украинские критики и теоретики двигались от вопросов изучения поэтического языка и формальных элементов поэзии к вопросам композиции, сюжетосложения и стиля. Однако, в отличие от работ ОПОЯЗа, которые в большинстве своем имели теоретическую устремленность, украинские поэтики 1920-х годов носят практический характер; их основная цель – научить молодых украинских авторов, «как писать стихи», и таким образом – повысить уровень национальной литературы, тем самым «модернизовав» ее.

В целом, для развития формальной теории в украинском советском литературоведении 1920-х годов характерна тенденция к «примирению» двух школ –

формальной и социологической. В русской литературе формально-социологический метод («форсоц») активно разрабатывал Борис Арватов, который рассматривал искусство как систему приемов, «детерминированную общественной практикой»<sup>886</sup>. В украинской литературе к ярким последователям формально-социологического подхода можно отнести Бориса Якубского, Олексу Полторацкого, Виктора Бойко, Владимира Коряка, Михайля Семенко.

Борис Якубский в «Науке стихосложения» 1922 года первым в украинском литературоведении последовательно изложил теорию стиха на материале национальной поэзии. В то же время Якубский является основоположником и социологического подхода в истории украинской литературы, его работа «Социологический метод в литературе» 1923 года синтетична по своей природе: автор делает социальные обобщения на основе формального анализа литературного произведения.

В целом, отличительной чертой украинских поэтик и теоретических работ является методологическая эклектичность и поиск универсального, всеохватывающего метода.

Другой представитель формально-социологического метода – Олекса Полторацкий в своем исследовании «Литературные приемы (попытка социологического анализа)» (1929) предложил интересный синтез трех основных методологических подходов, которые развивались в литературоведении и искусстве в 1920-е годы, – формального, социологического и психоаналитического. Примером «продуктивной рецепции» может послужить предложенная Полторацким интерпретация формалистского приема остранения, который, по мнению автора, выявляет социальную и психологическую природу текста. Отдельно стоит отметить, что процесс рецепции формальной теории имел не только теоретический, но и – в первую очередь – практический характер: украинские критики и теоретики 1920-х годов активно применяли теоретический аппарат и подходы к анализу литературного произведения, выработанные формальной школой. Здесь важно подчеркнуть, что материалом анализа в данном случае являлась национальная украинская литература. Так, Полторацкий предложил новое прочтение прозы Франко и поэзии Семенко с помощью формально-социологического метода.

Другим интересным примером рецепции русского формализма являются художественные и теоретические поиски Майка Йогансена. Первоисточником его работы

---

<sup>886</sup> Арватов Б. *Социологическая поэтика*. Москва: Федерация, 1925. С. 49.

«Как строится рассказ. Анализ прозаических примеров» послужило исследование Виктора Шкловского «О теории прозы». И само название работы Йогансена, и использование теоретического аппарата формальной школы, и стиль изложения, и применение формального метода к анализу прозы свидетельствует о попытке автора предложить новую, подлинно «современную» теоретическую основу для исследования национальной украинской литературы. Одновременно с этим, все это подчинено единственной цели – научить молодого автора технике художественной прозы. Йогансен использует формальный метод не механически, а творчески его переосмысляет, расширяя как его понятийную базу (выделение разного типа пейзажей, введение структурной и психологической мотивировок и т. д.), так и его методологические рамки (психологическая мотивировка как попытка расширить границы метода). Единство теоретических поисков и художественных практик Йогансена особенно проявилось в его романе «Путешествие ученого доктора Леонардо и его будущей возлюбленной Альцесты в Слобожанскую Швейцарию» (1930); в нашей работе он был рассмотрен как с точки зрения примера формалистской прозы, так и с точки зрения традиции литературной пародии в до- и послереволюционной Украине и России. Набор формалистских подходов и практик в теоретических и художественных работах Йогансена превращается в инструмент формирования нового типа украинской литературы. Это литература авантюрная, фабульная, антипсихологическая, развернутая в сторону массового читателя.

Важная составляющая литературного и научного процесса 1920-х годов – формирование канона национальной литературы. В работах по истории украинской литературы Сергея Ефремова, Александра Дорошкевича, Михаила Грушевского, Микола Зерова, Павло Филиповича, Михайла Драг-Хмары, Микола Плевако, Владимира Коряка, Агапия Шамрая была сделана попытка выстроить непрерывную традицию развития национальной словесности, а также переосмыслить роль и место украинских авторов как в контексте развития европейских литератур, так и в национальном. Среди вопросов, затронутых в этих работах были следующие: периодизация украинской литературы, вопрос влияния отдельных тенденций и школ на творчество писателей, связанная с этим проблема заимствования и возможных культурных параллелей, вопрос преемственности и развития «параллельных рядов» и т.д. Особое место занимает переосмысление комплекса черт национальной литературы, который был выработан народнической критикой в XIX веке. В

этих работах была предложена новая интерпретация самых разнообразных авторов: от Сквороды до Михайля Семенко. В частности, новаторскими по своему замыслу являются работы киевских «неоклассиков» и их близкого круга – Зерова, Филиповича, Драй-Хмары, Петрова-Домонтовича, Могиланского, многие из которых были учениками Владимира Перетца и применяли отдельные положения формального метода.

Следующим важным примером рецепции русского формализма являются дискуссии о формальном методе, которые разворачивались на протяжении 1920-х годов на страницах украинской периодики. Полемика вокруг проблемы «формы» и «содержания» 1922–1923 годов, и позже – вокруг статьи Б. Эйхенбаума и его лекций в Харькове в 1926 году показывает, как постепенно, к середине 1920-х годов этическое в понимании модернистов начинает конфликтовать с этическим в понимании раннесоветского варианта марксистской идеологии. По мере укрепления советской власти и трансформации ее в тоталитарный режим все мировоззренческие платформы, конкурирующие с официальной, не просто отвергаются, а воспринимаются враждебно. Соответственно, культура – и литература – автоматически оказываются в эпицентре этой борьбы. В то же время, как отмечает Галин Тиханов, формализм и марксизм наряду с фрейдизмом разделяют общую эпистему модерности, в основе которой лежит вера в возможность рационализировать то, что находится вне человеческого контроля. Поэтому формализм и марксизм нужно рассматривать не как противников, а, скорее, как соперников в области изучения объективных законов, управляющих человеком<sup>887</sup>. Как мы знаем, в СССР конца 1920-х – 1930-х это соперничество закончилось для формализма трагически.

В целом интерес к формальному методу в украинской культуре не прекращается на протяжении 1920-х годов, о чем свидетельствует огромное количество работ, статей и рецензий, опубликованных за это время. Этот интерес был актуализирован с приездом Бориса Эйхенбаума в Харьков в 1926 году; его визит ознаменовал собой вторую фазу процесса культурного обмена.

Полемика вокруг статьи Эйхенбаума «Теория “формального метода”» в журнале «Червоный шлях» дает представление о некоторых важных аспектах рецепции русского формализма в украинской критике второй половины 1920-х годов. Во-первых, высказанные

---

<sup>887</sup> Tihanov G. *The Birth and the Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford, California: Stanford University Press, 2019. P. 33.

позиции украинских критиков демонстрируют разноаспектное прочтение опыта формальной школы и вариативное применение выработанных ею «приемов» анализа художественных текстов. Участники полемики представляют разные методологические подходы к изучению литературы: с позиций социальной психологии (Чучмарев), «филологической школы» (Шамрай) и марксистской критики (Бойко, Машкин). Это свидетельствует о сложности и разнонаправленности украинской советской культуры середины 1920-х годов, равно как и об идеологическом климате того времени, который еще предполагал возможность высказывать позиции, отличные от официальных марксистских. Во-вторых, и сама дискуссия, и появление в советской Украине большого количества теоретических работ, изучающих формальный аспект художественных текстов, говорит не просто об адаптации некоторых положений формальной теории, но и о полномасштабном культурном трансфере: об этом, в частности, свидетельствует широкое использование формалистского теоретического аппарата, а также попытка продемонстрировать прикладной характер формальной теории. Однако основополагающим камнем преткновения для украинских критиков явилась научная атмосфера формальной школы и провокационное, скандальное поведение формалистов. В этом смысле более академическая позиция таких теоретиков, как Жирмунский и Томашевский (близких к ОПОЯЗу, но не составляющих его «ядра») украинским литературоведам и критикам оказалась ближе.

Отдельной составляющей частью литературного процесса 1920-х годов являются радикальные художественные практики. Панфутуристическая концепция искусства Михайля Семенко находится в дискурсивном поле развития «формальных» направлений в литературе и искусстве – футуризма, дадаизма, конструктивизма. В полной мере конструктивистский принцип был воплощен Семенко в журнале «Новая генерация», который подобно «ЛЕФу» (позже «Новому ЛЕФу») стремился синтезировать все последние достижения в области искусства (кинематографа, театра, живописи, скульптуры, фотографии, агитационного плаката) и литературы. Вслед за «лефовцами» панфутуристы провозгласили отрицание художественного вымысла в пользу «литературы факта». Таким образом творчество, сводимое к производству «вещей», к работе с «живым» материалом противопоставлялось творчеству как отображению, искажающему реальность. Отношение к литературе как ремеслу, а к писателю как к мастеру, создающему «вещи», не просто

отрицало идею познавательной функции искусства, но смещало акцент к его прикладному, конструктивному характеру.

Панфутуристическая концепция искусства была рассмотрена в первую очередь в контексте развития русского авангардного движения. Общим теоретическим полем при этом выступили идеи формальной школы, которая изначально воспринимала художественную практику футуризма как воплощение своих теоретических поисков. О том, что идеи формальной школы нашли свое продолжение (и применение) в теоретических очерках панфутуристов свидетельствуют многочисленные публикации в «Новой генерации». Диапазон проблем и теоретических вопросов, затронутых в статьях украинских критиков, поражает своей обширностью – от проблем изучения поэтического и прозаического языка, внесюжетной прозы, функций монтажа, до «литературы факта» и функционального искусства. Очевидно, что формализм послужил интенциональным полем для переосмысления категорий «формы» и «содержания» не только в украинской литературе и критике в 1920-х, но в украинской культуре в целом. Подтверждением тому является введение в критический дискурс понятий «фактуры» и «идеологии», использование всего теоретического аппарата формальной школы, а также обращение к теории «литературы факта» и киноискусства.

Центральное место в истории формирования и развития украинской культуры 1920-х занимает «Литературная дискуссия» 1925–1928 годов, поскольку она затронула не только вопросы, связанные с профессиональным отношением к литературной деятельности, но главное – вопрос онтологического статуса, границ и автономности украинской национальной культуры (и соответственно – украинской нации) в рамках нового многонационального государства. Дискуссия стала в каком-то смысле кульминацией развития советской украинской культуры 1920-х: ее верхняя хронологическая граница – 1928 год – знаменует начало нового этапа: первой «пятилетки» и чуть позже – сталинской «культурной революции» (которая окончательно поставила идеологическую функцию искусства на первое место) и политических репрессий.

«Литературная дискуссия» была рассмотрена в двух планах: в аспекте генезиса обоснованной Миколой Хвылевым концепции «азиатского ренессанса» и в аспекте формалистского дискурса журнала ВАПЛІТЕ (1926–1927). Концепция «азиатского ренессанса» Хвылевого является интересным примером «культурного трансфера» – в ней

присутствуют элементы весьма разнородных систем – от марксизма до шпенглеризма и евразийства. В ее основе лежит идея эмансипации национальной культуры от культуры некогда колониального угнетателя – Российской империи. В целом, дискуссия о национальном содержании литературы, ее художественно-эстетических и идеологических ориентирах, частично свидетельствует о попытке отгородить себя от влияния русской «имперской» культуры метрополии и создать собственный, национальный, вариант подлинно современных и революционных литературы и гуманитарных наук.

Следует также обратить внимание на синхронное развитие процессов, характерных для русской и украинской культуры 1920-х годов – это и переосмысление всего теоретического и художественного наследия дореволюционного времени, и «профессионализация» сферы литературы и быта в новой социокультурной парадигме середины 1920-х годов, и связанное с этим соперничество между литературными объединениями за первенство в строительстве социалистической культуры и в целом – в формировании «нового человека». Однако, контекст развития советской украинской культуры представляется намного противоречивее. С одной стороны, этот процесс связан с желанием в максимально быстрые сроки «модернизировать» украинскую культуру, сделать ее конкурентоспособной и таким образом вывести ее на качественно новый уровень. Именно поэтому украинские теоретики искусства и культуры прибегают к заимствованию и переосмыслению другого опыта – и в первую очередь, опыта русской культуры как наиболее близкой и доступной (даже в языковом плане). С другой стороны, здесь очевидно понимание того, что без сознательного ограничения влияния русской культуры украинская не может выбраться из положения «провинциальной», «отсталой» и «второсортной» по отношению к бывшей метрополии, что обусловлено как внутренними (по причине «своей рабской психологии», как отмечает Хвылевой), так и внешними факторами.

Подтверждением разновекторности развития раннесоветской украинской культуры является формалистский дискурс журнала ВАПЛИТЕ. Активное использование и заимствование терминологии и отдельных теоретических идей ОПОЯЗа противоречит тезисам Хвылевого, высказанным им в ходе «Литературной дискуссии»; в частности, о том, что украинская литература должна как можно «быстрее бежать» от каких-либо влияний



русской литературы<sup>888</sup>. Можно предположить, что желание «модернизировать» украинскую культуру и профессионализировать область литературы оказалось сильнее идеологических рамок. Этим отчасти объясняется и интерес журнала к формальному методу, и факт публикации в нем статей «Десять лет ОПОЯЗа» Иеремии Айзенштока и «О художественном реализме» Романа Якобсона.

В целом формалистский дискурс журнала ВАПЛІТЕ говорит об актуальности идей ОПОЯЗа в национальном украинском культурном контексте того времени. И статья Айзенштока, и статья Якобсона появляются на всеобщей волне неухающего интереса к формальному методу и продолжающихся споров вокруг него. Таким образом, формальный метод обозначил один из интеллектуальных векторов дальнейшего развития украинской филологии и литературы, о чем непосредственно свидетельствуют и отдельные филологические студии, и общий интерес к пересмотру традиций украинской словесности, и теоретический и творческий опыт отдельных авторов и объединений. По мнению Г. Грабовича, такая попытка со стороны писателей и критиков «вписаться в говорение и мышление формализма является интереснейшим проявлением собственно дискурса формализма в Украине»<sup>889</sup>.

Даже поверхностный анализ отдельных работ украинских критиков показывает, что рецепция идей «ОПОЯЗа» и позже – отдельных его представителей была сложным процессом, противоречивость которого была обусловлена, как внутренним идеологическим климатом, так и попыткой переориентировать национальную культуру на Запад. В этом контексте появление статьи Романа Якобсона в украинском журнале чрезвычайно важно. В свою очередь, пристальное внимание к теоретическим достижениям формального метода сделало возможным и последующую рецепцию идей «Пражского лингвистического кружка», участником которого на тот момент был Якобсон.

К концу 1928 года происходит уже сточение официозного идеологического давления на литературные и научные организации и институции, что привело к изменению характера советской украинской литературной критики и литературоведения, которые чем дальше, тем больше принимали характер преимущественно обличительный – либо покаянный. Сам

---

<sup>888</sup> «Не нужно путать наш политический союз с литературой. От русской литературы, от ее стилей украинская поэзия должна как можно быстрее бежать». Хвильовий М. *Вибрані твори*: В 5 т. Т. 4. / Ред. Г. Костюка, перед. Ю. Шевельова. Торонто: Смолоскип, 1982. С. 315.

<sup>889</sup> Грабович Г. *Апорія українського формалізму // Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко*. Львів: Літопис, 2004. С. 90.

русский формализм оказался в состоянии теоретического кризиса во второй половине 1920 годов, однако уничтожили его не внутренние противоречия и не этот кризис, а целенаправленная государственная политика «расчищающая» академическое и культурное поле в процессе установления полного идеологического контроля (реализация – в сталинской версии – третьего пункта так называемого ленинского плана строительства социализма – «культурной революции»). Все попытки примирить, перемешать, слить вместе формализм и марксизм (ЛЕФ, «форсоцы», «Новая генерация») – пусть отчасти и удачные – были безжалостно уничтожены властями. Сначала были закрыты и запрещены все институты и возможности для публикации формалистских работ в метрополии – Москве и особенно Ленинграде, чуть позже тот же процесс начался в Украине.

Наряду с обличительной критикой, направленной против «классовых врагов» – в основном, «попутчиков» и представителей дореволюционной интеллигенции, развивается типичная для тоталитарных режимов практика публичной самокритики и признания своих «ошибок». Ярким примером этого является самокритика Агапия Шамрая – одного из приверженцев формального метода.

Любопытным вариантом того, чем мог бы стать «украинский формализм» вне советского идеологического контекста является статья Дмитрия Чижевского «О “Шинели” Гоголя» 1938 года, написанная в эмиграции. Сочинение Чижевского – особый случай рецепции формального метода. С одной стороны, он активно использует и даже «присваивает» терминологический аппарат формальной школы, вплоть до заимствования отдельных идей. С другой, подробный анализ статьи демонстрирует ее «методологическую эклектичность», что проявляется в диффузии разнородных методологических подходов: Чижевский выступает с позиции русской религиозной философии, в то же время стремясь «заручиться поддержкой» формального метода. В каком-то смысле рецепция русского формализма Чижевским типологически находится в одном ряду с рецепцией формализма украинскими критиками-марксистами 1920-х годов. Они, как и Чижевский обращаются к формальному методу исключительно как к техническому аппарату, набору «приемов» анализа. Однако если марксисты используют инструментарий формального метода для того, чтобы показать обусловленность литературы социально-психологическими детерминантами, Чижевский использует формальный подход для выявления скрытого философско-религиозного смысла произведения.

Таким образом, проанализировав богатейший материал, имеющий отношение к развитию украинской культуры первой трети XX века, прежде всего, после 1917 года, мы можем прийти к следующим выводам.

Во-первых, в 1920-е годы в советской украинской культуре происходит расцвет научного гуманитарного знания, что проявляется не только в появлении большого количества статей и отдельных работ по теории и истории литературы, но – в первую очередь – в попытке «модернизировать» украинскую культуру, которая самими участниками процесса воспринималась как «отсталая» и «неконкурентоспособная» по сравнению с русской и европейскими. Поэтому наряду с теоретическими и критическими работами в области литературоведения появляются работы практического характера – учебники, пособия, хрестоматии, грамматики, методички и т.д., призванные научить в максимально короткие сроки «молодых авторов» тому, «как создавать», «как читать» и «как изучать» литературу.

Важным стимулом к этому послужил русский формализм: формальный метод «вывел» украинское литературоведение 1920-х годов на качественно новый уровень и заложил основы для развития понятийного аппарата этой области гуманитарного знания, который используется до сегодняшнего дня. Именно благодаря влиянию формального метода мы можем говорить о зарождении и развитии литературной теории (в современном смысле слова) в советской Украине в 1920-е годы.

Среди особенностей процесса рецепции формального метода можно назвать: стремление к синтезу разных подходов (формального, социологического, лингвистического, психологического), эклектизм философских оснований теоретических поисков, использование заимствованного инструментария и целых концепций для, в конце концов, принципиально других целей, творческое и критическое переосмысление и уточнение отдельных терминов и концептов, свободное оперирование идеями формальной школы, практическое применение формального метода к анализу национальной литературы. Все это говорит о сложном – учитывая идеологическое давление того времени – процессе строительства советской украинской науки и культуры в 1920-е годы.

Русский формализм и его рецепция в Украине – вещи не одинаковые. Русский формализм как литературная теория, как мировоззрение находится в ряду универсалистских концепций, характерных для эпохи модерности (вместе с марксизмом, фрейдизмом и проч.).

Основной идеей формализма было то, что существует «универсальный ключ» ко всей мировой литературе и этим ключом является сам формальный метод. В Украине эта сторона формализма была сильно ослаблена, наоборот, здесь «рецепты» формализма использовались для формирования новой национальной советской украинской литературы, национального литературного канона и в итоге для конструирования украинской национальной идентичности. «Украинский формализм» был универсальным по форме и национальным по содержанию, если точнее – национальным по интенции.

Для более глубокого и масштабного изучения данной темы еще предстоит сделать очень многое. Прежде всего это касается работы с историческими источниками. Многочисленные случаи рецепции и трансформации русского формализма в советском украинском культурном поле еще ждут ввода в научный оборот. Требуется анализ позиции еще одного «участника» этого сюжета – украинской власти и ее представителей, что предполагает определенное смещение фокуса в изучении культурной политики в советской Украине 1920-х в рамках ленинского курса на «коренизацию» в национальных республиках. Ждут своего исследователя богатые архивные материалы, которые могли бы прояснить личное отношение деятелей украинской литературы и филологии того времени к русскому формализму, в частности – их персональные связи с участниками ОПОЯЗа и близкими к нему учеными. «Культурный трансфер» предполагает двустороннее движение; в связи с этим было бы важным проанализировать интерпретацию украинского литературного и культурного материала в работах русских формалистов – в сравнении с используемым ими материалом из других культур. Наконец, дальнейшего теоретического прояснения требует проблема «национальных версий» формального метода, как таковых – можно ли считать эти версии совершенно отдельными самостоятельными историко-культурными феноменами, либо «местными проявлениями» универсального модернистского теоретического подхода. Дальнейшее изучение «украинского формализма» и в целом – особенностей развития украинской критики и литературоведения 1920-х – начала 1930-х годов стало бы важнейшим шагом в изучении как новейшей культурной истории Украины, так и в концептуальном прояснении типологических черт культурной эпохи, известной под названием «модернизм».

В качестве возможного ответа на вопрос «Был ли “украинский формализм”» можно сказать следующее: формальный метод был одним из главных подходов (наряду с

социологическим), который развивался в советской украинской культуре в 1920-е годы. В этом смысле – «украинский формализм» был. Однако, произведенный анализ показывает, что «украинский формализм» не был самостоятельным явлением и не имел независимый статус по отношению к русскому, поскольку развивался в рамках теоретических открытий и влияния формальной школы. Тем не менее, это ни в коей мере не преуменьшает значения его «национальной версии». Сам факт активной рецепции формализма в украинской культуре говорит о признании метода еще при жизни, однако здесь еще раз отметим, что в контексте идеологического развития раннесоветской украинской культуры формальный метод был подчинен принципиально другой задаче – «модернизации» национальной культуры.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### ИСТОЧНИКИ:

#### Архивные материалы

1. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 35, ед. хр. 452 (Письмо А. Белецкого М. Зерву).
2. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2852. Оп. 1. ед. хр. 158. (Письмо И. Айзенштока О. Брику).
3. Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (ЦГАМЛИ). Ф. 440. Оп. 1, д. 53, л. 3. (Письмо Г. Петникова Ю. Платонову).

#### Книжные публикации

4. Айзеншток, Ієремія. Автобіографія. Вибрані листи (1910-і–1920-і роки) / Упоряд., підгот. текстів та комент. С. Захаркін. Київ: Критика, 2003.
5. Айзеншток, Ієремія. Котляревщина // Українські пропілеї. Котляревщина. Т. 1 / Ред, вступ. ст., прим. І. Айзенштока. Харків: ДВУ, 1928.
6. Арватов, Борис. Социологическая поэтика. Москва: Федерация, 1925.
7. Бахтин, Михаил. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929.
8. Бахтин, Михаил. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка // Статьи. Москва: Лабиринт, 2000.
9. Бахтин, Михаил. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979.
10. Белецкий, Александр. В мастерской художника слова / Сост., вступ. ст., ком. А. Есина. М.: Высшая школа, 1989.
11. Белый, Андрей. Символизм // Сборник статей. Москва: Мусагет, 1910.
12. Бердяев, Николай. Гоголь и революция: В 2 кн. Кн. 1 // Духи русской революции. М.: Литературная учеба, 1990.
13. Блок, Александр. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Том 5. Москва: Наука, 1999.
14. Богданов, Александр. О пролетарской культуре 1904–1924. Ленинград: Книга, 1924.

15. Божидар. Распевчатое единство / Ред., предисл., коммент. С. Боброва. Москва: Центрифуга, 1916.
16. Брюсов, Валерий. Синтетика поэзии // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1975.
17. Буревій, Кость. Європа чи Росія – про шляхи розвитку сучасної літератури. Москва, 1926.
18. Верстюк, Владислав. Василь Сидорович Бойко // Енциклопедія сучасної України / Інститут енциклопедичних досліджень НАН України:  
[http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=36073](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=36073) (дата обращения: 27.1. 2020).
19. Веселовский, Александр. Избранное: Историческая поэтика / Вступит. стат., коммент. И. Шайтанова. Москва: РОССПЭН, 2006.
20. Виноградов, Виктор. Гоголь и натуральная школа. Ленинград: Образование, 1925.
21. Выготский, Лев. Психология искусства. Москва: Искусство, 1986.
22. Гинзбург, Лидия. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПБ, 2002.
23. Гинзбург, Лидия. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979.
24. Головацький, Яків. Три вступительні преподаванія о русской словесности. Львів, 1849.
25. Грабович, Григорій. Семантика Котляревщини // До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. К.: Основи, 1997. С. 316–332:  
<http://litopys.org.ua/hrabo/hr14.htm> (дата обращения: 16.2.2020).
26. Гропиус, Вальтер. Манифест «Баухауса» (1919) / Перев. с нем. Элла Венгерова:  
<https://strelkamag.com/ru/article/manifest-baukhausa> (дата обращения: 15.2.2020).
27. Грушевський, Михайло. Історія української літератури. Т. 1. Харків-Київ, 1923.
28. Директивы ВКП(б) по вопросам просвещения / Сост. А. Подземский. Москва-Ленинград: Народный Комиссариат Просвещения СРФСР, 1931.
29. Домбровський, Володимир. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Дрогобич: Відродження, 2008.
30. Домонтович, В. Дівчина з ведмедиком; Болотяна лукроза. Київ: Критика, 2000.
31. Дорошкевич, Олекса. Підручник історії української літератури. Київ: Книгоспілка, 1924.
32. Драй-Хмара, Михайло. Леся Українка: життя і творчість. Харків: ДВУ, 1926.

33. Драй-Хмара, Михайло. Проблеми сучасної славістики // Михайло Драй-Хмара. Твори / Упоряд. С. Гальченка. Київ: Наукова думка, 2015.
34. Єфремов, Сергій. Історія українського письменства / Ред. М. Наєнко. Київ: Femina, 1995.
35. Єфремов, Сергій. Щоденники 1923–1929. Київ: Газета «Рада», 1997.
36. Зеров, Микола. До джерел. Історично-літературні та критичні статті. К.: Слово, 1926.
37. Зеров, Микола. Нове українське письменство. Київ: Слово, 1924.
38. Зеров, Микола. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима. Київ: Основи, 2003.
39. Зеров, Микола. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка. Київ: Культура держтресту «Київ-друк», 1929.
40. Иванов, Вячеслав. Борозды и межи. Москва, 1916.
41. Иванов, Вячеслав. По звездам. СПб., 1909.
42. Йогансен, Майк. Вибрані твори / Упоряд. Р. Мельників. Київ: Смолоскип, 2009.
43. Карацупа, Виталий. Полная библиография работ Майка Йогансена:  
[http://archivsf.narod.ru/1895/mike\\_yogansen/index.htm](http://archivsf.narod.ru/1895/mike_yogansen/index.htm) (дата обращения: 26.1.2020).
44. Київські неокласики: Антологія / Упод., комент. та передм. Н. Котенко. Київ: Смолоскип, 2015.
45. Коряк, Володимир. Нарис історії української літератури: В 2 т. Харків, 1925.
46. Костюк, Григорій. Зустрічі і прощання: спогади: У 2 кн. Кн. 1. Київ: Смолоскип, 2008.
47. Лейтес, Олександр; Яшек, Микола. Десять років української літератури (1917–1927). Х.: ДВУ, 1928.
48. Ленин, Владимир. Полное собрание сочинений: В 55 т. Т. 38 / 5-е изд. Москва: Политиздат, 1969.
49. Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисловие С. Джимбинова. Москва: XXI век – Согласие, 2000.
50. Лифшиц, Бенедикт. Полутораглазый стрелец. Ленинград: Советский писатель, 1989.
51. Луцький, Юрій. Джерела до історії Вапліте. Мюнхен: Viblos, 1956.
52. Майфет, Григорій. Природа новелі: У 2 зб. Харків: ДВУ, 1928; 1929.
53. Маркс, Карл; Энгельс, Фридрих. Манифест Коммунистической партии // Собрание сочинений: В 39 т. Т. 4. Москва: Госполитиздат, 1955.



54. Михайль Семенко и украинский панфутуризм: Манифесты. Мистификации. Статьи. Лирика. Визиопозэзия / Сост., пер. с укр., ком. А. Белой, А. Россомахина. СПб: Издательство Европейского университета в СПб, 2016.
55. Мукаржовский, Ян. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок / Под ред. Н. Кондрашова. Москва: Прогресс, 1967.
56. Навроцький, Борис. Мова та поезія. Нарис з теорії поезії. Х.: Книгоспілка, 1925.
57. Перетц, Владимир. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для студентов, преподавателей и для самообразования / Предисл. С. Росовецкого, А. Дмитриева. Москва: Изд-во Государственная публичная историческая библиотека России, 2010.
58. Перетц, Владимир. Малорусские вирши и песни в записях XVI – XVIII веков. XV – XXII: художественная литература. Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. наук, 1899.
59. Петров, Николай. Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киев: Тип. Акц. Общ. «Петр Барский в Киеве», 1911.
60. Плевако, Микола. Хрестоматія нової української літератури. Т.1. Харків: ДВУ, 1923.
61. По, Едгар Алан. Вибрані твори / Пер. з англ. Майка Йогансена та Бориса Ткаченка. Харків: ДВУ, 1928.
62. Поліщук, Валер'ян. Як писати вірші. Практичні поради для початківців. Харків: Всеукраїнський літературний комітет, 1921.
63. Поліщук, Клим. Вибрані твори / Перед., упоряд. С. Яковенко. Київ: Смолоскип, 2008.
64. Полторацький, Олекса. Літературні засоби (проба соціологічної аналізи). Харків: ДВУ, 1929.
65. Потєбня, Александр. Полное собрание трудов: Мысль и язык / Подгот. текста Ю. Рассказова и О. Сычева. Ком. Ю. Рассказова. Москва: Лабиринт, 1999.
66. Пристайко, Володимир; Шаповал, Юрій. Справа «Спілки Визволення України». Невідомі документи і факти. Т. 1. Київ: Інтел, 1995.
67. Розанов, Василий. Апокалипсис наших дней // Собрание сочинений. Мимолетное: В 9 т. Т. 2 / Под общ. Ред. А. Николукина. Москва: Республика, 1994.
68. Розанов, Василий. Гоголь и Петрарка // Собрание сочинений. О писательстве и писателях: В 9 т. Т. 4 / Под общ. Ред. А. Николукина. Москва: Республика, 1995.

69. Розанов, Василий. Как произошел тип Акакия Акакиевича // Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского: В 9 т. Т. 7 / Под общ. Ред. А. Николукина. Москва: Республика, 1996.
70. Розанов, Василий. Мимолетное // Собрание сочинений. Мимолетное: В 9 т. Т. 2 / Под общ. Ред. А. Николукина. Москва: Республика, 1994.
71. Самі про себе. Автобіографії українських митців 1920-х років / Упор. та прим. Р. Мовчан. Київ: Кліо, 2015.
72. Семенко, Михайль. Вибрані твори / Упор. А. Біла. Київ: Смолоскип, 2010.
73. Смаль-Стоцький, Степан; Гартнер, Федір. Граматика руської мови. Вкраїнське віршованє. Вид. 3. Додаток II. Відень, 1914.
74. Сумцов, Микола. Велетень думки і слова: (О. П. Потебня). Харків: ДВУ, 1922.
75. Терапиано, Юрий. Встречи. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1953.
76. Томашевский, Борис. Теория литературы. Ленинград: Госиздат, 1925.
77. Тынянов, Юрий. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). Ленинград: ОПОЯЗ, 1921.
78. Тынянов, Юрий. Литературный факт // Формальный метод: антология русского модернизма: В 3 т. Т. 1.: Системы / Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016.
79. Тынянов, Юрий. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977.
80. Українська інтелігенція і влада: Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 рр. / Упор. В. Даниленко. Київ: Темпора, 2012.
81. Уэллс, Герберт. Неопытное приведение // Герберт Уэллс. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 6. Москва, 1964.
82. Филипович, Павло. З новітнього українського письменства. Історично-літературні статті. Київ: Культура держтресту «Київ-друк», 1929.
83. Филипович, Павло. Пушкін в українській літературі. Київ, 1927.
84. Формальный метод: антология русского модернизма: в 3 т. Т. 2.: Материалы / Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016.
85. Франко, Иван. Зібрання творів: У 50 т. Т. 31. Київ: Наукова думка, 1981.
86. Франко, Иван. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть ХІХ в. Дрогобич: Відродження, 2008.

87. Хвильовий, Микола. Вибрані твори: В 5 т. Т. 4 / Ред. Г. Костюка, перед. Ю. Шевельова. Торонто: Смолоскип, 1982.
88. Чижевський, Дмитро. Історія української літератури. Кн. 2: Ренесанс та реформація. Барок. Прага: Вид-во Юрія Тищенка, 1942.
89. Шамрай, Агапій. Українська література. Стислий огляд. Вид 2-ге, випр. Харків: Рух, 1928.
90. Шамрай, Агапій. Харківські поети 30–40 років XIX століття. Харків: ДВУ, 1930.
91. Шамрай, Агапій. Шляхи Квітчиної творчості // Григорій Квітка-Основ'яненко. Вибрані твори. Харків: ДВУ, 1928.
92. Шерех, Юрій. Легенда про український неокласицизм // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія: У 3 т. Т. 1. Х.: Фоліо, 1998. С. 92–139.
93. Шкловский, Виктор. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Сост. А. Галушкин, А. Чудакова. Ком. А. Галушкина. М.: Советский писатель, 1990.
94. Шкловский, Виктор. О теории прозы. Москва: Федерация, 1929.
95. Шкловский, Виктор. Собрание сочинений. Т. 1: Революция / Сост., вступ. статья И. Калинина. Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
96. Шкурупій, Гео. Вибрані твори / Упор. О. Пуніна, О. Соловей. К.: Смолоскип, 2013.
97. Якобсон, Роман. Формальная школа и современное русское / Сост. Т. Гланц; Ред. Д. Синичава; перев. с чеш. Е. Бобраковой-Тимошкиной. М.: Языки славянских культур, 2011.
98. Якобсон, Роман. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Велимир Хлебников. Прага: Политика, 1921.
99. Якобсон, Роман. Работы по поэтике / Сост. и ред. М. Гаспарова. Москва: Прогресс, 1987.
100. Якобсон, Роман. Тексты, документы, исследования / Ред. Х. Баран, С. Гиндин. Москва: РГГУ, 1999.
101. Якобсон, Роман; Богатырев, Петр. Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин: Ополз, 1923.
102. Якубський, Борис. Наука віршування. Київ: Слово, 1922.
103. Якубський, Борис. Соціологічний метод у письменстві. Київ: Слово, 1923. С. 43.

104. Якубський, Борис. Форма поезій Шевченка // Тарас Шевченко: Зб. / За ред. Е. Григорука, П. Филиповича. Київ: ДВУ, 1921. С. 49–73.
105. Kosáková, Hana. Formalismus v polemice s marxismem. K dějinám jednoho zápasu // Formalismus v polemice s marxismem. Antologie textů. Studie / Sest., přeložila z ruštiny Hana Kosáková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2017. С. 93–143.
106. Jakobson, Roman. Z korespondence / Sest. A. Morávková. Praha: Paseka, 1997.
107. Tschizewskij, Dmitrij. Gogol'-Studien // Gogol' – Turgenev – Dostoevskij – Tolstoj: zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. München: 1966.

#### **Публикации: статьи в периодических изданиях**

108. Айзеншток, Иеремия. Изучение новой украинской литературы (Заметки) // Путь просвещения. 1922. № 6. С. 135–162.
109. Айзеншток, Ієремія. Потєбня і ми // Життя й революція. 1926. № 12. С. 25–36.
110. Айзеншток, Ієремія. Проти традиції (про Нового Квітку) // Критика. 1928. № 10. С. 55–65.
111. Айзеншток, Ієремія. [Рец. на кн.]: Харківська школа романтиків. Т. 1–2. Стаття, редакція і примітки А. Шамрая. Харків: ДВУ, 1930 // Червоний шлях. 1931. № 1–2. С. 171–176.
112. Айзеншток, Ієремія. [Рец. на кн.]: Харківська школа романтиків. Т. 3. Стаття, редакція і примітки А. Шамрая. Харків: ДВУ, 1930 // Літературний архів. 1931. № 1–2. С. 195–203.
113. Айзеншток, Ієремія. Десять років «ОПОЯЗу» // Вапліте. 1927. № 1. С. 102–108.
114. Айзеншток, Ієремія. Манжура і Ол. Потєбня // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. 1928. Кн. 21–22. С. 149–160.
115. Айзеншток, Ієремія. Потєбня і українська література // Шляхи мистецтва. 1921. № 2. С. 94–101.
116. Бажан, Микола. Одягніть окуляри // Бумеранг. № 1. 1927. С. 24–26.

117. Белецкий, Александр. Наука о литературе в истории Харьковского университета // Труды филологического факультета Харківського державного університету ім. О. М. Горького. 1959. Т. 7. С. 5—30.
118. Белецкий, Александр. Потебня и наука истории литературы в России // Бюл. Ред. комітету для видання творів Потебні. 1922. Ч. I. С. 38–47.
119. Белый, Андрей. Мысль и язык (философия языка Потебни) // Логос. 1910. Кн. 2. С. 240–258.
120. Білецький, Олександр. [Рец. на кн.]: Виктор Шкловский: О теории прозы. М. – Лгр.: Круг, 1925 // Червоний шлях. 1925. № 11–12. С. 363–365.
121. Білецький, Олександр. В шуканнях нової повістярської форми // Шляхи мистецтва, 1923. № 5. С. 59–63.
122. Бойко, Віктор. Формалізм і марксизм (з приводу лекції проф. Ейхенбаума) // Червоний шлях. 1926. № 11–12. С. 141–165.
123. Булахівський, Леонід. Динаміка слова // Червоний шлях. 1926. № 9. С. 196–212.
124. Вер, Віктор. 1919-й. Факто-поема // Нова генерація. 1929. № 11. С. 22–25.
125. Ветухов, Алексей. Потебнианство // Родной язык в школе. 1923. Кн. 1. С. 110–116; Кн. 2. С. 106–108.
126. Ветухов, Олексій. До розуміння Потебні // Науковий збірник Харківської науково-дослідчої катедри історії української культури. Т. 2–3. Харків, 1926. С. 11–38.
127. Вишняк, Марк. Современные записки. Воспоминания редактора // Slavic and East European Series. 1957. Vol. 7. С. 89–90.
128. Гадзінський, Володимир. Ще кілька слів до питання «форми і змісту» // Червоний шлях. 1923. № 4–5. С. 174–179.
129. Гадзінський, Володимир. Проблема форми як вона є // Нова генерація. 1930. № 10. С. 13–16.
130. Гадзінський, Володимир. Пятирічка й проблема літературної «форми» // Нова генерація. 1929. № 9. С. 34–44.
131. Горнфельд, Аркадий. Формалисты и их противники // Литературные записки. 1922. № 3. С. 5–6.

132. Державин, Владимир. Фантастика в «Страшной мести» Гоголя // Наукові записки Науково-дослідчої катедри історії української культури. Т. 6. Харків: ДВУ, 1927. С. 329–338.
133. Державин, Володимир. [Рец. на кн.]: По Едгар Алан. Вибрані твори. Пер. з англ. Майка Йогансена та Бориса Ткаченка. Харків: ДВУ, 1928 // Критика. 1928. № 7. С. 146–148.
134. До критики методологічних позицій українського літературознавства // Літературний архів. 1931. № 3. С. 68–85.
135. Доленго, Михайло. Поет і побут (деякі міркування про походження поетичних стилів) // Червоний шлях. 1926. № 10. С. 186—193.
136. Досвітній, Олесь. До розвитку письменницьких сил (Вільна Академія) // Вапльте. 1926. № 1. С. 5–18.
137. Драгоманов, Дмитро. Література російська, великоруска, українська и галицька. Львів: Т-ва им. Шевченка, 1874.
138. Драй-Хмара, Михайло. Проблеми сучасної славістики // Пролетарська правда. 1929. № 295. С. 6–9.
139. Ейхенбаум, Борис. Теорія «формального методу» // Червоний шлях. 1926. № 7–8. С. 182–208.
140. Євшан, Микола. Під прапором мистецтва // Літературно-критичні статті. Київ: Життя й мистецтво, 1910. С. 14–16.
141. Жирмунский, Виктор. [Рец. на кн.]: Якобсон Р. «Новейшая русская поэзия». Прага, 1921 // Начала. 1922. № 1. С. 57–59.
142. Зеров, Микола. Лист до редакції // Пролетарська правда. 1930. Від 30 листопада.
143. Йогансен, Майк. До проблеми вільного розміру // Шляхи мистецтва. 1922. № 1. С. 43–46.
144. Кагаров, Євген. Криза історії літератури // Червоний шлях. 1923. № 6–7. С. 170–178.
145. Карсавин, Лев. Феноменология революции // Евразийский временник. Кн. 5. Париж: Евразийское изд-во, 1927. С. 141–201.
146. Клименко, Володимир. До сучасної теорії сюжету // Гарт. 1927. № 4–5. С. 120–131.

147. Ковалевський, Володимир. Ритмові шукання сучасної української поезії // Нова генерація. 1930. № 1. С. 28–31.
148. Ковалівський, Андрій. Питання економічно-соціальної формули в історії літератури // Червоний шлях. 1923. № 3. С. 195–216.
149. Копержинський, Костянтин. Питання про наукову постановку справи вивчення побуту // Червоний шлях. 1925. № 5. С. 103–111.
150. Коряк, Володимир. Боротьба поверхів // Червоний шлях. 1925. № 6–7. С. 238–254.
151. Коряк, Володимир. Українська література перед VII Жовтнем // Червоний шлях. 1923. № 8. С. 180–205.
152. Коряк, Володимир. Форма і зміст // Шляхи мистецтва. 1922. № 2. С. 40–47.
153. Кулаківський, Леонід. Ритмика мови (тонічний віршовий ритм) // Червоних шлях, 1925. № 6–7. С. 255–275.
154. Кулик, Іван. На шляхах до пролетарського мистецтва // Шляхи мистецтва. 1922. № 2. С. 30–35.
155. Лезін, Борис. Дещо про теорію і психологію слова Потебні // Червоний шлях. 1925. № 1–2. С. 291–297.
156. Лейтес, Александр. Книга про теорію роману // Культура і Побут. 1927. № 5. С. 3.
157. Лейтес, Александр. Фабула і психологізм // Культура і Побут. 1926. № 16. С. 4.
158. Лекции и диспуты : В Доме ученых : [лекции Б. Эйхенбаума] // Коммунист. 1926. 18 апр.
159. Лекції : [лекції проф. Б. Ейхенбаума у Будинку вчених] // Вісті ВУЦВК. 1926. 17 квіт.
160. Майфет, Григорій. Аналіз детективної новели (Гео Шкурупій «Провокатор») // Життя й революція, 1928. Кн. 1. С. 66–72.
161. Майфет, Григорій. Суть літературно-художньої творчості та її впливу на людину в освітленні рефлексології // Червоний шлях. 1925. № 3. С. 168–188.
162. Марксизм и формальный метод. Материалы диспута / Сопр. текст и прим. Д. Устинова. // НЛЮ. 2001. № 50. С. 247–278.
163. Машкин, Анатолий. «Формализм» и его пути // Красное слово. 1927. № 2–3.
164. Машкин, Анатолий. Потебня // Шляхи мистецтва. 1921. № 2. С. 102–103.

165. Машкін, Анатолій. На шляху до наукової естетики // Шляхи мистецтва. 1922. № 1. С. 61–65.
166. Меженко, Юрій. На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. 1923. № 2. С. 199–210.
167. Меженко, Юрій. Творчість індивідуума і колектив // Музагет: Місячний літератури та мистецтва. Київ, 1919. № 1–3. С. 65–78.
168. Мельник, Петро. Функціональний вірш // Нова генерація. 1930. № 8–9. С. 36–49.
169. Могилянський, Михайло. [Рец. на кн.]: Виктор Шкловский. Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1918–1923. Ленинград, 1924. 193 с. // Червоний шлях. 1925. № 1–2. С. 362.
170. Могилянський, Михайло. До проблеми розуміння літературного твору // Життя і революція. 1925. № 4. С. 28–31.
171. Могилянський, Михайло. Література як соціальний факт і як соціальний фактор // Життя й революція. 1925. № 12. С. 36–40.
172. Навроцький, Борис. Поезія і музика // Червоний шлях. 1925. № 1–2. С. 200–213.
173. Навроцький, Борис. Формалізм чи суб'єктивний естетизм. З приводу книги Томашевського Б. «Теория литературы» (Госиздат. Ленинград 1925 г.), як спроби підсумку досягнень літ. «формалізму» // Червоний Шлях. 1925. № 5. С. 205–209.
174. Навроцький, Борис. Як будується літературний (прозовий) твір? // Життя і революція. 1925. № 5. С. 63–75.
175. Наш Універсал // Жовтень. Харків, 1921. С. 1–2.
176. Перетц, Владимир. Старинная украинская литература // Отечество: Пути и достижения национальных литератур России. Национальный вопрос. 1916. Т. 1. С. 183–203.
177. Перетц, Володимир. Найближчі завдання вивчення історії української літератури // Записки Українського наукового товариства. 1908. Кн. 1. С. 16–24.
178. Петренко, Пантелеймон. В хащах формалізму // Літературний архів. 1931. № 1–2. С. 68–80.
179. Петров, Віктор. До питання про Потебню й Лотце // Зап. іст.-філол. від. ВУАН. 1926. Кн. 9. С. 367–368.



180. Петров, Віктор. Микола Зерова та Іван Франко: (До історії історико-літературних взаємин) // Віктор Петров. Розвідки: В 3 т. Т. 2 / Упор., передм. та прим. В. Брюховецького. Київ: Темпора, 2013. С. 781–800.
181. Петров, Віктор. Потебня й Лотце // Зап. іст.-філол. від. ВУАН. 1924. Кн. 4. С. 259–263.
182. Петров, Віктор. Проблема літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945) // Віктор Петров. Розвідки: В 3 т. Т. 2 / Упор., передм. та прим. В. Брюховецького. Київ: Темпора, 2013. С. 800–810.
183. Петров, Віктор. Старий і новий побут (з нотаток) // Життя і революція. 1925. № 8. С. 41–44.
184. Платформа ідеологічна і художня спілки селянських письменників «Плуг» // Червоний шлях. 1923. № 2. С. 210–214.
185. Плотников, Илья. Общество изучения поэтического языка и Потебня // Педагогическая мысль. 1923. № 1. С. 31–40.
186. Полищук, Валериан. Что и как и почему // Радиус авангардовцев. Литературный сборник русской секции. Харьков, 1928. С. 26–28.
187. Полторацький, Олекса. Крізь формальну методу // Нова генерація. 1927. № 2. С. 38–43.
188. Полторацький, Олекса. Мова поетична і мова практична // Нова генерація. 1927. № 1. С. 48–66.
189. Полторацький, Олекса. Новий побут – нова людина // Червоний шлях. 1930 № 7–8. С. 177–185.
190. Полторацький, Олекса. Практика лівого оповідання // Нова генерація. 1928а. № 1. С. 50–61.
191. Полторацький, Олекса. Про фактичну літературу // Нова генерація. 1930. № 8–9. С. 32–36.
192. Полторацький, Олекса. Проти недобитків формалізму // Нова Генерація. 1930. № 5. С. 49–52.
193. Полторацький, Олекса. Соціологія тропів І. Франко // Життя й революція. 1927. № 4. С. 367–376.

194. Полторацький, Олекса. Як виробляти романи // Нова генерація. 1928. № 5. С. 364–368.
195. Редінг О. [Гадзінський В.] І що таке нарешті стиль? // Нова генерація. 1930. № 6–7. С. 54–59.
196. Санович, Анатолій. Книга фактів // Нова генерація. 1929. № 3. С. 56–62.
197. Семенко, Михайль. Асоціація Комункультовців (Панфутуристів) // Червоний шлях. 1924. № 4–5. С. 278–279.
198. Семенко, Михайль. До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті // Червоний шлях. 1924. № 11–12. С. 169—201.
199. Семенко, Михайль. Мистецтво як культ // Червоний шлях. 1924. №. 3. С. 222–229.
200. Семинар літературоведення при ХІНО // Красное слово. 1927. № 2–3. С. 175–180.
201. Сталин, Йосиф. Год великого перелома: К XII годовщине Октября // Правда. 07.11.1929.
202. Сталин, Йосиф. Против опошления лозунга самокритики // Правда. 26.06.1928.
203. Степняк, Мирон. [Рец. на кн.]: Йогансен М. Як будується оповідання. Х.: Книгоспілка, 1928 // Червоний шлях. 1928. № 4. С. 224.
204. Сумцов, Микола. До історії наукового впливу О. Потебні // Наук. Зб. Харк. наук.-дослід. катедри історії укр. культури. 1926. Ч. 2–3. С. 5–10.
205. Томашевский, Борис. [Рец. на кн.]: Якубський Б. Наука віршування. Київ: Слово. 1922 // Книга и революция. 1923. № 1 (25). С. 52.
206. Томашевский, Борис. О ритме песен Западных Славян // Аполлон. 1916. № 2. С. 31.
207. Троцкий, Лев. Литература и революция. М.: Красная новь, 1923.
208. Тынянов, Юрий. [Рец. на кн.]: Райнов Т. Александр Афанасьевич Потебня. Петроград: Колос, 1924 // Русский современник. 1924. № 1. С. 324.
209. Тынянов, Юрий; Якобсон, Роман. Проблемы изучения литературы и языка // ЛЕФ. 1928. № 12. С. 35–37.
210. Фадеев, Александр. Об одном споре всемирно-исторического значения. Заключительное слово на производственном совещании критиков РАПП 29 января 1932 г. // На литературном посту. 1932. № 5. С. 1–5.
211. Харцієв, Василь. Потебня і «лапки» // Червоний Шлях. 1927. № 12. С. 116–134.

212. Харцієв, Василь. Потєбня й сучасна поетика // Червоний шлях. 1927. № 12. С. 117–134.
213. Хоменко, Ярослав. Сюжет і фабула // Плужанин 1926. № 3. С. 8–10.
214. Цейтлин, Александр. Марксисты и формальный метод // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 114–131.
215. Ціборовський, Михайло. Механізм літературного впливу // Нова генерація. 1930. № 4. С. 47–51.
216. Чернець, Леонід. Радянська література в освітленні С. Єфремова // Літературний архів. 1931. № 1–2. С. 16–34.
217. Чижевский, Дмитро. О «Шинели» Гоголя // Современные записки. 1938. № 67. С. 172–195.
218. Чучмарьов, Захарій. Соціологічний метод в історії та теорії літератури // Червоний шлях. 1926. № 7–8. С. 208–233.
219. Шамрай, Агапій. «Формальний» метод у літературі // Червоний шлях. 1926. № 7–8. С. 233–267.
220. Шамрай, Агапій. А.О. Потєбня і методологія історій літератури // Науковий збірник Харківської науково-дослідчої катедри історії України. 1924. Кн. 1. С. 49–68.
221. Шамрай, Агапій. На шляхах до об'єктивної історії українського письменства // Червоний шлях. 1924. № 6. С. 200–211.
222. Шамрай, Агапій. Творчість Коцюбинського в літературному оточенні // Критика. 1928. № 4. С. 57–91.
223. Шкловский В. В защиту социологического метода // Новый ЛЕФ. 1927. № 3. С. 20–25.
224. Шкловский, Виктор. Из филологических очевидностей современной науки о стихе // Гермес. Киев, 1919. С. 67–71.
225. Шкловский, Виктор. Потєбня // Поэтика: сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 3–6.
226. Эйхенбаум, Борис. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. Сборник статей. Ленинград: Художественная литература, 1969.
227. Якобсон, Роман. О художественном реализме // Readings in Russian Poetics / Ed. L. Matejka. Michigan Slavic Materials 2. 1962. P. 29–36.

228. Якобсон, Роман. Про реалізм у мистецтві // Вапліте. 1927. № 2. С. 163–170.
229. Якубський, Борис. До «реабілітації» форми в мистецтві (Про одну з розв'язаних проблем літературознавства) // Життя й революція. 1927. № 5. С. 220–230.
230. Якубський, Борис. До справи літературного побуту // Літературна газета. 1927. № 12. С. 1.
231. Якубський, Борис. Нові досягнення марксизму в літературознавстві // Гарт. 1927. № 4–5. С. 84–97.
232. Ямпольський, Іван. [Рец. на кн.]: Йогансен М. Як будеється оповідання. Х.: Книгоспілка, 1928 // Життя й революція. 1928. № 9. С. 188–189.
233. Kleiner, Juliusz. Treść i forma w poezji // Przegląd Warszawski. 1922. R. 2. S. 323–333.
234. Jacobson, Roman. O realismu v umění // Červen. 1922. № 4. S. 300–304.
235. Jakobson, Roman. Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik // Slavische Rundschau. 1928. Vol. 1 (8). Pp. 629–646.
236. Tschizewsky, Dmitrij. Zur Komposition von Gogol's «Mantel» // Zeitschrift für Slavische Philologie, Leipzig. 1937. Band XIV. Pp. 63–94.

## НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА: МОНОГРАФИИ И СТАТЬИ

1. Автономова, Наталья; Гаспаров, Михаил. Якобсон, славистика и евразийство: две конъюнктуры, 1929–1953 // НЛО. 1997. № 23. С. 87–91.
2. Агеєва, Віра. Формалізм у концепціях київських «неокласиків» // Наукові записки. Філологічні науки. 2005. Т. 48. С. 3–10.
3. Агеєва, Віра. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. К.: Факт, 2006.
4. Байбурин, Альберт. А. Потебня: філософія мови і міфа // Александр Потебня. Слово и миф. М.: Правда, 1989.
5. Баскирк, Эмили ван; Зорин, Андрей. Гинзбург и перестройка // НЛО. 2012. № 116: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/ginzburg-i-perestrojka.html> (дата обращения: 15.5.2020)

6. Безхутрий, Юрій. Микола Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків: Фоліо, 2003.
7. Беляков, Леонид. Шахтинское дело // Репрессированные геологи. М.-СПб, 1999.
8. Біла, Анна. Український літературний авангард. Київ: Смолоскип, 2006.
9. Верстюк, Владислав. Василь Сидорович Бойко // Енциклопедія сучасної України / Інститут енциклопедичних досліджень НАН України:  
[http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=36073](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=36073) (дата обращения: 27.1. 2020).
10. Гадамер, Ханс-Георг. Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 1991.
11. Галушкин, Александр. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...»: К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928–1930 гг. // НЛО. 2000. № 44. С. 136–158.
12. Гаспаров, Михаил. Лингвистика стиха // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и Языка. 1994. № 6. С. 28–35.
13. Герман, Михаил. Модернизм. Искусство первой половины XX века. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2005.
14. Гоголь в русской критике: Антология / Сост. С. Бочарова. М.: Фортуна ЭЛ, 2008.
15. Голубкова, Анна. Вот почему я отрицаю тебя // Октябрь. 2006. № 6. С. 176–181.
16. Горева, Вікторія. Українські вчені та українознавча проблематика на I Міжнародному з'їзді слов'янських філологів // Рукописна та книжкова спадщина України. 2016. Вип. 20. С. 519–528.
17. Грабович, Григорій. Апорія українського формалізму // *Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко*. Львів: Літопис, 2004. С. 49–56.
18. Грицак, Ярослав. Нариси історії України: формування модерної української нації XIX–XX ст. Київ: Генеза, 1996.
19. Грицак, Ярослав. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ: Критика, 2006.
20. Гройс, Борис. Утопия и обман. Москва: Знак, 1993.
21. Гундорова, Тамара. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006.
22. Демська-Будзуляк, Леся. Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс. К.: Смолоскип, 2019.
23. Депретто, Катрин. Формализм в России. Предшественники, история, контекст / Авториз. пер. с франц. В. Мильчина. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

24. Дзюба, Иван. Микола Хвильовий «Азіятський ренесанс» і «Психологічна Європа». К.: Києво-Могилянська академія, 2005.
25. Дмитриев, Александр. Академический марксизм 1920–1930-х гг. и история Академии: случай А. Н. Шебунина // НЛО. 2002. № 54. С. 29–60.
26. Дмитриев, Александр. Археология эпохи и пластика идентичности: Петров – Домонтович – Бэр // НЛО. 2017. № 5 (147). С. 214–227.
27. Дмитриев, Александр. Литература и фольклор в исследованиях академика В.Н. Перетца. // Неизвестные страницы русской фольклористики / Отв. ред. А. Топорков. М.: Индрик, 2015. С. 11–38.
28. Дмитриев, Александр. Присвоение как конституирование, или О русском формализме и «неклассической» гуманитарной классике // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании / Сост. И. Савельева, А. Полетаев. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 361–380.
29. Дмитриев, Александр. Украинская наука и ее «имперские» контексты (XIX – начала XX века) // Ab Imperio. 2007. № 4. С. 121–172.
30. Дмитриев, Александр; Левченко, Ян. Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // НЛО. 2001. № 50. С. 43–57.
31. Зенкин, Сергей. Работы о теории: Статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
32. Зорин, Андрей. Проза Л. Я. Гинзбург и гуманитарная мысль XX века // НЛО. 2005. № 76. С. 45–68.
33. Иванюшина, Ирина. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003.
34. Ільницький, Олег. Український футуризм (1914–1930 рр.) / Пер. з англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003.
35. Ільницький, Олег. Шевченко і футуристи // Сучасність. 1989. № 5. С. 83–93.
36. Калинин, Илья. Виктор Шкловский, или Превращение поэтического приема в литературный факт // Звезда. 2015. № 2. С. 198–221.
37. Калинин, Илья. Искусство как прием воскрешения слова: Виктор Шкловский и философия общего дела // НЛО. 2015. № 3. С. 214–225.
38. Квятковский, Александр. Поэтический словарь. М.: Советский писатель, 1966.

39. Киселева, Любовь. Сборник «Отечество» как проект национального строительства империи // История литературы. Поэтика. Кино. Сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой. М.: Новое издательство, 2012. С. 147—159.
40. Клочек, Григорій. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики // Слово і час. 2007. № 4. С. 39–45.
41. Коваленко, Тетяна. Дискурс формалізму в Україні: лінгвістичний аспект // Studia Ukrainica Posnaniensia. 2015. № 3. С. 135–143.
42. Коломієць, Лада. Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років. Луцьк: Нова Книга, 2015.
43. Котенко, Наталя. Борис Якубський – теоретик українського вірша // Якубський Б. Наука віршування. К.: Київський університет, 2007.
44. Котенко, Наталя. Неп’ятірне гроно київських неокласиків // Київські неокласики: Антологія. 1920–1930-ті / Упор. Н. Котенко. К.: Смолоскип, 2015. С. 5–47.
45. Котенко, Наталя. Рецепція формалістичних ідей у колі київських неокласиків // Слово і час. 2006. № 11. С. 58–69.
46. Кравец, Виктор. «Воспоминанье не балуй» (Об одном стихотворении В. Маккавейского) // Вестник Литературного института имени А. М. Горького. 2015. № 3. С. 33–41.
47. Кристева, Юлия. Разрушение поэтики // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1994. № 5. С. 44–62.
48. Крысько, Вадим. Этническая психология. М.: Академия, 2002.
49. Левинтон, Георгий. Заметки об Ивановых // Исследования по лингвистике и семиотике. Сборник статей к юбилею Вяч. Вс. Иванова / Ред. Т. Никоваева. М.: Языка славянских культур, 2010. С. 517–531.
50. Левченко, Ян. Виктор Шкловский // Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов: В 2 т. / Т. 2. М.: Издательский центр «Академия», 2014. С. 298–312.
51. Левченко, Ян. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: НИУ ВШЭ, 2012.
52. Левченко, Ян. История с биографией (О попытках системной трансформации формализма в текстах Б. Эйхенбаума конца 1920-х гг.) // Эпоха «Великого перелома»

- в истории культуры. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2015. С. 277–284.
53. Левченко, Ян. Как поссорился Борис Михайлович с Виктором Максимовичем // *Russian Literature*. 2012. Vol. 72. Is. 3–4. P. 503–523.
54. Левченко, Ян. Удел переписчика: Виктор Шкловский, советский писатель // *Кризисы культуры и авторы на границе эпох в литературе и философии*. СПб.: Петрополис, 2013. С. 175–190.
55. Ложкіна, Аліса. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019.
56. Лотман, Юрий. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992.
57. Марков, Владимир. История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000.
58. Медведев, Юрий; Медведева, Дмитрий. Круг М.М. Бахтина. К обоснованию феномена // *Звезда*. 2012. № 3. С. 202–215.
59. Мейс, Джеймс. Комунізм та дилеми національного визволення: Національний комунізм у радянській Україні 1918–1933 / Пер. з англ. Максим Яковлев. Київ: Комора.
60. Мельників, Ростислав. Людина з «химерним йменням» // Майк Йогансен. Вибрані твори / Упоряд. Р. Мельників. 2-ге вид., доповнене. К.: Смолоскип, 2009. С. 5–33.
61. Мельників, Ростислав. Микола Хвильовий: нарис життя і творчості / Микола Хвильовий. Повне зібрання творів: У 5 т. Т. 1 / Ред. Р. Мельників. К.: Смолоскип, 2018. С. 7–31.
62. Мудрак, Мирослава. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні. Київ: Родовід, 2018.
63. Носкова, Ольга; Чучмарева, Елена. Захарий Иванович Чучмарев // *История психологии в лицах: персоналии* / Под ред. А. Петровского. М.: ПЕР СЭ, 2005. С. 520–521.
64. Олександр Опанасович Потебня: (До 170-річчя з дня народження): Бібліогр. покажч. / Вступ. ст. Ф. Широкоград; Наук. ред. Ф. Широкоград. Харків, 2005.
65. Павличко, Соломія. Теорія літератури. Київ: Основи, 2009.
66. Панченко, Володимир. Повість про Миколу Зерова. К.: Дух і Літера, 2018.



67. Петровский, Мирон. Городу и миру. К.: Дух і Літера, 2008.
68. Петровський-Штерн, Йоханан. Анти-імперський вибір. Постановня українсько-єврейської ідентичности. Київ: Критика, 2018.
69. Пильщиков, Игорь; Устинов, Андрей. Дебют Виктора Шкловского в Московском Лингвистическом Кружке // Литературный факт. 2018. № 9. С. 314–334.
70. Поліщук, Ярослав. Література як геокультурний проект. К.: Академвидав, 2008. С. 151–234.
71. Полякова, Людмила. М. Горький о русском крестьянстве. Контур проблемы // Вестник ТГУ. 2002. № 2 (26). С. 71–74.
72. Потапова, Елена. Проблема синтеза искусств в эстетике серебряного века: символизм и авангард // Вестник МГУКИ. 2012. № 3. С. 230–234.
73. Пятигорский, Александр. Свободный философ Пятигорский: В 2 т. Т. 2 / Под общ. ред. К. Кобрин; Науч. ред. А. Марков. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015.
74. Робинсон, Михаил. Судьбы академической элиты: Отечественное славяноведение (1917 – начало 1930-х годов). М.: Индрик, 2004.
75. Савицкий, Станислав. Частный человек: Л. Я. Гинзбург в конце 1920-х и начале 1930-х гг. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2013.
76. Светликова, Илона. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
77. Сегал, Дмитрий. Пути и вехи. Русское литературоведение в XX веке. Москва: Водолей, 2011.
78. Серио, Патрик. Структура и целостность: об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе: 1920-30-е гг. / Пер. с франц. Н. Автономова. М.: Языки славянской культуры, 2001.
79. Сінченко, Олексій. Неопотебнянство Бориса Навроцького // Синопис: текст, контекст, медіа. 2015. № 2:  
<http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/192> (дата обращения: 15.2.2020).
80. Сінченко, Олексій. Формалістичні аспекти літературної теорії Бориса Якубського // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2011. № 2 (2). С. 46–52.

81. Соло триває... (Нові голоси): Лекції на пошану Соломії Павличко. Дискурс формалізму: український контекст / Ред. О. Галета. Львів: Літопис, 2004.
82. Теории, школы, концепции. Художественная рецепция и герменевтика / Под ред. Ю. Борева. Москва: Наука, 1985.
83. Тимиргазин, Алексей. «Сделав большой круг, я опять возвращаюсь...». К биографии писателя-географа Юрия Гавриловича Платонова // Collegium. 2016. № 1. С. 219–234.
84. Тиханов, Галин. Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года / Пер. с англ. М. Поляковой // НЛЮ. 2001. № 50. С. 20–35.
85. Українська авангардна поезія (1910–1930-ті роки): Антологія / Упор. О. Коцарев, Ю. Стахівська. Київ: Смолоскип, 2014.
86. Устинов, Андрей. Две жизни Николая Бернера // Лица: Биографический альманах. 2002. Вып. 9. С. 5–67.
87. Ханзен-Леве, Оге. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001.
88. Хюльзенбек, Рихард. Дадаистский манифест 1918 года / Пер. и ком. В. Вебера: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/3/h25.html> (дата обращения: 27.1.2020).
89. Цветкова, Мария. Возможность рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования // Вестник Вятского государственного университета, 2010. № 3. Т. 2. С. 8–12.
90. Цимбал, Ярина. Історія Вапліте у 3D // Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія. Т. 7. К.: Laugus, 2012. С. 128–144.
91. Шамрай, Маргарита. Професор Агапій Шамрай – видатний український літературознавець // Український альманах. Варшава, 1996: <http://krasnopillia.info/2014/10/08/profesor-ahapij-shamraj-vydatnyj-ukrajinskyj-literaturoznavets/> (дата обращения: 15.2.2020).
92. Шаповал, Андрій. Наукова співпраця І.Я. Франка та В.М. Перетца (за епістолярними джерелами) // Київські історичні студії. 2018. № 2 (7). С. 111–117.
93. Шевеленко, Ирина. Модернизм как архаизм. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
94. Шевельов, Юрій. Про памфлети Миколи Хвильового // Хвильовий М. Вибрані твори: в 5 т. Т. 4. / Ред. Г. Костюка. Торонто: Смолоскип, 1982. С. 7–67.

95. Штогрин, Дмитро. Володимир Перетц // 125 років київської української академічної традиції. Нью-Йорк, 1993. С. 341–358.
96. Шумилин, Дмитрий; Соловьев, Владимир. Машкин А. П. – один из забываемых деятелей культуры Слобожанщины // Пам'яткознавчі погляди молодих вчених ХХІ ст.: зб. статей. Вип. 1. Харків: Курсор, 2010. С. 296–300.
97. Эрлих, Виктор. Русский формализм: история и теория / Пер. с англ. А. Глебовской. Санкт-Петербург: Академический проект, 1996.
98. Эспань, Мишель. История цивилизаций как культурный трансфер / Пер. с франц. Е. Дмитриева. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
99. Юркова, Оксана. Діячі науки в полі зору диктатури // Суспільство і влада в радянській Україні років НЕПу (1921–1928). Колективна монографія: У 2 т. Т. 2 / Ред. С. Кульчицький. К.: Інститут історії України НАН України, 2015. С. 5–56.
100. Яусс, Ханс-Роберт. История литературы как провокация литературоведения. Современная литературная теория. Антология / Сост., пер. и прим. И. Кабанова. Москва: Наука, 2004.
101. A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond / Edited by G. Tihanov, E. Dobrenko. University of Pittsburgh Press, 2001.
102. Althusser, Louis. Ideology and Ideological State Apparatuses // Lenin and Philosophy and Other Essays. New York, 1971.
103. Bennet, Tony. Formalism and Marxism. Psychology Press, 2003.
104. Between Europe and Asia: The Origins, Theories and Legacies of Russian Eurasianism / Ed. by M. Bassin, S. Glebov, M. Laruelle. Pittsburgh University Press, 2015.
105. Bowra, Maurice. The Romantic Imagination. Oxford: Oxford University Press, 1961.
106. Carlson, Maria. No Religion Higher Than Truth. A History of the Theosophical Movement in Russia in 1875-1922. Princeton University Press, 1993.
107. Fish, Stanley. Interpreting the “Variorum” // Critical Inquiry. Vol. 2, No. 3 (Spring, 1976). Pp. 465–485.
108. Chenieux-Gendron, Jacqueline. Surrealism. New York: Columbia University Press, 1990.

109. Ilnytskyj, Oleh. *Ukrainska khata and the Paradoxes of Ukrainian Modernism* // *Journal of Ukrainian Studies*. 1994. № 2. Pp. 5–31.
110. Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communications in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, 1974.
111. Jameson, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton University Press, 1974.
112. Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton University Press, 1972.
113. Nabokov, Vladimir. *Nikolay Gogol*. Norfolk, Connecticut: New Direction Books, 1944.
114. Pomorska, Krystina. *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*. The Hague-Paris: Mouton, 1968.
115. Shkandrij, Myroslav. *Avant-Garde Art in Ukraine 1910–1930: Contested Memory*. Boston: Academic Studies Press, 2019.
116. Shkandrij, Myroslav. *Modernists, Marxists and the Nation*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1992.
117. Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
118. Thompson, Eva. *Russian Formalism and Anglo-American Criticism. A Comparative Study*. The Hague and Paris: Mouton, 1971.
119. Tihanov, Galin. *The Birth and the Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford, California: Stanford University Press, 2019.
120. Tihanov, Galin. *When Eurasianism Met Formalism. An Episode from the History of Russian Intellectual Life in the 1920s* // *Die Welt der Slaven*. 2003. No. 2. Vol. 48. Pp. 359–382.
121. *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations* / Ed. by M. Pavlyshyn, G. Brogi Bercoff, S. Plokhly. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
122. Wachtel, Michael. *Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*. Madison, 1994.