

## ТЕОРИЯ НА „ФОРМАЛНИЯ МЕТОД“

БОРИС АЙХЕНБАУМ

Le pire, à mon avis, est celui qui représente la science comme faite.

A. de Candolle

Така нареченият „формален метод“ се появи не в резултат на създаването на специална „методологична“ система, а в процеса на борбата за самостоятелност и конкретност на литературната наука. Изобщо понятието „метод“ се разшири неоправдано и започна да означава прекалено много неща. Принципен за „формалистите“<sup>2</sup> е въпросът не за методите на изучаване на литературата, а за литературата като обект на изучаване. Всъщност, ние не говорим и не спорим за никаква методология. Говорим и можем да говорим само за някои теоретични принципи, които не са ни подсказани от една или друга готова методологична или естетическа система, а от изучаването на конкретен материал със специфичните му особености. Теоретичните и историко-литературните публикации на формалистите изразяват тези принципи достатъчно определено, но около тях за изминалите десет години се натрупаха толкова нови въпроси и стари недоразумения, че едни опит за обобщаване — не като догматична система, а като историческа равностетка — няма да е излишен. Важното е да се покаже как е започнала работата на формалистите и как, в какво еволюира.

В историята на формалния метод много важен е моментът на еволюцията. Нашите противници и мнозина от последователите ни често го пренебрегват. Обкръжен сме от еkleктици и епигони, които превръщат формалния метод в някаква скована система на „формализма“, служеща им за изработване на термини, схеми и класификации. Такава система е много удобна за критиката, но изобщо не е характерна за формалния метод. Не сме имали и нямаме никаква подобна готова система или доктрина. В научната си работа ние ценим теорията само като работна хипотеза, с чиято помощ се откриват и осмислят факти, т. е. осъзнават се като закономерни и се превръщат в материал за изследване. Затова не се занимаваме с определения, така очаквани от епигоните, и не строим общи теории, толкова мили на еkleктиците. Ние приемаме конкретни принципи и ги спазваме, доколкото те се оправдават от материала. Ако той налага усложнения или промени, ние ги правим. В този смисъл сме достатъчно свободни от собствените си теории, както и трябва бъде свободна науката, защото между теория и убеждение има разлика. Готови науки няма — науката живее не като установява истини, а като преодолява грешки.

Задачата на тази статия не е да полемизира. Първоначалният период на научна борба и полемика в периодиката е завършен. А на „полемиката“, с която ме удостои „Печат и революция“ (1924, № 5), може да се отговори само с нови научни трудове. Главната ми задача е да покажа как формалният метод постепенно еволюира и разширява областите, които изучава, излиза напълно от границите на онова, което обикновено се нарича методология, как се превръща в специална наука за литературата като специфичен ред от факти. В рамките на тази наука е възможно да се развоят

<sup>1</sup> „Според мен най-лошото е, когато някой представя науката като завършена.“ А. дьо Кандол (фр.) Б. ред.

<sup>2</sup> Под „формалисти“ в тази статия разбирам само групата теоретици, която се обедини в „Общество за изучаване на поетичния език“ (ОПОЯЗ) и от 1916 г. започна да издава свои сборници.

най-разнообразни методи, стига само в центъра на вниманието да остава спецификата на изучавания материал. Всъщност това бе стремежът на формалистите още от самото начало и именно такъв смисъл имаше тяхната борба със старите традиции. Наименованието „формален метод“, дадено на това движение и свързано здраво с него, трябва да се разбира условно — като исторически термин, без да се изхожда от него като от истинско определение. За нас е характерен не „формализмът“ като естетическа категория и не „методологията“ като завършена научна система, а единствено стремежът към създаване на самостоятелна литературна наука, изградена върху специфичните свойства на литературния материал. Необходимо ни е само теоретичното и историческото осъзнаване на фактите на словесното изкуство като такова.

## I

Представителите на формалния метод нееднократно и от различни страни са били упрекувани заради неяснотата или непълнотата на принципните им постановки — заради равнодушното им към общите въпроси на естетиката, психологията, философията, социологията и т. и. Въпреки качествените си различия упреците са еднакво справедливи в смисъл, че правилно долавят характерното за формалистите и, разбира се, неслучайно откъсване както от „естетиката отгоре“, така и от всички готови или смятащи се за такива общи теории. Това откъсване (най-вече от естетиката) е явление, повече или по-малко типично за цялата съвременна наука за изкуството. Като оставя настрана цяла редица общи проблеми (например проблемите за красотата, за целта на изкуството), тя се е съсредоточила върху конкретни проблеми на изкуствознанието. Отново, извън връзката му с общоестетическите предпоставки, е поставен въпросът за художествената „форма“ и нейната еволюция, а оттам и цял ред конкретни теоретични и исторически въпроси. Появиха се характерни лозунги — като този на Вьолфлин за „история на изкуството без имена“, характерни опити за конкретен анализ на стилове и похвати — като „Опит за сравнително изучаване на картините“ от К. Фол. В Германия именно теорията и историята на изобразителните изкуства, които имат най-голям опит и традиции, са заели централно място в изкуствознанието и са започнали да оказват влияние върху общата теория на изкуствата и върху отделните науки — в частност, върху изучаването на литературата.<sup>1\*</sup>

В Русия, очевидно поради местни исторически причини, аналогично положение е засяла науката за литературата.

Формалният метод, разбира се, привлече всеобщото внимание и стана един от злободневните въпроси не с частните си методологични особености, а с принципното си отношение към въпроса за разбирането и изучаването на изкуството. В изследванията на формалистите рязко се открояват принципи, които нарушават смятаните за непоклатими традиции и „аксиоми“ не само на науката за литературата, но и на науката за изкуството като цяло. Благодарение на тази острота на принципите се скърти разстоянието между частните проблеми на литературната наука и общите проблеми на изкуствознанието. Издигнатите от формалистите и използвани за основа на разработките им понятия и принципи върху цялата си конкретност са насочили естествено острите си към теорията на изкуството изобщо. Затова възраздането на поетиката, вече напълно излязла от употреба, изглеждаше не като обикновено възстановяване на частни проблеми, а като набег към цялата област на изкуствознанието. Това положение се създаде в резултат на цяла редица исторически събития, от които най-важни са кризата на философската естетика и резкия прелом в изкуството (в Русия — най-открояващо се и определено в поезията). Естетиката се оказа гола, а изкуството нарочно се яви разсъблечено — с цялата условност на примитивизма. Формалният метод и футуризмът се оказаха исторически свързани.

Но този общ исторически смисъл от появата на формалистите представлява отделна тема — трябва да говорим за друго, тъй като възнамерявам да дам представа за еволюцията на принципните и проблемите на формалния метод и за положението му в настоящия момент.

По времето, когато формалистите се обособиха, „академичната“ наука, която изцяло игнорирате теоретичните проблеми и доста неубедително използваше остарели естетически, психологически и исторически „аксиоми“, дотолкова изгуби усещане за собствения си предмет, че самото ѝ съществуване стана призрачно. С нея почти не се налагаше да се борим: нямаше защо да разбиваме вратата, понеже врата липсваше — вместо крепост се откри път. Теоретичното наследство на По-

тебия и Веселовски, преминало към учениците им, остана да лежи като мъртъв капитал — съкровище, което се страхуваха да докоснат и по такъв начин го обезценяваха. Авторитетът и влиянието постепенно преминаха от академичната наука към, ако може да се каже така, публицистичната наука, към публикациите на критиците и теоретичите на символизма. И наистина през 1907—1912 г. книгите и статите на Вяч. Иванов, Брюсов, А. Бели, Мережковски, Чуковски и т. н. имаха много по-голямо влияние, отколкото научните изследвания и дисертации на университетските професори. Зад тази „публицистична“ наука, въпреки цялата ѝ субективност и тенденциозност, стояха едни или други теоретични принципи и лозунги, подсилени от новите художествени течения и тяхната пропаганда. Естествено за младото поколение такива книги като „Символизъм“ (1910) на А. Бели значеха безкрайно повече от безпринципните монографии на литературните историци, лишени от всякакъв научен темперамент, от всякаква гледна точка.

Ето защо — когато изпря историческата среща на две поколения, този път изключително напрегната и принципа — тя се определи не по линията на академичната наука, а по линията на „публицистичната“ наука — по линията на символистките теории и методите на импресионистката критика. Ние започнахме борба със символистите, за да изтръгнем от ръцете им поетиката, за да я освободим от връзката със субективните им естетически и философски теории и да я върнем към научното изследване на фактите. Възпитани с техните публикации, ние още по-ясно виждахме грешките им. Очерталият се по това време бунт на футуристите (Хлебников, Кручових, Маяковски) срещу поетичната система на символизма стана опора за формалистите, защото придаваше на борбата им още по-актуален характер.

Основен лозунг, обединил първоначалната група футуристи, бе лозунгът за разкрепостяване на поетичното слово от оковите на философските и религиозните тенденции, които все повече и повече завладяваха символизма. Разколът сред теоретичите на символизма (1910—1911) и появата на акмеистите подготвиха почвата за решителния бунт. Всички компромиси трябваше да бъдат отхвърлени. Историата изискваше от нас истински революционен патос — категорични тезиси, безпощадна ирония, дързък отказ от всякакви съгласателства. Беше важно да противопоставим на субективно-естетическите принципи, от които се възхваляваха в теоретичните си изследвания символистите, пропагандата на обективно-научното отношение към фактите. Оттук идва новият патос на научен позитивизъм, характерен за формалистите: отказ от философска мотивировка, от психологически и естетически тълкувания. Скъсването с философската естетика и с идеологическите теории на изкуството бе продуцирано от самото положение на нещата. Трябваше да се обърнем към фактите и отдалечавайки се от общите системи и проблеми, да започнем от средата — от онова място, където ни заварва фактът на изкуството. Изкуството изискваше да се приближим пълно до него, а науката — да я направим конкретна.

## II

Принципът за специфичност и конкретност на литературната наука стана основен за възникването на формалния метод. Всички усилия се насочиха към прекратяване на старото положение, при което, според думите на А. Веселовски, литературата беше *res pullius*<sup>3</sup>. Именно това направи позицията на формалистите така непримирима по отношение на другите „методи“ и толкова неприемлива за еkleктиците. Като отричаха „другите“ методи, формалистите на практика отрекоха и отричат не методите, а безпринципното смесване на различни науки и на различни научни проблеми. Основното им твърдение се състоеше и се състои в това, че предметът на литературната наука като такава трябва да бъде изследването на специфичните особености на литературния материал, които го отличават от всеки друг, макар този материал с вторичните си, косвени белези да дава повод и право да бъде използван като помощен и в други науки. Това беше формулирано напълно определено от Р. Якобсон (Новейшая русская поэзия, Прага, 1921, с. 11): „... предмет на науката за литературата не е литературата, а литературността, с други думи, онова, което прави дадено произведение литературно произведение. Вещност и досега литературните историци приличат най-вече на полицан, на които е наредено да арестуват определено лице и за всеки случай прибират всички и всичко, което се намира в жилището, както и случайно минаващите покрай него. Така и

<sup>3</sup> Ничия земя (лат.) — Б. ред.

историите на литературата използват всичко — бит, психология, политика, философия. Вместо наука за литературата създават конгломерат от доморасли дисциплини. Те сякаш забравят, че тези въпроси засягат съответните науки — история на философията, история на културата, психология и т. н. — и че последните могат естествено да използват и литературни паметници като дефектни, второкачествени документи.“

За да осъществим на практика и да укрепим този принцип на специфичност, без да се обръщаме към умозрителната естетика, ние трябваше да съпоставим литературния ред с други редове от факти, като изберем от безкрайното разнообразие съществуващи редове онези, които се допират до литературния, но едновременно се и различават от него по своите функции. Такъв методологичен похват стана съпоставянето на „поетичния“ език с „практическия“, разработено в първите сборници на ОПОЯЗ (статии на Л. Якубински) и послужило като изходен принцип за работата на формалистите над основните проблеми на поетиката. Така, вместо обикновената за литературоведите ориентация към историята на културата или на обществото, към психологията или естетиката и т. н., при формалистите се прояви характерната за тях ориентация към лингвистиката като към наука, която чрез изследвания от нея материал се докосва до поетиката, но подхожда към него от различни позиции и с различни задачи. От друга страна, лингвистите също се заинтересуваха от формалния метод, защото фактите на поетичния език, които се разкриват при съпоставянето му с практическия, могат да се разглеждат в сферата на чисто лингвистичните проблеми като езикови факти изобщо. Получи се нещо аналогично на отношенията, които съществуват например между физиката и химията. На този фон отново оживяха и получиха нов смисъл проблемите, поставени някога от Потебня и приети на вяра от учениците му.

Съпоставянето на поетичния език с практическия беше направено в общи линии от Л. Якубински в първата му статия „О звуках стихотворного языка“ (Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. Пг., 1916), като различие е формулирано по следния начин: „Езиковите явления трябва да се класифицират от гледна точка на целта, с която говорещият използва езиковите си представи във всеки конкретен случай. Ако говорещият ги използва за чисто практическа цел, т. е. за да общува, то ние имаме работа със системата на п р а к т и ч е с к и я е з и к (на езиковото мислене), в която езиковото представяне (звуци, морфологични части и пр.) нямат самостоятелна стойност и са само с р е д с т в о за общуване. Възможни са обаче (и съществуват) други езикови системи, в които практическата цел отстъпва на заден план (макар че може да не изчезне напълно) и езиковото представяне придобива самостоятелна стойност.“

Формулирането на това различие беше важно не само за построяването на поетиката, но и за разбирането на стремежа на футуристите към „неразбираемия (заумний)“ език“, като към максимално разкриване на „самостоятелна стойност“, частично наблюдавано в детския език, глосалания на сектантите и т. н. „Неразбираемите“ опити на футуристите получиха голямо принципино значение като демонстрация срещу символизма, който не се решаваше да отиде по-далеч от „инструментирането“ в акомпанимент на смисъла и опощявяше по този начин ролята на звуците в стихотворната реч. Въпросът за звуците в стиха придоби особена острота — именно по този пункт формалистите се обединиха с футуристите, за да се противопоставят на теоретиците на символизма. Естествено, първото сражение на формалистите стана точно на тези позиции: въпросът за звуците трябваше да се преразгледа преди всичко, за да се противопостави на философските и естетическите тенденции на символистите една система от точни наблюдения и да се направят съответните научни изводи. Оттук произтича и съдържанието на първия сборник, изцяло посветен на проблема за звуците и „неразбираемия език“.

В статията „За поезията и неразбираемия език“ Виктор Школовски заедно с Якубински доказваше с цял ред разнообразни примери, че „хората имат нужда от думи и извън смисъла“. Неразбираемите думи се разкриваха като разпространен езиков факт и като явление, характерно за поезията: „Поетът не се решава да употреби „неразбираема дума“ и обикновено неразбираемостта се крие под маската на някакво съдържание, често измамно, мнимо, карашо самите поети да признаят, че не разбират съдържанието на стиховете си.“ Между другото в статията на Школовски центърът на въпроса се пренася от чисто звуковата, акустичната плоскост, даваща повод за импресионистки тълкувания на връзката между звука и описвания предмет или изобразяваната емоция, върху плоскостта на произнасянето на артикулацията\*. „При насладата от нищо незначещата „неразбираема“ дума несъмнено е важен начинът на произнасяне. Дори може би точно в произнася-

нето, в своеобразния танц на органите на речта да се заключава голяма част от насладата, която носи поезията.“ Въпросът за отношението към „неразбираемия език“ придоби по такъв начин значение на сериозен научен проблем, чието осветяване способствува за изясняването на много фактори на стиховата реч изобщо. Шкловски точно така и формулира общия въпрос: „Ако приемем като изискване към думата като такава това, че тя трябва да служи за обозначаване на понятие, да има значение, то, разбира се, „неразбираемият език“ ще отпадне като нещо външно по отношение на езика. Но ще отпадне не само той; посочените факти ни навеждат на мисълта, че и в не явно неразбираемата, а в обикновената поетична реч думите невинаги имат значение, или това мнение е само фикция и резултат на нашето невнимание.“

Естественият извод от всички тези наблюдения и принципи беше това, че поетичният език не е само език на „образите“ и че звуците в стиха съвсем не са само елементи на външно благозвучие и не играят единствено роля на „акомпанимент“ на смисъла, а имат самостоятелно значение. Назриваше преразглеждане на общата теория на Потембя, построена върху твърдението, че поезията е „мислене в образи“. Такова разбиране на поезията, прието от теоретичите на символизма, ни задължаваше да се отнасяме към звуците на стиха като към „израз“ на нещо, стоящо зад тях и да ги интерпретираме или като звукоподражание или като „звукозапис“. Особено типични в това отношение бяха изследванията на А. Бели, който намери в два реда на Пушкин пълен звукозапис на това, как шампанското се лее от бутилката в чаша, а в повторението на групата рдт при Блок — „трагедията на отрезвяването“<sup>4</sup>. Такива опити да се „обясни“ алитерацията, стоящи на границата на пародията, трябваше да получат принципен отпор от наша страна, трябваше да докажем на практика, че звуците в стиха съществуват извън всякаква връзка с образа и имат самостоятелна речева функция.

Статии на Л. Якубински послужиха за лингвистична обосновка на „самостоятелната стойност“ на звуците в стиха. Статията на О. Брик „Звуковые повторы“ (Сборники по теории поэтического языка. Вып. II, Пг., 1917) показва самия материал (с цитати от Пушкин и Лермонтов) и го разположи по различни типови групи. Като изрази съмнение в правилността на разпространеното схващане за поетичния език като език на „образите“, Брик стигна до следния извод: „Както и да разглеждаме взаимоотношението между образ и звук, несъмнено е едно: звуците, съзвучията са не само евфоничен придаък, но резултат от самостоятелен поетичен стремеж. Инструментацията на поетичната реч не се изчерпва с външно благозвучие, а представлява, общо взето, сложен продукт от взаимодействието на общите закони на благозвучието. Римата, алитерацията и пр. са само видимата проява, частен случай на основните евфонични закони.“ За разлика от статии на А. Бели при Брик няма никакво тълкуване на смисъла на един или други алитерации, като се изказва само предположението, че повторенията в стиха са аналогични на тавтологията във фолклора, т. е. повторението само по себе си играе в тези случаи някаква естетическа роля: „Явно, тук се сблъскваме с различни форми на проява на един общ поетичен принцип, на принципа на простото съчетаване, като за материал на съчетаването служат или звуците на думите, или техните значения, или и едното, и другото“. Подобно простиране на един похват върху разнообразен материал е много характерно за началния период от работата на формалистите. След статията на Брик въпросът за звуците загуби особената си острота и плезе в общата система от проблеми на поетиката.

### III

Формалистите започнаха дейността си с въпроса за звуците на стиха като най-спорен и принципен за онова време. Зад този частен въпрос на поетиката, разбира се, стояха по-общи тезиси и именно те трябваше да бъдат разкрити. Направената разлика между системите на поетичния и прозаичния език още от самото начало определи работата на формалистите и се отрази върху постановката на редица основни въпроси. Разбирането за поезията като за „мислене в образи“ и произтичащата оттам формула „поезията = образност“ явно не съответствуваха на наблюдаваните факти и противоречаха на набелязаните общи принципи. Ритъмът, звукът, синтаксисът — при такава гледна

<sup>4</sup> Виж статиите на А. Бели в сборниците „Скифы“ (Сб. I. Пг., 1917) и „Ветвь“ (М., 1917) и моята статия „О звуках в стихе“ (1920), повторена в сборника „Сквозь литературу“ (1924)<sup>3\*</sup>.

тъкма всичко това ставаше второстепенно, нехарактерно за поезията и трябваше да изпадне от системата. Символистите, които приеха общата теория на Потебня, защото тя оправдаваше господството на образите-символи, не успяха да преодолеят и прословутата теория за „хармония на формата и съдържанието“, макар че тя явно противоречеше на склонността им към формални експерименти, опорочаваше я, като ѝ придаваше характер на „естетизъм“. Заедно с отдалечаването си от гледната точка на Потебня формалистите се освобождаваха от традиционното съотношение „форма — съдържание“ и от разбирането за формата като обвивка — като съд, в който се налива течност (съдържанието). Фактите в изкуството свидетелствуват, че неговата специфика се изразява не в самите елементи, влизащи в произведението, а в своеобразното им използване. Така понятието „форма“ придобива друг смисъл и не изисква до себе си никакво друго понятие, никаква съотносителност.

Още преди да се създаде ОПОЯЗ, през 1914 г., в епохата на демонстративните изяви на футуретите пред публиката, В. Шкловски издаде брошурата „Воскрешение слова“, в която, като се позоваваше частично на Потебня и Веселовски (въпросът за образността още нямаше принципно значение), издигаше принципа за осезаемостта на формата като специфичен признак на художественото възприятие. „Ние не преживяваме привичното, не го виждаме, а го разпознаваме. Ние не виждаме стените на нашите стаи, толкова ни е трудно да видим грешка в коректурата, особено ако е направена на добре познат език, защото не можем да се принудим да видим, да прочетем, а не да „познаем“ думата, с която сме свикнали. Ако решим да дадем определение на „поетичното“ и изобщо на „художественото“ възприятие, несъмнено ще се натъкнем на формулировката: „художествено възприятие е онова, при което се преживява формата (може би не само формата, но формата — задължително)“. Ясно е, че възприятието фигурира тук не като обикновено понятие от психологията (като възприятие, свойствено на един или друг човек), а като елемент на самото изкуство, несъществуващо извън възприятието. Понятието за „форма“ се яви в ново значение — не като обвивка, а като нещо цялостно, конкретно-динамично съдържателно само по себе си, извън всякаква съотносителност. Чрез това се изразяваше решително скъсване с принципите на символизма, за който „през формата“ трябваше вече да прозира нещо „съдържателно“. Така се преодоляваше и „естетизмът“ като любование на някои елементи на формата, съзнателно откъснати от „съдържанието“.

Но това беше недостатъчно за конкретна работа. Заедно с признаването на разликата между поетичния и практическия език и с признаването на факта, че спецификата на изкуството се изразява в особеното използване на материала, трябваше да се конкретизира принципът за осезаемост на формата така, че да дава възможност да се навлезе в анализ на самата форма, разбираана като съдържание. Необходимо беше да се покаже, че осезаемостта на формата възниква в резултат на специални художествени похвати, които довеждат до съпреживяване на формата. Статията на В. Шкловски „Искусство как прием“ (Сборници по теории поетического языка“, вып. II, 1917, се превърна в манифест на формалния метод, откри перспектива за конкретен анализ на формата. В нея много добре проличава отдалечаването от теорията на Потебня, а с това — и от теоретичните принципи на символизма. Статията започва с възражения срещу основните постановки на Потебня за образността и за отношението на образа към обясняваното. Между другото, В. Шкловски посочва и това, че образите са почти неподвижни: „Колкото повече си изяснявате епохата, толкова по-се убеждавате, че образите, които сте смятали за създадени от определен поет, се употребяват наготово от него почти без изменения. Цялата работа на поетичните школи се свежда до натрупване и разкриване на нови похвати за разполагане и обработка на словесния материал и по-специално много повече към разполагане на образите, отколкото към създаването им. Образите са дадени и в поезията има много повече спомени за образи, отколкото мисли в образи. Във всеки случай обрзното мислене не е онова, което обединява всички видове изкуства или дори всички видове словесни изкуства, не е онова, чиято промяна представлява същността на движението на поезията.“ По-нататък се посочва разликата между поетичния и прозаичния образ. Поетичният образ се определя като едно от средствата на поетичния език — похват, равен по задача на другите похвати на поетичния език: обикновения и отрицателния паралелизъм, сравнението, повторението, симетрията, хиперболата и т. н. Разбирането за образа се включва в общата система поетични похвати и губи господстващата си роля в теорията. Заедно с това се отхвърля принципът за художествена икономия, здраво залегал в теорията на изкуството. В противовес на него се предлагат похватът

на „отстраняването“ и похватът на затруднената форма, която „увеличава трудността и проща- жителността на възприятието, тъй като процесът на възприемане в изкуството е самоцелен и трябва да бъде удължен“. Изкуството се разбира като начин за разрушаване на автоматизма при въз- приемането, за цел на образа се признава не приближаването на значението му до нашето разбиране, а създаването на особено възприятие за предмета, създаването на „виждане“ за него, а не за „позна- ване“. Оттук произлиза нормалната връзка на образа с отстраняването.

Скъсването с учението на Потебня е формулирано окончателно от В. Шкловски в статията му „Потебня“ (Поетика. Сборници по теории поетического языка. Пг., 1917). Още веднаж се повтаря, че образността, символичността не представляват специфичната разлика между поетичния и про- зачния (практическият) език: „Поетичният език се отличава от прозаичния по осезаемостта на построеното си. Осезаема може да бъде или акустичната, или артикуляционната, или пък семасиологичната страна. Понякога е осезаем не строежът, а строят на думите, тяхното разположение. Едно от средствата да се създаде осезаем, преживяван в самата си тъква строй е поетичният образ, но това е само едно от средствата. (. . .) Създаването на научна поезика трябва да започне от фактическото, построено върху множество факти признание, че съществува и „поетичен“, и „прозаичен“ език с различни закони и различията се анализират.“

Тези статии трябва да се смятат за обобщение на началния период от работата на формалистите. Основното постижение от посочения период се заключаваше в разкриването на редица теоретич- ни принципи, които послужиха за работни хипотези при по-нататъшното изследване на конкретни- те факти и за отхвърляне на разпространените теории, построени върху изследванията на Потебня. Както се вижда от посочените статии, главните усилия на формалистите бяха насочени не към изу- чаване на така наречената „форма“, нито пък към построяване на специален „метод“, а към обосно- ваване на тезата, че словесното изкуство трябва да се изучава със специфичните му черти и че за това е необходимо да се изхожда от различните функции на поетичния и на практическия език. Колкото до „формата“, то за формалистите беше важно само да обърнат значението на този запле- тен термин така, че да не пречи с постоянната асоциация с понятието „съдържание“, още по- заплетено и напълно ненаучно. Важното беше да се унищожи традиционната им съотносителност и с това да се обогатят формите с нов смисъл. При по-нататъшната еволюция много по-голямо зна- чение придоби понятието „пohват“, защото то произтичаше направо от признаването на разликата между поетичния и практическия език.

#### IV

Предварителният стадий на теоретичната работа бе вече преминал. Набелязани бяха общите теоретични принципи, с чиято помощ човек можеше да се ориентира във фактите. Предстоеше ни да се приближим до материала и да конкретизираме самите проблеми. В центъра стояха въпросите на теоретичната поезика, набелязани в първите статии само в общ вид. От въпроса за звуковете на стиха, имащ всъщност илюстративно значение по отношение на общото положение за разликата между поетичния и практическия език, трябваше да се преминие към общата теория на стиха; от въпроса за похвата изобщо — към изучаване на композицията, към въпроса за сюжета и т. н. Заедно с въпроса за Потебня се изправяше и въпросът за отношението ни към възгледите на А. Ве- селовски и неговата теория за сюжета.

Естествено, през този период формалистите използваха литературните произведения само като материал за проверка и утвърждаване на теоретичните тезиси — във от въпроса за традицията, за еволюцията и т. н. Същественото беше да се постигне колкото се може по-широк обхват на ма- териала, да се установят нещо като „закони“ и да се извърши предварителен обзор на фактите. По такъв начин формалистите се освобождаваха от необходимостта да прибягват до абстрактни пред- поставки и, от друга страна, овладяваха материала, без да затъват в детайли.

Важно значение през този период имат работите на В. Шкловски по теория на сюжета и на романа. С помощта на най-разнообразен материал — приказки, източни повести, „Дон Кихот“ на Сервантес, Толстой, „Тристрам Шенди“ на Сърън и т. н. — Шкловски разкрива наличието на спе- циални похвати за „сюжетостроене и връзката им с общите похвати на стила. Без да се впускам в подробности, за които трябва да се говори не в обща статия за формалния метод, а в специални из- следвания, ще се спра само на онези моменти, които имат теоретично значение извън връзката с

въпроса за сюжета като такъв и които са оставили следи в по-нататъшната еволюция на формалния метод.

В първата от тези статии на Шкловски — „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля“ („Поэтика“, 1919) имаше редица такива моменти. Всъщност дори самото твърдение, че съществуват особени похвати на сюжетообразуването, илюстрирано с огромно количество примери, променяше традиционната представа за сюжета като съчетание на различни мотиви и го прехвърляше от областта на тематичните понятия в областта на конструктивните. С това понятието сюжет придобиваше нов смисъл, различен от понятието фабула, а сюжетообразуването естествено излизаше в сферата на формалното изучаване като специфична особеност на материалните произведения. Понятието форма се обогатяваше с нови признаци и като губеше постепенно своята предишна абстрактност, губеше и принципното си полемично значение. Ставаше ясно, че понятието форма постепенно започва да съпада за нас с понятието литература и оттам — с понятието литературен факт. Голямо теоретично значение имаше и откриването на аналогията между похватите на сюжетообразуването и похватите на стила. Обичайният за епоса стъпаловиден строеж се оказва в един ред със звуковите повторения, с тавтологията, с тавтологичния паралелизъм, с повторенията и т. н. — като общ принцип на словесното изкуство, построено върху раздробяването, върху забавянето.

По такъв начин трите удара на Роланд по камъка („Песен за Роланд“) и подобните тройни повторения, характерни за приказните сюжети, се съпоставят като еднородни явления с употребата на синоними при Гогол, с езикови построения като например „куды-муды“, „плюшки-плюшки“ и пр. „Всички тези случаи на забавен стъпаловиден строеж обикновено се разглеждат поотделно, като на всеки от тях се опитват да дават отделно обяснение.“ Тук ясно проличава стремението да се утвърди единството на похвата с помощта на разнообразен материал. Отново се стигна до характерен сблъсък с теорията на Веселовски, който в такива случаи прибегва не до теоретична, а до историко-генетична хипотеза и обяснява епичното повторение с механизма на първоначалното изпълнение („амебейно пеене“). Подобно обяснение, дори ако е вярно генетично, не изяснява явлението като литературен факт. Общата връзка на литературата с бита, служеща на Веселовски и на другите представители на етнографската школа като обяснение на особеностите на приказните мотиви и сюжети, не се отхвърля от Шкловски, но не се приема за обяснение на тези особености като литературен факт. Генезисът може да разкрие само произхода — не повече, а за поетиката е важно изясняването на литературната функция. Генетичната гледна точка не отчита похвата като своеобразно използване на материала, не отчита подбора на битов материал, трансформацията му, неговата конструктивна роля, не отчита, че битът изчезва, а литературната му функция остава не като отживелица, а като литературен похват, който запазва значението си и извън връзката му с бита. Характерно е, че Веселовски сам си противоречи, като смята авантюрите в гръцкия роман за чисто стилистичен похват.

„Етнографизмът“ на Веселовски срещна естествен отпор от страна на формалистите, защото игнорираше спецификата на литературния похват и заменяше теоретичната и еволюционна гледна точка с генетична гледна точка. Възгледът му за „синкретизма“ като за явление, присъщо само на първобитната поезия и породено от бита, бе критикуван по-късно в статията на Б. Казански „Идея исторической поэтики“ (Поэтика. Временник Словесного отдела Гос. ин-та истории искусств. I. Л., „Academia“, 1926). Казански утвърждава наличието на синкретични тенденции в самата природа на всяко изкуство, които в някои периоди се проявяват изключително силно и с това отхвърля „етнографската“ гледна точка. Естествено формалистите не можеха да се съгласят с Веселовски в онези случаи, когато той засягаше общи въпроси на литературната еволюция. Сблъсъкът с учението на Потебня очерта основните принципи на теоретичната поетика; сблъсъкът с възгледите на Веселовски и неговите последователи трябваше, разбира се, да определи становището на формалистите за литературната еволюция и оттам — за създаването на история на литературата.

Началото бе поставено в споменатата статия на Шкловски. Когато влезе в стълкновение с формулата на Веселовски, изградена върху същия, общо казано, етнографски принцип — „Новата форма идва, за да изрази ново съдържание“, — Шкловски предложи друга гледна точка: „... произведението на изкуството се възприема на фона и по пътя на асоциирането с други произведения на изкуството. Формата на произведението на изкуството се определя от отношението към другите, а съществували преди него форми. (. . .) Не само пародията, но и изобщо всяко произведение на изкуството се създава като паралел и противопоставяне на някакъв образец. Новата форма се

лява не за да изрази ново съдържание, а за да замени старата форма, която вече е загубила своята художественост". В подкрепа на тезата си Шкловски използва наблюденията на Б. Христиансен за „диференциалните усещания“ или за „усещането на разликите“ — с това се обосновава характерният динамизъм на изкуството, който се изразява в непрекъснатото нарушаване на създадения канон. В края на статията Шкловски цитира Ф. Брюнетер, който пише, че „...от всички влияния, действащи в историята на литературата, най-главно е влиянието на едно променливо върху друго“, и че „не бива безполезно да умножаваме причините и под предлог, че литературата е израз на обществото, да смесваме историята на литературата с историята на нравите. Това са две съвсем различни неща.“

По такъв начин тази статия набеляза прехода от областта на теоретичната поетика към историята на литературата. Първоначалната представа за формата се усложняваше от новите черти на еволюционната динамика, от непрекъснатата променливост. Преходът към историята на литературата бе резултат не просто от разширяване на темите за изследване, а от еволюцията на понятието „форма“. Оказа се, че литературното произведение не се възприема като изолирано — формата му се усеща на фона на другите произведения, а не сама по себе си. С това формалистите напълно изоставиха онзи „формализъм“, който се разбира като фабрикуване на схеми и класификации (това е обичайната представа за „формалния метод“ на някои малкосведомени критици) и който така усърдно се прилага от някои схоластици, посрещали винаги с радост всяка догма. Този схоластичен „формализъм“ не е свързан с работата на ОПОЯЗ нито исторически, нито по същество — и ние не отговаряме за него, напротив, водим срещу него непримирима и принцивна борба.

## V

Ще премина към въпроса за историко-литературните изследвания на формалистите малко по-късно, а сега ще довърша обзора на теоретичните принципи и проблеми, които се съдържат в публикациите на ОПОЯЗ от първоначалния период. В статията на Шкловски, за която вече става дума, има още едно понятие, изиграло голяма роля в по-нататъшното изучаване на романа — понятието „мотивировка“. Разкриването на различните похвати при изграждането на сюжета (стъпловидно построение, паралелизъм, рамкиране, нанизване и т. н.) определи разликата между елементите от конструкцията на произведението и елементите, от които се състои неговият материал — фабулата, изборът на мотиви, герои, идеи и пр. Тази разлика се подчертаваше особено рязко в трудовете от началния период, защото основна задача бе да се установи единството на един или друг конструктивен похват с помощта на най-разнообразен материал. Старата наука оперирала само с материала, разбирайки го като „съдържание“, и отнасяше всичко останало към „външната форма“, интересна само за любителите или изобщо безинтересна. Оттук идва наивното и трогателно „естество“ на старите ни критици и литературни историци, които намираха в стиховете на Тютчев „небрежност във формата“, а при Некрасов и Достоевски — просто „лоша форма“. Положението се спасяваше, като недостатъците във формата им се прощаваха заради дълбочината на мислите и настройката та. Естествено в годините на борба и полемика срещу подобни традиции формалистите насочиха всичките си усилия, за да изтъкнат значението на конструктивните похвати, а всичко останало минаваше на втори план като мотивировка. Когато говорим за формалния метод и еволюцията му, трябва непрекъснато да имаме предвид, че много от принципите, въздигнати от формалистите в годините на напрегнатата борба с противниците, имаха значение не само на научни принципи, но и на лозунги, заостряни парадоксално за целите на пропагандата и противопоставянето. Да не се отчита този факт и да се гледа на публикациите на ОПОЯЗ от 1916—1921 като на академични изследвания значи да се пренебрегва историята.

Понятието мотивировка даде на формалистите възможност да се приближат още повече до литературните произведения (по-специално до романа и новелата) и да наблюдават детайли от техния строеж. Такова е съдържанието на двете следващи статии на В. Шкловски — „Развертвяване сюжета“ и „Тристрам Шенди“ Стерна и теория романа“ (отделни издания на ОПОЯЗ от 1921 г.). И в тях Шкловски проследява отношението между метод и мотивировка — „Дон Кихот“ на Сервантес и „Тристрам Шенди“ на Стърн се вземат извън проблемите на литературната история, просто като материал за изучаване на конструкцията на романа и новелата. „Дон Кихот“ се разглежда като преходен момент от сборника с новели (от типа на „Декамерон“) към романа с един герой и по-

ероен с похватъ на нанизването, което се мотивира с пътешествие. Изборът именно на това произведение се обуславя от факта, че в него похватът и мотивировката още не са сплетени дотолкова, че да съставят напълно мотивиран роман, споен във всичките си части. Често материалът е просто прибавен, а не споен — похватите на сюжетообразуването и начините за разгръщане на конструкцията се отделят рязко, докато по-нататъшното развитие на конструкцията върви „към все по-пълното усвояване на вмъкнатия в тялото на романа материал“. Като анализира как е направен „Дон Кихот“, Шкловски изтъква неустойчивостта на героя и достига до извода, че самият му „тип“ е „резултат от постройката на романа“. Така се подчертава господството на конструкцията, на сюжета над материала.

Ясно е, че за осветляване на подобен род теоретични проблеми най-подходящ материал е неважно мотивираното изкуство или това, което нарочно унищожава мотивировката и оголява конструкцията си. Самото съществуване на произведения с умишлено оголена конструкция говори в полза на тези проблеми, потвърждава важноста на поставянето им и тяхното реално значение. Дори нещо повече — самите тези произведения се изясниха именно в светлината на споменатите теоретични проблеми и принципи. Точно така стана с „Тристрам Шенди“ на Стърн. Благодарение на Шкловски романът не само илюстрира теоретичните постановки, но придоби и нов смисъл, отново привлече вниманието към себе си. На фона на интереса към конструкцията романът на Стърн стана съвременен — за Стърн заговориха и тези, които дотогава не виждаха в романа нищо освен скучни приказки или курйози или пък гледаха на него от позицията на прословутия „сентиментализъм“, с който Стърн има толкова общо, колкото Гогол — с „реализма“.

Наблюдавайки как Стърн нарочно оголява конструктивните похвати, Шкловски стига до извода, че той *идеализира* самия строеж на романа: при него осъзнаването на формата чрез нейното нарушаване съставя съдържанието на романа. В края на статията си Шкловски формулира разликата между сюжет и фабула: „Понятието *сюжет* много често се смесва с описанието на събитията — с това, което предлагам условно да наречем *фабула*. Всъщност фабулата е само материал за оформянето на сюжета. По такъв начин сюжетът на „Евгени Онегин“ не е любовта между героя и Татьяна, а сюжетната обработка на тази фабула, извършена чрез въвеждането на прекъсващи отстъпления (. . .) Формите на изкуството се обясняват с художествената си закономерност, а не с битова мотивировка. Забавяйки действието на романа не чрез въвеждането например на съперници, а по пътя на обикновеното разместване на частите, художникът ни показва естетическите закони, които стоят зад двата композиционни похвата“.

Във връзка с въпроса за конструкцията на новелата бе написана и моята статия „Как сделана „Шинел“ Гоголя“ („Поэтика“, 1919), която поставяше наред с проблема за сюжета и проблема за сказа — за конструкцията на основата на повествователния маниер на разказвача. В тази статия се опитвах да покажа, че текстът на Гогол „се състои от живи, речеве представи и речеве емоции“, че думите и изреченията се избират и обединяват от автора по принципа на изразителния сказ, при който „особена роля играе артикулацията, мимиката, звуковите жестове и т. н.“ Именно от тази следна точка е разгледана композицията на „Шинел“, изградена върху смяната на комичния сказ (с анекдоти, каламбури и пр.) със сентиментално-мелодраматична декламация и придаваща на повестта характер на гротеска. Така краят на „Шинел“ се трактува като апотеоз на гротеската — нещо подобно на нямата сцена в „Ревизор“. Традиционните разсъждения за „романтизма“ и „реализма“ на Гогол ставаха излишни и не обясняваха нищо.

По такъв начин проблемът с изучаването на прозата бе раздвижен от мъртвата точка. Очерта се разликата между разбирането за сюжета като конструкция и разбирането за фабулата като материал; изясниха се типичните похвати на сюжетообразуването, благодарение на което се откри перспектива за работа върху историята и теорията на романа; издигнат бе въпросът за сказа като конструктивен принцип на извъсюжетната новела. Влиянието на тези разработки се отрази върху цяла редица изследвания, появили се през последните години и принадлежащи на хора, несвързани непосредствено с ОПОЯЗ.

## VI

С разширяването и задълбочаването на теоретичните проблеми се извършваше естествена диференциация на работата — още повече, че в състава на ОПОЯЗ се появиха нови лица, дотогава

работили отделно или пък едва сега започващи. Основната диференциация ставаше по линията на прозата и стиха. В противовес на символистите, които по това време се опитваха да премахват в теорията, и в практиката границите между стиха и прозата и за тази цел търсеха старателно метриката в прозата (А. Бели), формалистите настояваха за рязко разграничаване на тези видове словесно изкуство.

От предишната глава става ясно колко интензивно се работеше върху изучаването на прозата. В тази област формалистите бяха пионери, ако не се смятат някои публикации на западни автори, съвпадащи с нашите по отделни наблюдения над материала (например: W. Dibelius, *Englische Romankunst*, 1910), но отдалечени от теоретичните ни проблеми и принципи. При работа с прозата ние се чувствувахме почти свободни от традициите. Със стиха обаче по ложението бе по-различно. Огромното количество трудове на западни и руски теоретици, практическите и теоретичните експерименти на символистите, споровете около понятията ритъм и метрика, които през годините 1910—1917 породиха цяла специална литература, и накрая появата на нови стихотворни форми при футуристите — всичко това повече затрудняваше, а не облекчаваше изучаването на стиха и самата постановка на проблемите. Вместо с връщане към основните въпроси мнозина се занимаваха с частни въпроси на метриката или се опитваха да систематизират натрупаните системи и възгледи. Възщност теория на стиха в широкия смисъл на думата не съществуваше: не бяха осветлени теоретично нито проблемите на стиховия ритъм, нито въпросът за връзката на ритъма със синтаксиса, нито въпросът за звуковете на стиха (формалистите посочваха само някои лингвистични предпоставки), нито въпросът за стиховата лексика и семантика. Иначе казано, проблемът за стиха като такъв оставаше по същество неясен. Налагаше се отдалечаване от частните проблеми на метриката и приближаване към стиха с някаква по-принципна гледна точка. Преди всичко въпросът за ритъма трябваше да се постави така, че да не опира до метриката и да обхваща по-съществените черти на стиховата реч.

Тук, както в предишната глава, ще се спра върху проблема за стиха само дотолкова, доколкото разработката му водеше към нови теоретични възгледи за словесното изкуство или за природата на стиховата реч. Началото бе поставено от статията на О. Брик „О ритмико-синтаксических фигурах“, прочетена през 1920 година в ОПОЯЗ и останала не само непечатана, но дори, доколкото знам, и недовършена<sup>4\*</sup>. В нея се разкриваше наличието на устойчиви синтаксически образувания в стиха, свързани неразделно с ритъма. С това понятието ритъм губеше абстрактния си характер и влизаше във връзка със самата езикова основа на стиха — с *фразата*. Метриката отстъпваше на втори план, запазвайки значението си на стихова грамотност, на азбука. Тази крачка беше толкова важна за изучаването на стиха, колкото бе за изучаването на прозата свързането на сюжета и конструкцията. Разкриването на ритмико-синтаксическите фигури окончателно отхвърли разбирането за ритъма като външен придатък, като нещо, оставащо на повърхността на речта. Теорията на стиха тръгна по пътя на разрастването на ритъма като конструктивна основа на стиха, която определя всичките му елементи — както акустичните, така и неакустичните. Откри се перспектива за нещо като висша теория на стиха, по отношение на която метриката трябваше да заеме място на елементарна пропедевтика. Символистите и теоретиците от школата на А. Бели въпреки всичките си усилия не успяха да тръгнат по този път именно защото за тях въпросите на метриката все пак оставаха централни.

Брик обаче само намекваше в статията си за новия възможен път — фактически тя, както и първата му публикация („Звуковые повторы“), се ограничаваше с посочването на примери и разпределянето им на групи. От нея можеше да се тръгне както към нови проблеми, така и към ново класифициране, каталогизиране или систематизиране на материала, което по същество не е свързано с формалния метод. Към този тип изследвания именно се отнася книгата на В. Жирмушки „Композиция лирических стихотворений“ (ОПОЯЗ, 1921). Без да споделя теоретичните принципи на ОПОЯЗ, Жирмушки се интересуваше от формалния метод само като от едно от възможните научни направления — като от начин за разпределение на материала в различни групи и рубрики. При такова разбиране на формалния метод не може и да се направи нищо друго: взема се някой външен признак, според който материалът се разпределя по групи. Оттук идва класификационният и учебен характер на всички теоретични разработки на Жирмушки. Публикациите от този вид нямат принципно значение за общата еволюция на формалния метод и отбелязват само тенденцията (явно исторически неизбежна) да се придаде на формалния метод академичен характер. Затова не е чудно, че по-късно Жирмушки скъса напълно с ОПОЯЗ и неведнаж заявяваше в

по-нататъшните си публикации (най-вече в предговора към превода на книгата на О. Валцел „Проблема форми в поезия“, че не е съгласен с постановките му.

Донякъде свързана със статията на Брик за ритмико-синтактичните фигури бе книгата ми „Мелодика стиха“ („ОПОЯЗ“, 1922), която дължеше появата си на интереса към изучаването на стиховото звучене и в това отношение — близка до цяла редица изследвания на западни автори (Сиверс, Саран и др.). Изхождах от факта, че стиловата отлика се извършва обикновено на лексикална основа — така ние се отдалечаваме от стиха като такъв и работим с поетичния език изобщо. Трябва да се намери нещо, свързано със стихотворната фраза, което обаче да не ни отдалечава от стиха — нещо, което да стои на границата между фонетиката и семантиката. Това „нещо“ е синтаксисът.“ Ритмико-синтаксическите явления се разглеждаха не сами за себе си, а във връзка с проблема за конструктивното значение на стиховата и речевата интонация. За мен бе особено важно да предложи понятието „доминанта“, организираща даден поетичен стил, и да обособя понятието „мелодика“ като система за интонирание от понятието обща „музикалност“ на стиха. Изхождайки от това, предложих в лириката да се разграничат три основни стила: декламативен (ораторски), напевен и говорен. Книгата изцяло е посветена на изучаването на мелодичните особености на напевния стил — разглежда се лириката на Жуковски, Тютчев, Лермонтов и Фет. Избягвах готовите схеми и завършвах книгата с твърдението, че „в научната работа смятам за най-важно не изготвянето на схеми, а умението да се виждат фактите. Теорията е необходима, доколкото помага да се осветлят фактите, следователно ги прави наистина факти. Теориите обаче изчезват или се променят, а фактите, намерени и утвърдени с тяхна помощ, остават.“

Традицията на посветените на метриката студии още продължаваше да действа сред теоретичните, свързани със символизма (А. Бели, В. Брюсов, С. Бобров, В. Чудовски и др.), но постепенно тръгваше по пътя на точните статистически изчисления и губеше принципния си характер. Голяма роля за това изиграха метричните изследвания на Б. Томашевски, изложени в учебника му „Русское стихосложение“ (1923). Така метриката мина на втори план — като помощна дисциплина с много ограничена сфера от проблеми<sup>5\*</sup>, а на пръв план излезе теорията на стиха като цяло. Набелязаният от цялото дотогавашно развитие на формалния метод стремеж да се разшири и обогати представата за стиховия ритъм, като се свърже с конструкцията на стиховия език, се почувствува още в статията на Б. Томашевски „Пятистопный ямб Пушкина“ (1919, напечатана в сб. „Очерки по поэтике Пушкина“, Берлин, 1923), където бе направен опит да се премине от метриката към езика. Оттам идваше основното твърдение, насочено срещу А. Бели и школата му: „Задачата на ритъма не е да спазва фиктивни пеони, а да разпределя експираторната енергия в рамките на общата стихова вълна“. С пълна принципна яснота този стремеж е изложен в статията му „Проблема стихотворного ритма“ („Литературная мысль“, вып. II, 1922). В нея старото противопоставяне на метриката и ритъма е преодоляно, като понятието стихов ритъм се разпространява върху цял ред езикови елементи, участващи в построяването на стиха: до „словесно-ударния“ ритъм се появяват „интонационно-фразовият“ и „хармоничният“ ритъм (алитерациите и т. н.) Така понятието с т и х се превръща в понятието особена реч, която не съпада с една или друга метрична форма, съпротивлява се и създава „ритмични отклонения“ (тази гледна точка се защитава и от В. Жирмунски в новия му труд „Введение в метрику“, 1925) и която изцяло участва в създаването на стиха. „Стихотворната реч е реч, организирана в звученото си. Но тъй като звученото е сложно явление, на канонизиране се подлага само някой негов елемент. Така, в класическата метрика канонизиран елемент на звученото са ударенията, които класическата метрика подлага на нормирано от правилата ѝ подреждане. ( . . . ) Достатъчно е обаче авторитетът на традиционните форми съвсем леко да се разклати, за да се появи настойчивата мисъл, че природата на стиха не се изчерпва с тези първични признаци, че стихът живее и с вторични признаци на звученото, че редом с метриката съществува ритъмът, който може да се опознае, че могат да се пишат стихове, като се спазват само тези вторични признаци, че речта може да звучи като стихотворна и без да се спазва метриката“. Утвърждава се важноста на понятието „ритмичен импулс“ (то фигурира още в статията на Брик) като обща ритмична задача: „Ритмичните похвати могат да участват в различна степен в създаването на художествено-ритмично впечатление, в отделните произведения може да преобладават различни похвати; едно или друго средство може да бъде доминанта. Ориентирането към определен ритмичен похват определя характера на конкретния ритъм на произведението и от тази гледна точка стихотворенията могат да се класифицират като акцентно-метрични

(например описанието на боя в „Полтава“), интонационни-мелодични (стиховете на Жуковски) или хармонични (типичните за последните години на руския символизъм)“. Стиховата форма като понятие не се противопоставя на някакво стоящо извън нея „съдържание“, което с мъка се вписва в тази „форма“, а се разбира като истинското съдържание на стиховете реч. По такъв начин самото понятие форма, както и в предишните публикации, се явяваше в ново съдържание.

## VII

В книгата на Р. Якобсон „О чешском стихе“ (Сб. по теории поетического языка. Вып. V. Прага, 1923) са повдигнати нови проблеми от общата теория на стиховия ритъм и език. На теорията за „безспорното съответствие между стиха и духа на езика, за подчиняването на формата — на материала“ е противопоставена „теорията за организираното насилие на поетичната форма“. По въпроса за разликата между фонетиката на практическия език и фонетиката на поетичния език е внесена характерна поправка: посочено е, че дисимилацията на гласните, която според Л. Якубински отсъства в поетичния език, за разлика от практическия<sup>5</sup> е възможна и в двата, но в практическия е „обусловена“, а в поетичния е „тъй да се каже, преднамерена, което означава, че по същество са две различни явления“. Посочена е заедно с това принципната разлика между емоционалния и поетичния език (за която става дума и в споменатия труд на Якобсон „Новейшая русская поэзия“): „Поезията може да използва методите на емоционалния език, но само за свои цели. Сходството между двете езикови системи и използването в поетичния език на обичайни за езика емоционални средства често води до отъждествяване на поетичния с емоционалния език. Такова отъждествяване е погрешно, защото не се отчита коренната функционална разлика между двете езикови системи“. Във връзка с това Якобсон отхвърля опитите на Грамон и на други изследователи на стиха да използват за обяснение на звуковите построения звукоподражателната теория или да установят емоционална връзка между звуците и образите или иденте: „Звуковото построение не винаги е звукообразно, а звукообразното построение не винаги използва методите на емоционалния език“. Книгата на Якобсон е характерна точно с това, че непрекъснато излиза от частната, от специалната тема (прозодията на чешкия стих) и осветлява общи въпроси от теорията на поетичния език и на стиха. Така в края на книгата е поставена цяла статия за Маяковски, която допълва по-старата публикация на Якобсон за Хлебников.

В изследването си за Ана Ахматова (1923) аз също се стремях към преразглеждане на основните теоретични въпроси, свързани с теорията на стиха: на въпроса за ритъма във връзка със синтаксиса и интонацията, на въпроса за звуковете на стиха и артикулацията и накрая на въпроса за стиховата лексика и семантика. Като се позовавах на подготовката по това време книга на Ю. Тинянов, аз обръщах внимание на факта, че „попадайки в стих, думата сякаш се изважда от обикновената реч, обкръжава се с нова смислова атмосфера и се възприема не на фона на речта изобщо, а именно на стиховете“, както и на това, че придобиването на странични значения, нарушаващи приличните словесни асоциации, представлява главната особеност на стиховата семантика.

По времето, за което говоря, първоначалната връзка на формалния метод с лингвистиката значително отслабна. Диференциацията на проблемите стана толкова явна, че вече нямаше нужда от специална подкрепа от страна на лингвистиката<sup>6</sup>. Тъкмо обратното, някои публикации на лингвистите в областта на поетичния стил предизвикаха принципните ни възражения. Книгата на Ю. Тинянов „Проблема стихотворного языка“ (Academia, 1924), която се появи в този момент, подчерта разликата между психологическата лингвистика и изучаването на поетичния език и стил. Книгата откри тясната връзка между значението на думите и стиховата конструкция, дообогати представата за ритъма на стиха и поведе формалния метод към изучаване не само на акустичните и синтаксическите, но и на смисловите особености на стиховете реч. Тинянов пише в предговора си: „Изучаването на стиха постигна в последно време големи успехи; без съмнение в близко бъдеще му предстои да се развие в цяла област, макар планомерното начало на това изучаване да започна съвсем неотдавна. Въпросът за поетическия език и стил обаче стои малко настрана от това изучаване. Търсенията в тази насока са обособени от изучаването на стиха; създава се спе-

<sup>5</sup> По това време Л. Якубински вече сам посочваше прекалената сумарност на понятието „практически език“ и необходимостта от разчленяването му по функции (разговорен, научен, ораторски и пр. — Вж. статията му „О диалогической речи“ в сб. „Русская речь“, 1923).

чатление, че и самият поетичен език, и стилът не са свързани със стиха и не зависят от него. По-нататък „поетичен език“, предложено преди известно време, сега е в криза, предизвикана без съмнение от широкия обхват, разлятостта на обема и съдържанието на това понятие, което има за основа психолошко-лингвистична база“.

Сред общите въпроси на поетиката, отново повдигнати и осветлени в книгата, съществено принципно значение има въпросът за „материала“. Обикновено това понятие противопоставяме на понятието „форма“, от което и двете губеха важността си и сякаш заменяха старото противопоставяне на „форма“ и „съдържание“. Както вече казах, в устата на формалистите понятието „форма“ получи значение на пълнота и с това се сля с представата за художественото произведение като цяло, без да изисква никакво противопоставяне, а само друг род форми, лишени от художествено значение. Тинянов посочва, че материалът на словесното изкуство не е еднороден и еднозначен, че „един момент може да бъде подчертан за сметка на останалите, от което те се деформират и понякога изпадат до положението на неутрален реквизит“. Налага се изводът: „Понятието „материал“ не излиза вън от границите на формата — то също е формално; смесването му с извиструктурни моменти е погрешно“. При това понятието форма е усложнено от признаци на динамизъм: „Единството на произведението не е затворена симетрична, а разгръщаща се динамична общност; между елементите ѝ няма статичен знак за равенство и събиране, а динамичен знак за съотносителност и интеграция. Формата на литературното произведение трябва да бъде осъзната като динамична“.

Колкото до ритъма, той е представен като основен конструктивен фактор на стиха, произващ всичките му елементи. За обективен признак на стиховия ритъм са посочени *единството и плътността на ритмичния ред*, които се намират в непосредствена връзка. Принципната разлика между стиха и прозата се определя отново: „... ориентирането на стиха към проза представлява пренасяне на единството и плътността на реда върху необичаен обект и затова не изглажда същността на стиха, а, напротив, издига го с нова сила. (. . .) Когато е внесен в стихов ред, всеки елемент на прозата се открива в стиха откъм нова страна, обусловена функционално, и с това определя два момента едновременно: подчертания момент на конструкцията — момента на стиха — и момент на деформацията на необичайния обект“. По-нататък е поставен въпросът за семантиката: „... яваме ли в стиха една деформирана семантика, която не може да бъде изучавана, ако отделяме речта от конструктивния ѝ принцип?“. На този въпрос отговаря цялата втора част на книгата, разкриваща изключително тясната връзка между факторите на ритъма и семантиката. За словесните представи се оказва решаващо обстоятелството, че те са членове на ритмични единства: „Тези членове се намират в по-здрава и тясна връзка, отколкото в обикновената реч; между думите възниква *съотношение в положението*“, нещо, което липсва при прозата.

С всичко това отдалечаването на формалистите от теорията на Потебня и свързаните с нея изводи получи нова обосновка, а пред теорията на стиха се откриха нови перспективи. Книгата на Тинянов показва възможността да се подхванат нови проблеми и също за по-нататъшна еволюция. Стана напълно ясно дори за онези извън ОПОЯЗ, че същността на нашата работа не е да утвърждава някакъв неподвижен „формален метод“, а да изучава специфичните особености на словесното изкуство; че става дума не за методиката, а за предмета, който се изучава. Тинянов го формулира още веднаж: „... предмет на изучаването, претендиращо да се занимава с *искуството*, трябва да бъде онова специфично нещо, което го отличава от другите области на интелектуална дейност и ги прави свой материал или свое оръдие. Всяко произведение на изкуството представлява сложно взаимодействие на множество фактори; следователно задача на изследването е да се определи специфичният характер на това взаимодействие“.

### VIII

По-горе вече отбелязах момента, когато наред с теоретичните проблеми възникна естествено въпросът за движението и смяната на формите — с други думи, въпросът за литературната еволюция. Той се породил във връзка с преразглеждането на възгледите на Веселовски за приказните мотиви и похвати, а неговият отговор („новата форма се появява не за да изрази ново съдържание, а за да замени старата форма“) бе следствие на новото разбиране на формата. Разбираемо като съдържание, което непрекъснато се изменя според предишните образци, формата естествено изискваше да подхождаме към нея без отвлечени, приготвени веднаж завинаги класификационни схеми, и

да отчитаме конкретния ѝ исторически смисъл и значение. Получи се нещо като двойна перспектива, перспектива на теоретичното изучаване (както в „Развертване сюжета“ на Шкловски или в моята „Мелодика стиха“), с един или друг теоретичен проблем в центъра и с използване на многообразен материал и перспектива на историческото изучаване — изучаването на литературната еволюция като такава. Съчетаването на тези две перспективи, което се яви като органично следствие от развитието на формалния метод, постави пред него редица нови и много сложни проблеми, много от които засега още не са изяснени и дори точно формулирани.

Работата е, че първоначалният стремеж на формалистите да зафиксират определен конструктивен похват и да установят единството му с помощта на обширен материал бе заменен от стремеж да се диференцира тази обобщена представа, да се разбере конкретната функция на похвата във всеки даден случай. Това разбиране на функционалното значение постепенно излезе на преден план и изтласка първоначалното разбиране какво е похватът. Подобно диференциране на собствените общи понятия и принципи е характерно за цялата еволюция на формалния метод. Ние нямаме никакви общи догматични положения, които да ни връзват ръцете и да не ни допускат до фактите. Не гарантираме за схемите си, ако някой се опита да ги приложи към неизвестни нам факти — фактите могат да наложат промени, усложнения, поправки. Работата с конкретен материал ни накарва да заговорим за функциите и с това да усложним понятието похват. Теорията сама наложи разбиране за историята.

Тук ние отново се сблъскахме с традициите на академичната наука и с тенденциите на критика. Докато бяхме студенти, академичната история на литературата се ограничаваше най-вече с изучаване на биографията и психологията на отделни (разбира се, само на „велики“) писатели. Прекратиха се дори старите опити да се построи история на руската литература като цяло, които свидетелстваха за намерението да се систематизира големият исторически материал. Но традициите на подобни трудове (като „История русской литературы“ от А. Н. Пипин) запазваха научния си авторитет, подсилен и от факта, че следващото поколение вече не се решаваше да се земе с толкова обширни теми. Главна роля в тези трудове всъщност играеха някои общи и никому неясни понятия, като „реализъм“ или „романтизъм“ (считаше се при това, че реализмът е по-добър от романтизма), еволюцията се разглеждаше като постепенно усъвършенстване, като прогрес (от романтизъм към реализъм), приемствеността — като мирно предаване на наследство от баща на син, а литературата като такава изобщо не съществуваше — тя се заменяше от материал, взет от историята на обществените движения, от биографиите и т. н.

Този примитивен историзъм, водещ встрани от литературата, предизвика у теоретиките и критиците на символизма естествен отказ от всякакъв историзъм. Разви се литература на импресионистки етюди и „силуети“, разля се като широка вълна „модернизацията“ на стари писатели, превръщането им във „вечни спътници“. Историята на литературата мълчаливо (а понякога и на глас) се обявяваше за излишна.

Ние трябваше да разрушим академичните традиции и да ликвидираме тенденциите на „журналната“ наука. На първите трябваше да противопоставим ново разбиране за литературната еволюция и за самата литература — извън понятията прогрес и мирна приемственост, извън понятията реализъм и романтизъм, извън материала, страничен за литературата, разбирана като специфичен ред от явления. На вторите трябваше да разкрием конкретните исторически факти, подвижността и променливостта на формата, необходимостта да се отчитат конкретните функции на всеки похват, с една дума — разликата между литературното произведение като определен исторически факт и свободното му тълкуване от гледна точка на съвременните литературни потребности, вкусове и интереси. По такъв начин основен патос на историко-литературната ни работа трябва да бъде патосът на разрушението и отрицанието, какъвто беше и първоначалният патос на теоретичните ни публикации, приел едва по-късно един по-спокоен характер при разработката на отделните проблеми.

Ето защо първите ни историко-литературни изказвания имаха формата на почти ограничени тезиси, предлагани във връзка с някакъв конкретен материал. Частният въпрос неочаквано израстваше до общ проблем — теорията се сливаше с историята. В този смисъл са характерни книгите на Ю. Тинянов — „Достоевски и Гогол“ („ОПОЯЗ“, 1921), и на В. Шкловски — „Розанов“ („ОПОЯЗ“, 1921).

Основната задача на Тинянов бе да докаже, че „Село Степанчиково“ на Достоевски е пародия, че зад първия план се крие втори — Гогол и неговата „Переписка с друзьями“. Но този частен случай прераства в цяла теория на пародията — като стилистичен похват (стилизация — пародия) и като една от проявите на диалектичката смяна на школите, имаща голямо историко-литературно значение. Във връзка с това възниква въпросът за разбирането на „приемствеността“ и „традицията“ и по този начин се повдигат основни проблеми на литературната еволюция: „Когато говорят за „литературна традиция“ или за „приемственост“, обикновено си представят права линия, която съединява млад представител на известно литературно направление с по-стар. Всъщност работата е много по-сложна. Няма права линия, по-скоро има изходна точка, отблъскване от нея — борба. (. . .) Всяка литературна приемственост е преди всичко борба, разрушаване на старото и ново подреждане на старите елементи“. Представата за литературната еволюция се усложни от разкриването на борбата, на периодичните въстания и загуби по този начин старото си обяснение за мирен преход. На този фон литературното отношение на Достоевски към Гогол се превръщаше в отношение на сложна борба.

Книжката на Шкловски за Розанов също съдържа почти във вид на отстъпление от основната тема цяла теория за литературната еволюция, отразила в себе си водещите се по това време в ОПОЯЗ активни обсъждания на въпроса. Шкловски посочва, че литературата се движи напред по прекъснатата линия: „Във всяка литературна епоха съществуват не една, а няколко литературни школи. Те съществуват в литературата едновременно, като една от тях представлява канонизираният и гребен. Другите съществуват неканонизирано, глухо, както например по времето на Пушкин е съществувала традицията на Державин в стиховете на Кюхелбекер и Грибедов едновременно с традицията на руския водевилен стих и с редица други традиции, като например чистата традиция на авантюристичния роман при Булгарин“. В момента на канонизацията на по-старото изкуство в долния слой се създават нови форми — „по-младата линия“, която „се втурва да заеме мястото на по-старата и водевилистът Белопяткин се превръща в Некрасов (статия на Брик), прекият наследник на XVIII век Толстой създава новия роман (Борис Айхенбаум), Блок канонизира темите и темповете на „циганския роман“, Чехов въвежда „Будилник“ в руската литература. Достоевски въздига в литературна норма похватите на булевардния роман. Всяка нова литературна школа е революция, нещо като поява на нова класа. Разбира се, това е само аналогия. Победената „линия“ не е унищожена, не прекратява съществуването си. Тя само пада от гребена, слиза надолу, но е винаги готова отново да възкръсне, тя е вечен претендент за престола. Освен това в действителност нещата се усложняват от факта, че новият хегемон обикновено не е чист реставратор на старата форма, а е усложнен от наличието на черти на другите по-млади школи, пък и с черти, унаследени от предшествениците си по престол, но вече със служебна роля“. Шкловски говори и за динамичността на жанра, а самите книги на Розанов се тълкуват като зараждане на нов жанр, нов тип роман без свързваща частите му мотивировка: „В тематичната област за тях е характерна канонизацията на новите теми, а в областта на композицията — оголването на похвата“. Във връзка с тази обща теория се въвежда понятието „диалектично самосъздаване на нови форми“, съдържащо и аналогия с развитието на други културни редове и утвърждаване на самостоятелността на литературната еволюция. В опростен вид теорията придоби популярност и, както става винаги, заприлича на проста и скочана схема, много удобна за критиката. Всъщност книгата дава само обща скица на еволюцията, придружена с множество сложни уговорки. От тази обща скица формалистите преминаха към по-последователна разработка на историко-литературните проблеми и факти, конкретизираха и усложниха първоначалните теоретични предпоставки.

## IX

Естествено при нашето разбиране за литературната еволюция като диалектическа смяна на формите не прибягваме до материала, който заемаше централно място в историко-литературните работи от стария тип. Ние изучаваме еволюцията на литературата до толкова, до колкото тя носи специфичен характер и в границите, в които е самостоятелна, и не зависи непосредствено от други културни редове. Иначе казано, ограничаваме броя на факторите, за да не се загубим в безкрайното количество неопределени „връзки“ и „съответствия“, които не правят по-явна литературната еволюция. Не включваме в работата си въпросите на биографията и творческата психология, за-

щото смятаме, че тези проблеми, сами по себе си много сериозни и сложни, трябва да заемат място в други науки. За нас е важно да намерим в еволюцията признаци на историческа закономерност — затова оставяме настрана всичко, което от тази гледна точка ни се струва „случайно“, без отношение към историята. Интересува ни самият процес на еволюцията, *динамиката* на литературните форми, доколкото тя може да се наблюдава във факти от миналото. Централен проблем на литературната история за нас е проблемът за еволюцията извън личността — изучаването на литературата като *своеобразно социално явление*. Във връзка с това огромно значение получава въпросът за образуването и смяната на жанровете, а оттам — „второстепенната“ и „масовата“ литература, доколкото тя участва в този процес. Тук е важно да се разграничи масовата литература, която подготвя образуването на нови жанрове, от онази, която възниква в процеса на разлагането им и представлява материал за изучаване на историческата инерция.

От друга страна, ние не се интересуваме от миналото като индивидуално-исторически факт — не се занимаваме с проста реставрация на една или друга епоха, която ни е харесала. Историята ни дава онова, което не може да ни даде съвременността — изчерпателност на материала. Но именно затова пък ние подхождаме към нея с известен запас от теоретични проблеми и принципи, подсказани ни отчасти от факти, взети от съвременната литература. Оттук идва характерната за формалистите тясна връзка със съвременната литература и сближаването между критиката и науката (за разлика от символистите, които сближаваха науката и критиката, и от старите историци на литературата, повечето от които стояха настрана от съвременността). Така за нас историята на литературата е не толкова специален *предмет* в сравнение с теорията, колкото специален *метод* за изучаване на литературата, специален разрез. С това се обяснява характерът на историко-литературните ни изследвания, които винаги са били насочени не само към исторически, но и към теоретични изводи — към поставяне на нови теоретични проблеми и към проверка на старите.

В периода 1922—1924 г. излязоха редица такива изследвания. Ще изброя най-важните: от Ю. Тинянов — „Стиховые формы Некрасова“, „Достоевский и Гоголь“, „Вопрос о Тютчеве“, „Тютчев и Гейне“, „Архаисты и Пушкин“, „Пушкин и Тютчев“, „Ода как декламационный жанр“; от Б. Томашевски — „Гавраиляда“ (главите за композицията и жанра), „Пушкин — читатель французских поэтов“, „Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения“, „Пушкин и Лафонтен“; моите книги — „Молодой Толстой“, „Лермонтов“, и статиите — „Проблемы поэтики Пушкина“, „Путь Пушкина к прозе“, „Некрасов“. Тук трябва да се добавят историко-литературните изследвания, които не са свързани непосредствено с ОПОЯЗ, но вървят по същия път на изучаване на литературната еволюция като специфичен ред: от В. Виноградов — „Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос“, „Сюжет и архитектоника романа Достоевского „Бедные люди“ в связи с вопросам о поэтике „натуральной школы“, „Гоголь и Жюль Жанен“, „Гоголь и натуральная школа“, „Этюды о стиле Гоголя“; от В. Жирмунски — „Байрон и Пушкин“; от С. Балухати — „Драматургия Чехова“; от К. Шимкевич — „Некрасов и Пушкин“. Освен това участниците в ръководените от нас научни семинари (в университета и в Института по история на изкуствата) са написали редица статии, отпечатани в сборника „Русская проза“ (Academia, 1926) — за Дал, Марлински, Сенковски, Вяземски, Велтман, Карамзин, за жанра „пътешествия“ и др.

Тук, разбира се, не е мястото да говоря подробно за тези изследвания. Ще кажа само, че за всички тях е типично обхващането на „второстепенни“ писатели („обкръжението“), грижливо изясняване на традициите, проследяването на промените в жанровете и стиловете и т. н. Така оживяват голям брой забравени имена и факти, опровергават се повърхностни оценки, изменят се традиционни представи и най-важното — постепенно се изяснява самият процес на еволюцията. Разработването на този материал едва започва. Пред нас стоят редица нови задачи: по-нататъшното диференциране на теоретичните и историко-литературните понятия, използването на нов материал, поставянето на нови въпроси и пр.

Остава ми да направя някои общи заключения. Еволюцията на формалния метод, която се опитах да представя, изглежда като последователно развитие на теоретични принципи — сякаш във вид индивидуална роля на всеки от нас. Наистина ОПОЯЗ осъществи на практика истинския модел на колективна работа. Явно това стана, защото от самото начало разбирахте работата си като *историческа*, а не като лично дело на някой от нас. В това е главната ни връзка с епохата. Еволюира самата наука, еволюираме и ние заедно с нея. Ще посоча накратко основните моменти от еволюцията на формалния метод през тези десет години:

1) От първоначалното сумарно противопоставяне между поетичния език и практическия ние стигнахме до диференциране на понятието практически език по различните му функции (Л. Якубински) и към разграничаване на методите на поетичния и емоционалния език (Р. Якобсон). Във връзка с тази еволюция ни интересува именно ораторската реч като най-близка до практическата област, но отличаваща се по функции и заговорихме за необходимостта от възвръщането ѝ наред с поетиката на риториката (статии за езика на Ленин в „Леп“ 1224, № 1 (5) — на Шкловски, Айхенбаум, Тинянов, Якубински, Казански и Томашевски).

2) От общото понятие форма, в новото му значение, стигнахме до понятието похват, а оттам — до понятието функция.

3) От понятието стихов ритъм и противопоставянето му на метриката стигнахме до понятието ритъм като конструктивен фактор на стиха като цяло и с това — до разбирането за стиха като особена форма на речта, която има свои особени езикови (синтаксически, лексически и семантически) качества.

4) От разбирането за сюжета като конструкция стигнахме до разбирането за материала като мотивировка, а оттук — до схващането за материала като елемент, участващ в конструкцията, според характера на формобразуващата доминанта.

5) След като установихме върху разнообразен материал единство на похвата, стигнахме до диференциране на похвата по функции, а после — и към върписа за еволюцията на формата, следователно към проблема за историко-литературното изучаване.

Сега сме изправени пред цяла редица нови проблеми.

За това ясно свидетелства последната статия на Ю. Тинянов „Литературный факт“ „Леп“, 1924, № 2 (6). В нея се разглежда въпросът за характера на отношенията между бит и литература — въпрос, който от мнозина се „решава“ с лекомислено дилетанство. Показано е с примери как битът става литература и как литературата навлиза в в бита: „В епохата на разлагането на някой жанр той се премества от центъра към периферията, а на мястото му от дребните неща в литературата, от задните ѝ дворове, от дълбочините ѝ към центъра се надига ново явление“.

Неслучайно нарекох статията си „Теория на „формалния метод“, а фактически направих очерк за еволюцията му. Ние нямаме теория, която може да се изложи като завършена, готова система. За нас теорията и историята се сливат не само на думи, но и на дело. Поучени сме от самата история прекалено добре, за да си мислим, че можем да я заобиколим. В момента, когато ще трябва сами да признаем, че разполагаме с вездесеща теория, подготвена да обхване всички минали и бъдещи случаи, теория, която не се нуждае от еволюция и не е способна да я извърши, ще трябва да признаем с това и факта, че формалиният метод е приключил съществуването си, че духът на научното изследване го е напуснал. Засега това още не се е случило?\*

1926 г.

## КОМЕНТАРИИ

Измежду членовете на ОПОЯЗ именно Айхенбаум (особено след заминаването на В. Б. Шкловски) има задължение да излага възгледите на обществото в печатни и устни дискусии. На 10 декември 1922 година той изнася доклад за формалиния метод в Свободната философска асоциация. Най-известното изказване от такъв вид е датирано в ръкописа от 17 септември 1923 година; с малки изменения е публикувано във: „Вокруг вопроса о „формалистах“ (Обзор и ответ)“ — „Печать и революция“, 1924, № 5 (редактирането на броя е завършено на 1 септември). Пак там Е. спори с П. Н. Сакулин, А. В. Луначарски, С. П. Бобров, П. С. Коган, В. Полянский (П. И. Лебедев-Полянский), а в № 2 от 1925 г. — с А. Г. Горнфелд. Срв. също: В. Б. Л. ю. м. е. ф. е. л. ъ. д. Между двумя методами. — В: На путях искусства, М., 1926. На 27 май 1924 год. Айхенбаум чете в университета доклад „Съвременното положение на въпроса за формалиния метод“. Този ден той записва в дневника си: „Имаше много хора и всичко се получи съвсем не лошо — беше и живо, и тържествено. Възразиха ми А. Пиотровски, Жирмунски, (П. Д.) Жуков, (Я. А.) Назаренко и (С. А.) Золотарьов. От тях по същество говори само Пиотровски“. През март 1925 година Айхенбаум и Шкловски се изказват на дискусията „Искуството и революцията“, която се е състояла в Колонната зала на Дома на съюзите; участва също и Маяковски. Материалите от диспута вж.: „Известия“, 1925,

На 25 април 1925 година Айхенбаум чете доклад в ГИИИ (Государственный институт истории искусств), чийто текст след два дни изпраща на Б. А. Лезин, редактор на хариковските сборници „Вопросы теории и психологии творчества“ (1907—1923), чийто издаване е трябвало да бъде възобновено (ЦГАЛИ, ф. 287, л. 30). През април 1926 година той провежда три четения на същата тема. Издаването на сборника не се е осъществило. Статията е отпечатана на украински език заедно със статиите на А. Шамрай „Формалний метод в литературі“ и на З. Чучмарев „Социологический метод в истории и теории литературы“. В. Бойко (пак там, 1926, № 11—12) и А. Машкин (Красное слово, 1927, № 2—3) полемизират с Айхенбаум.

Статията представлява ценен документ на историко-научното самосъзнание и през последните десетилетия получи широко признание.

<sup>1\*</sup> Вж. В. Ж и р м у н с к и й. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии. Поэтика, II, Л., 1927. (и в кн. „Из истории западноевропейских литератур. Л. 1981). „Ренессанс и барокко“ на Вьолфлин излиза на руски през 1913 г. През 1819 г. Айхенбаум шудира „Основни понятия на историята на изкуството“ и отбелязва в дневника си: „Продължавам Вьолфлин. През цялото време се налагат аналогии с построяването на историята на литературата. Да се изработи система от основни понятия и да се подложи на анализ литературата, като всеки път явлението се разглежда от една и съща гледна точка — изсмуквайки всичко, което се отнася до него.“ В дневника има и запис от 1925 г. за четеното на немски автори: „Странна работа — все едно, че немците са изостанали от нас. Занимават се с някакви стари, ненужни проблеми: Колко различно е всичко при тях! „Естетическо направление“ (Валцел, Щрих, Хунхолф) — това е нещо, което ние вече сме преживели.“

<sup>2\*</sup> Айхенбаум въвежда това противопоставяне в своите работи, в частност за А. Ахматова.

<sup>3\*</sup> Вж. също А. Б е л и й. Поезия слова. Пб., 1923. Според думите на А. Бели Блок „целият светна, когато му разказах за моето тълкуване на неговата алитерация. . . „Т, Р, Д (тр-др)“: „Трагедия трезвості“. В тази връзка Бели влиза в спор с „учените специалисти“, които анализират методите и ритмите на нашето творчество“. (Лит. наследство, т. 92, кн. 3, М., 1982). Той сигурно е имал предвид статията на Айхенбаум „О звуках в стихе“ (Жизнь искусства, 1920, № 349-350). Срв. с бележката на Айхенбаум за това, че в „Символизъм“ звуковите явления се описват, но за разлика от по-късните работи на Бели не се тълкуват, а също и ироничния преразказ на Бели на мнението на безименен опонент: „... добре е, че вие сте я проследили (алитерацията), но е лошо, че я тълкувате като „трагедия на трезвостта“. Айхенбаум не посочва следващото по време съчинение на Бели, свързано до известна степен със същата тема — „Глосолалия. Поэма о звуке“ (1923), в предговора към която авторът предупреждава, че към нея е неприложима научната критика. Съвременната поезика, която разграничава „поетичното“ (в това число и авторското) тълкуване и научното описание, се основава на това, че звуците в стиха могат да се семантизират и да образуват определено равнище в йерархията на художествения смисъл.

<sup>4\*</sup> По-късно е публикувано: Новий Леф, 1927, № 3—6.

<sup>5\*</sup> Това твърдение малко съответствува на възгледите на Б. Томашевски. За съвременната поезика е характерен стремежът да се свърже метриката със семантиката (К. Ф. Тарановски, М. Л. Гаспаров и др.).

<sup>6\*</sup> Характеризирайки научния път на Айхенбаум, Р. О. Якобсон цитира неговото изказване от „Мой современник“: „Не съм подготвен за лингвистика от моето минало“, и отбелязва, че вярата в излишната за поезиката поддръжка от страна на лингвистиката носи в себе си заплахата от упадък.

<sup>7\*</sup> В статията се посочват два етапа в развитието на ОПОЯЗ (1916—1919 и 1919—1925). Продължение на търсенията на школата е статията на Ю. Тинянов „За литературната еволюция“, а работите на Айхенбаум от втората половина на 20-те години са вече в ново направление. Известните тезиси на Тинянов и Якобсон и последвалите опити да се възобнови дейността на обществото (1929) завършват историята на ОПОЯЗ.\*\*

Превел от руски: Валентин Корнилев

\* Вж. Литературна мисъл, 1988, кн. 1.

\*\* Бела ред. Статията се печата по: Б. Э й х е и б а у м. О литературе. М., 1987. От това издание са взети и коментарите на Е. А. Тодес, отпечатани със съкращения.