Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 43–51
doi: 10.5282/jd92mm94

Надежда Григорьева / Игорь Смирнов

Рождение теории на пустом месте

Резюме: В статье выдвигается предположение о зависимости теории, развитой ОПОЯЗом, от «Петербургского текста», в котором важную роль играл мотив пустоты. В теоретическом переложении этот мотив продолжил свое существование в представлениях о незначимости «материала» художественного творчества и о дискретном развитии литературы.

Ключевые слова: пустота, русский формализм, «Петербургский текст», отсутствие-в-присутствии vs. присутствие-в-отсутствии, онтологизм

Уже в первом своем печатном выступлении, брошюре *Воскрешение слова* (1914), Виктор Шкловский берет за исходную точку теоретического построения переживание отсутствия. Литература обновляется по той причине, что слова теряют «форму»: «Их перестают видеть и начинают узнавать» (Шкловский 2018а: 208). Вскоре, в программной для русского формализма статье «Искусство как прием» (1916), praesentia-in-absentia станет основой для разработанного Шкловским понятия «автоматизации», объясняющего потребность в смене устаревающих средств художественной выразительности: «Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны» (Шкловский 2018б: 256). Видение вещей, «деавтоматизирующее», «остраняющее» их восприятие, продолжает сохранять в себе у Шкловского пустотность. Доводящие «остранение» до последней крайности заумные тексты футуристов «имеют своими ближайшими соседями „слова“ без образа и содержания, служащие для выражения чистых эмоций» (Шкловский 2018в: 231). Исторические трансформации литературы протекают, таким образом, от praesentia-in-absentia к absentia-in-praesentia, к знакам, одним присутствием которых исчерпывается их значение. «Остранение» в целом, в разных

своих проявлениях, аналогично, по Шкловскому, загадке, предмет которой спрятан от нас, хотя и косвенно назван.

Возможно, не был случайностью тот факт, что литературная теория, для которой была значима пустота, возникла в Петрограде. Мотив пустоты не был привилегией петербургской культурной традиции. Более того, самым скандальным образом этот мотив был пущен в России в оборот москвичом Петром Чаадаевым, сокрушавшемся в Первом философическом письме (1829) о своих соотечественниках: «[…] мы составляем пробел (lacune) в интеллектуальном порядке»[1] (Чаадаев 1991: 330). Все же не стоит забывать ни о службе Чаадаева в Лейб-гвардии гусарском полку (1816–1821), расквартированном в Царском Селе, ни, что еще более важно, об одном из претекстов Первого философического письма — сочинении петербургского масона Михаила Щербатова *Путешествие в землю Офирскую* (1784). Приходившийся Чаадаеву дедом по материнской линии Щербатов предсказал в своей утопии запустение Петербурга, изображенного под именем города Перегаба. После того как столица возвращается оттуда на свое прежнее место в город Квамо (читай: в Москву), Перегаб в значительной степени обращается в руины, как сообщает нам о том рассказчик: «[…] видел я множество развалин и многие пустые места» (Щербатов 2010: 200). В своей критике отечественной истории Чаадаев доводит скептическое отношение к ней Щербатова до максимума.

Сколь широко ни был бы распространен мотив пустоты, он особенно навязчиво повторяется в «Петербургском тексте» русской культуры, «катастрофичность» которого была подчеркнута его первым исследователем Владимиром Топоровым, писавшем об «идее безосновности Петербурга» и его следующей отсюда сопряженности с «ничто» (Топоров 2003: 49). Однако пустота не обязательно ассоциировалась у петербургских писателей с их городом. Вырванная из локального контекста, она становится у Пушкина элементом общей картины мира, не зачеркивает бытие, а дополняет его и, соответственно, превращается из беспризнаковой в загадочно не дающуюся окончательному постижению, из небытия — в инобытие, как, например, в стихотворении «Бесы» (1830), где «неведомые равнины» рисуются местом сборища «духов». Именно

1 « …nous faisons lacune dans l'ordre intellectuel » (Чаадаев 1991б: 97).

в своей инобытийности пустотность делается конструктивной составляющей в композиции пушкинских текстов, как о том свидетельствуют, среди прочего, пропущенные строфы в *Евгении Онегине*.

Поскольку ничто и отсутствие для петербургской литературы онтологичны, постольку их проникновение в мир твердых контуров и ощутимых вещей может выступать в качестве ничем не мотивированного, что характерно для гоголевской прозы. Пропажа носа с лица майора Ковалева необъяснима, как и возвращение этого органа его владельцу. Если у Пушкина не заполненные словами куски *Евгения Онегина* удерживают в себе строфическую форму романа в стихах, то в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» (1832) немотивированность исчезновений выказывает себя в неожиданном обрыве повествования (лишь исподволь подготовленном, по наблюдению Сергея Гончарова, нагнетением негативности в характеристике заглавного героя фрагмента: Шпонька «не ученик, не военный, не хозяин, не мужчина, не жених» (Гончаров 1997: 88).

В проекции на сам Петербург онтологизация пустоты ведет к тому, что стирание продолжающего свое существование города с лица земли выступает в виде не более чем кажимости. Скрывающийся из виду вместе с рассеивающимся туманом город в *Подростке* Достоевского (1875) — это «греза», «фантазия» Аркадия Долгорукого (Достоевский 1975: 113). Инобытие Петербурга не опорожняет, а позитивно удваивает пространство, занимаемое городом. В «Слабом сердце» (1848) и в «Петербургских сновидениях в стихах и в прозе» (1861) над реальным городом возносится в воздухе «новый» — аналог горнего Иерусалима.

С наступлением символистского периода, для которого в целом пустота явилась одним из преимущественных пунктов познавательно-изобразительного интереса (см.: Hansen-Löve 1989: 174–204; Schahadat 1995: 74ff.), ее бытийность была переведена одним из петербургских авторов, Николаем Минским, из литературной сферы в область философствования. В трактате *При свете совести* (1890) Минский подхватывает у Платона понятие «мэон», интерпретируя его как указывающее на совмещение «абсолютного бытия с абсолютным небытием» (Минский 1897: 190). Оба абсолюта одинаковы в своей весомости: «на смерти зиждется жизнь», как писал Минский в еще одном своем сочинении *Религия будущего* (Минский 1905: 223). Всё сводимо к ничто,

в том числе и время: каждый миг — «нулевая черта» между прошлым и будущим (Минский 1905: 74). Из-за включения небытного в бытие мир теряет целеположенность, в результате чего целью оборачиваются средства ее достижения, что дает о себе знать, согласно Минскому, в разных видах деятельности, в том числе и в художественной: «Если бы логически развить до крайних выводов это направление в искусстве, то получилась бы поэзия, ставящая себе целью известное расположение слов, без отношения к их внутреннему смыслу» (Минский 1897: 55). Мэонизм предсказал программу ОПОЯЗа.

Русский формализм вписан сразу в множество традиций как научно-философских, так и эстетических (в частности, в стернианство), которые хорошо изучены (о философском фоне ОПОЯЗа см., напр.: Левченко 2012: 39 сл.). Одна из них, пока еще не привлекшая к себе внимания исследователей, идет от «Петербургского текста», который в ряде своих филиаций возвел пустоту в ранг сопринадлежащей бытийному порядку. При учете этой идейной линии становится ясно, почему для петроградского ОПОЯЗа содержательная сторона литературного произведения равно и налична, и иррелевантна для научной концептуализации. «Материал» словесного творчества не забывается формализмом, а выносится им за скобки анализа в качестве присутствующего-в-отсутствии. По словам Бориса Томашевского, «<м>ожно не знать, что такое электричество, и изучать его. […] При изучении явлений вовсе не нужно априорное определение сущностей. Важно различать их проявления и осознавать их связи. Такому изучению литературы посвящают свои труды формалисты» (Томашевский 1925: 148). Как раз ввиду того, что praesentia-in-absentia смысла онтологична, формы искусства обретают свободу исторического саморазвития (ведь бытие всевременно, а не исторически изменчиво). «Новая форма, — как провозглашал Шкловский в статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1919), — является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» (Шкловский 1929: 31).

Разумеется, ведя речь о петербургских корнях формальной школы, нельзя сбрасывать со счета эпохальный эстетический контекст, в котором она вызрела. Искусство авангарда, стремившегося начать всю историю духовной культуры заново, было склонно выдавать себя за

creatio ex nihilo, опорожняя смысл предшествовавшей ему созидательности и осознавая отсюда собственные инициативы не как продолжающие смыслопорождение (см., напр.: Григорьева 2005: 80 сл.), а как формотворчество. Вместе с тем нельзя не заметить и того обстоятельства, что нуллифицирование семантики особенно интенсивно проводилось авангардистами, обосновавшимися в Петербурге-Петрограде, будь то публикация эгофутуристом Василиском Гнедовым «Поэмы конца» (1913), состоявшей, если не считать заголовка, из чистой страницы, или экспонирование Казимиром Малевичем в «красном углу» футуристической выставки «0,10» (1915) «Черного квадрата». В брошюре *Бог не скинут* Малевич онтологизировал пустоту самым что ни на есть непосредственным способом в космологической модели, в которой вселенная была представлена подобной «ситу» — в форме «бесконечной скважности» (Малевич 1922: 5).

Показательно, что в Московском лингвистическом кружке, сложившемся параллельно Петроградскому ОПОЯЗу, «материал» литературы не затеняется; он точно определен — его роль исполняет, как постулировал Роман Якобсон («Новейшая русская поэзия», 1921), естественный язык, подвергаемый в художественном тексте преобразованию: «Значительная часть творений Хлебникова написана на языке, для которого отправной точкой послужил язык разговорный» (Якобсон 1987: 287). Смысловое содержание литературного произведения не отсутствует-в-присутствии, а составляет поле исследования для дисциплин иных, чем литературоведение, — для «истории философии, истории культуры, психологии» (Там же: 275). «Предметом науки о литературе», согласно знаменитому положению Якобсона, «является не литература, а литературность» (Там же: 277), то есть язык в его эстетической функции.

Когда Якобсон принялся — весьма поздно — обсуждать в статье «Нулевой знак» (1939) важность в системе языка «контрадикторных противопоставлений», сталкивающих присутствие лингвистических элементов с их отсутствием, он декларировал, что опирается при этом на учения Фердинанда де Соссюра и Шарля Балли. Между тем притягивавшая опоязовцев пустота погружала их в глубины «Петербургского текста». Юрий Тынянов анализирует в статье «О композиции „Евгения Онегина“» (1922) пропущенные строки в пушкинском романе в стихах, знаменательным образом утверждая, что следующие

за ними «строфы и строки воспринимаются усложненными, обремененными семантически» (Тынянов 1977: 60), — ставя смысловое прочтение художественного текста в зависимость от зияний, которыми он снабжен (ср.: Буренина 2005: 114 сл.). Близкий в 1920-е годы к формальной школе Виктор Виноградов разбирал в работе «Натуралистический гротеск» (1921) композиционно-стилистические особенности «комической новеллы» на примере гоголевской повести «Нос». Ничто, то и дело просачивающееся в конструируемый Гоголем мир, вызывает исследовательский отклик уже у символистов. В отличие от Дмитрия Мережковского (*Гоголь и черт*, 1906), рассматривавшего horror vacui в гоголевской прозе, Борис Эйхенбаум спроецировал изображавшееся Гоголем ничто на способ изображения событий в его «Шинели». В этом тексте, по Эйхенбауму («Как сделана „Шинель“ Гоголя», 1918), господствуют каламбуры и «звуковые жесты» «вне всякого отношения к смыслу» (Эйхенбаум 1969: 315). Гоголевская идея пустоты перестает пугать формализм, потому что переиначивается им в пустоту идей: «[…] дело совсем не в «ничтожестве» Акакия Акакиевича и не в проповеди «гуманности» к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое […]» (Там же: 323).

Вычитание, дающее пустоту, распространяется ОПОЯЗом с идейного базиса литературного творчества на самые разные его аспекты. Один из любимых методологических ходов формалистов состоял в выстраивании таких противопоставлений, в которых признаковость некоего литературного явления контрастировала с беспризнаковостью его оппозитива. Так, Виктор Жирмунский открывает книгу *Введение в метрику* (1925) утверждением о том, что «<с>тихотворная речь отличается от прозаической закономерной упорядоченностью звуковой формы» (Жирмунский 1975: 8). Проза оказывалась при таком определении никак не организованной в своем плане выражения. Зазоры в социокультурной истории для формальной школы особенно плодотворны. Завершение некоей линии художественного творчества означает для Тынянова («Промежуток», 1924), что искусство попадает не в исторический «тупик», а на ничейную территорию, на которой, после того как «перестает действовать инерция», происходит «рост […] новых явлений» (Тынянов 1977: 169). Если в синхронии формализм

сосредотачивал свою познавательную активность на отмеченности художественной речи, то в своих диахронических штудиях он выдвигал на передний план немаркированную периферию словесного искусства, которую оценивал как чреватую будущностью. История литературы поднимает незначимое до уровня главенствующего. Она для Тынянова «<н>е планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение» (Там же: 256). В «Литературном факте» (1924), откуда взята только что приведенная цитата, Тынянов писал: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра […] на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление» (Там же: 257–258). Нехватка не была для Тынянова отрицательным свойством арт-объекта. В статье «Об основах кино» (1927) Тынянов возражал против внедрения звука на экран: «„Бедность“ кино — на самом деле его конструктивный принцип» (Там же: 327).

Дискретность переходов из одного состояния в другое, бывшая поначалу для опоязовцев сугубо теоретической, стала со временем фактом их биографий. В *Третьей фабрике* Шкловский призывал своих современников: «Ломайте себя о колено» (Шкловский 1926: 86).[2] Воплощая программу, требовавшую от исследователя самоотрицания в своих научных построениях, формальная школа пустилась на поиски того, чем можно было бы заполнить провал, в который она низвергла идейное содержание литературных произведений. Для Эйхенбаума и Тынянова заместителями этого содержания стали во второй половине 1920-х годов «литературный быт» и «кружковая семантика», отражавшиеся в художественных текстах. Но ревизия ранних принципов формализма не оторвала основателей школы от «Петербургского текста», который продолжил свое существование в их художественном творчестве, сопровождавшем научное. Мотив пустоты, проходящий через всю петербургскую литературу, перекочевал в повести Тынянова «Подпоручик Киже» (1927) и «Восковая персона» (1930) в виде присутствия в жизни в первом случае лишь выдуманного Павлом I гвардейского офицера, а во втором (см. подробно: Блюмбаум 2002) — уже умершего императора Петра. Та же самая praesentia-in-absentia являет собой смысловой стержень романа Эйхенбаума *Маршрут в бессмертие* (1933).

2 О переворотах в персональной истории Шкловского см. подробно: Калинин 2014.

Претендующие на эстетическую ценность опусы главного героя этого повествования графомана Николая Макарова выброшены из литературы уничтожающей критикой, но его лексикографические труды приносят ему славу. Свое слово героя в *Маршруте в бессмертие* обречено на забвение, он остается в истории только как передатчик чужого слова, составитель словарей. Кажется, никто еще не толковал названные повести Тынянова с точки зрения мэонизма Минского. А стоило бы…

Литература

Блюмбаум, Аркадий (2002): *Конструкция мнимости. К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова*. Санкт-Петербург: Гиперион.

Буренина, Ольга (2005): *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Гончаров, Сергей (1997): *Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте*. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена.

Григорьева, Надежда (2005): *Anima laborans: писатель и труд в России 1920–30-х гг*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Достоевский, Федор (1975): *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 13: *Подросток*. Ленинград: Наука.

Жирмунский, Виктор (1975): *Теория стиха*. Ленинград: Советский писатель.

Калинин, Илья (2014): «Виктор Шкловский, или Превращение поэтического приема в литературный факт», в: *Звезда* 7, 198–221.

Левченко, Ян (2012): *Другая наука. Русские формалисты в поисках биографии*. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики.

Малевич, Казимир (1922): *Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика*. Витебск: Уновис.

Минский, Николай (1897): *При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни*. Изд. 2-е. Санкт-Петербург: Тип. Ю. Н. Эрлих.

Минский, Николай (1905): *Религия будущего (Философские разговоры)*. Санкт-Петербург: Изд-во М. В. Пирожкова.

Томашевский, Борис (1925): «Формальный метод (Вместо некролога)», в: *Современная литература*. Сб. статей. Ленинград: Мысль, 144–153.

Топоров, Владимир (2003): *Петербургский текст русской литературы*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб.

Тынянов, Юрий (1977): *Поэтика. История литературы. Кино*. Тоддес, Евгений / Чудаков, Александр / Чудакова, Мариэтта (сост.). Москва: Наука.

Чаадаев, Петр (1991а): «Письмо первое», в: Он же: *Полное собрание сочинений и избранные письма*. Т. 1. Каменский, Захар (ред.). Москва: Наука, 320–339.

Чаадаев, Петр (1991б): « Lettre première », в: Он же: *Полное собрание сочинений и избранные письма*. Т. 1. Каменский, Захар (ред.). Москва: Наука, 86–106.

Шкловский, Виктор (2018а): «Воскрешение слова», в: Он же. *Собрание сочинений*. Т. 1: *Революция*. Калинин, Илья (ред.). Москва: Новое литературное обозрение, 205–212.

Шкловский, Виктор (2018б): «Искусство как прием», в: Он же. *Собрание сочинений*. Т. 1: *Революция*. Калинин, Илья (ред.). Москва: Новое литературное обозрение, 250–268.

Шкловский, Виктор (2018в): «О поэзии и заумном языке», в: Он же. *Собрание сочинений*. Т. 1: *Революция*. Калинин, Илья (ред.). Москва: Новое литературное обозрение, 226–244.

Шкловский, Виктор (1926): *Третья фабрика*. Москва: Круг.

Шкловский, Виктор (1929): *О теории прозы*. Москва: Федерация.

Щербатов, Михаил (2010): *Избранные труды*. Калинина, Светлана (ред). Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН).

Эйхенбаум, Борис (1969): *О прозе*. Ленинград: Художественная литература.

Якобсон, Роман (1987): *Работы по поэтике*. Гаспаров, Михаил (ред.). Москва: Прогресс.

Hansen-Löve, Aage A. (1989): *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. 1: *Diabolischer Symbolismus*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Schahadat, Schamma (1995): *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang.