

УДК 82.02

Е. В. Капинос

Новосибирск, Россия

**СЮЖЕТ, ИСТОРИЯ И ВРЕМЯ:
ОТ С. Л. ФРАНКА К Б. М. ЭЙХЕНБАУМУ ***

Как в ранних, так и в поздних работах Б. М. Эйхенбаума акцент сделан на идее «неподвижной истории», сформировавшейся под воздействием описания форм времени в «Предмете знания» С. Л. Франка. Следствием представлений о неподвижной истории становится расхождение «хронологического» времени со временем абсолютным. Для Франка абсолютное время реально вне актуальности, оно обнажает «непостижимое» в процессе познания, а для формалистов становится аналогом художественных форм с присущей им временной потенциальностью. Особенно много соответствий обнаруживается между формалистской теорией времени и формалистской концепцией сюжета.

Ключевые слова: потенциальность, хронология, Эйхенбаум, «неподвижная история», сюжет, лирический сюжет.

В работах формалистов, в особенности Б. М. Эйхенбаума, представлена оригинальная философская теория времени, которая определяет многие фундаментальные категории формализма, в том числе и сюжет. Формалистская философия времени вырастает на идеях А. Бергсона и С. Л. Франка, в начале 1910-х гг. Б. М. Эйхенбаум пишет несколько рецензий на русскоязычные издания Бергсона [1; 2]. Однако исследователями Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Шкловского связь между формалистами и Бергсоном была отмечена далеко не сразу, поскольку

* Статья написана в рамках проекта «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

Капинос Елена Владимировна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090; dzerv@mail.ru; +7 (383) 330 47 72)

ку в 20-е гг. и позже формалисты не могли ссылаться на философов, чуждых советским установкам (а Бергсон, несомненно, попадал в этот разряд)¹.

Неоспоримые и многочисленные свидетельства «влияния Франка на Эйхенбаума, Бергсона – на Шкловского и Тынянова» приводит Дж. Кертис [5, с. 110]. Подчеркивая значение «Предмета знания» и других работ Франка для Эйхенбаума, исследователь заключает, что плюралистическая онтология Франка, сложившаяся под воздействием бергсоновской идеи длительности (*durée*), определила плюралистическое мышление формалистов: «Тынянов и Эйхенбаум оба воспользовались представлением Франка о системе как совокупности взаимодействующих, но отдельных единств... Франк дал им способ понимания отношений между прошлым и настоящим, которое можно было применять к исследованию литературы» [5, с. 101].

Отступления на темы времени и истории есть в некоторых литературоведческих статьях Эйхенбаума, это основная проблема «Моего современника», где история становится предметом научной и художественной рефлексии². Чрезвычайно настойчиво во многих работах Эйхенбаум повторяет мысль о «неподвижной истории». Вот одна из самых известных цитат на этот счет: «Напрасно историю смешивают с хронологией. История – реальность: она, как природа, как материя, неподвижна. Она образуется простым фактом смерти и рождения – фактом природы, никакого отношения к времени не имеющим. Хронология и время – абстракция, выдумка, условность, регулирующая семейную жизнь и государственную службу» [8, с. 38].

Если обратиться к более конкретным примерам, стоящим в непосредственной близости к поэтическому языку, то можно вспомнить статью Эйхенбаума о Тютчеве, где литературовед обосновывает мысль о том, что привычное нам хронологическое, «историческое» время недостаточно, что наряду с ним существует второе, особое время, Эйхенбаум называет его «настоящим»³, «темным» временем, чьи приверженцы – поэты, и в частности Тютчев: «И времени – два. Одно – призрачное, наше, которым создается история, другое – настоящее, темное, которого “глухие стенания” раздаются в ночи... Эстетика, думаю я, еще недостаточно это оценила, потому что не опирается на онтологию. Как теория отвлеченного знания, так и теория знания художественного не может развиваться вне онтологии, т. е. теории самого предмета или бытия» [9, с. 352]. И еще: «Тютчев знает совершенно особенное состояние, когда настоящее воспринимается им непосредственно как прошлое. Это истинно пророческое состояние: не просто предвидеть будущее, но совсем на мгновение выйти из пределов времени и потому видеть его как бы со стороны. Так должны бы чувствовать современность истинные, призванные историки» [9, с. 355]⁴. Предвидение не будущего, а прошлого, возвращение прошлому черт настоящего является одним из главных тезисов Эйхенбаума о времени. Интересно, что статья Эйхенбаума о письмах Тютчева появляется через несколько лет после статьи о Тютчеве Франка, где прямых рассуждений о времени нет, зато есть мысль о недостаточности и неточности субъектно-объектной пара-

¹ И. Ю. Светликова отмечает, что после выхода рецензии Эйхенбаума на русский перевод «Восприятия изменчивости» Бергсона, упоминаний о Бергсоне в работах формалистов не обнаруживается, зато позже, уже в 70-х гг., в частной беседе В. Шкловский назовет Бергсона «непротитированным автором» (см.: [3, с. 136]). И. Ю. Светликова подробно исследует влияние Бергсона на «Ритм и синтаксис» О. Брика [3, с. 136–141; 4, с. 71].

² Отталкиваясь от «Моего современника», историософию Эйхенбаума описывает Я. Левченко (см.: [6, с. 111–126; 7, с. 167–220]).

³ В противоположность ненастоящему «историческому».

⁴ Подобное тютчевскому «чувство современности», «пророчества назад» присуще и самому Эйхенбауму (см.: [7, с. 189]).

дигмы для описания «художественного переживания»: «Вся вообще противоположность между субъективным и объективным моментом, между содержанием самого предмета и формой, в которой сознание улавливает, переживает и воспроизводит его, вся эта противоположность лежит за пределами художественного переживания и противоречит его природе» [10, с. 279]. Ослабление или отмена субъектно-объектных отношений обуславливает обострение «предметного чувства поэта»: «личность (в процессе художественного переживания. – Е. К.) чувствует себя в вещах и вещи в себе, или, точнее, не сознает ни вещей, ни себя, а лишь одно духовное целое, которое, не вмещаясь ни в какое ограниченное “я”, вместе с тем полно трепета живой жизни, пропитанной душевностью и духовностью» [10, с. 286]. Фиксация на «я» соответствуют фиксации на «настоящем» времени, настоящем как протяженности и длительности, что аналогичным образом сокращает дистанцию между «я» и миром, нивелирует границы между ними⁵.

Идея «неподвижной истории» Эйхенбаума вполне может быть воспринята как одна из проекций форм времени, описанных у Франка в «Непостижимом»: «Во временном измерении нам дано только “настоящее” – строго говоря, только математический миг настоящего; ничего “прошедшее” и “будущее” не может нам быть дано в том смысле, в каком дано настоящее. “Настоящее” и есть “предстоящее”, la present, die Gegenwart... Само же прошлое и будущее нам не “дано” в своем содержании... Прошлое и будущее... есть для нас неизвестное. Это неизвестное, однако, с полной очевидностью и неотменимостью есть» [11, с. 206]. Переживание актуального настоящего, безвозвратное исчезновение во тьму прошлого всего, что теряет актуальность, становится и для Франка как бы наметкой временной множественности, временного плюрализма, нетождественности и неравномерности внутри временного потока, что вполне в духе Бергсона, о котором Эйхенбаум пишет: «Внимание к жизни... охватило бы... в неделимом настоящем всю прошлую историю сознательной личности... как нечто такое, что есть разом и непрерывно настоящее и непрерывно движущееся: такова... мелодия, воспринимаемая, как неделимое, и составляющая с одного конца до другого непрекращающееся настоящее, хотя это постоянство не имеет ничего общего с неизменностью, как и эта неделимость с мгновенностью» [2, с. 497]. Читая статью Эйхенбаума о Бергсоне, можно сделать вывод: «неподвижная история» не имеет ничего общего с неизменностью, она предполагает изменения внутри единого потока, которые имеют характер глубинных динамических процессов.

Для настоящего времени, как оно видится Франку, подойдут метафоры сна – психического состояния, обладающего высокой временной потенциальностью. Как и сон, настоящее дается в своем непосредственном содержании, но не может быть описано, «схвачено», запечатлено, поскольку в описании оно становится прошлым⁶. Не имея возможности охватить, осмыслить настоящее вне схемы

⁵ Вот еще один пример на ту же тему: Я. Левченко пишет о том, что Эйхенбаум завершает автобиографическую родословную «в регистре личного повествования, окончательно ликвидируя дистанцию между научно реконструируемым и интимно переживаемым» [7, с. 188]. И это тоже очень характерно для мышления, не заостряющего субъектно-объектных отношений.

⁶ Так, ученик и последователь Л. Витгенштейна Н. Малкольм считает сон феноменальным языковым явлением, несущим в себе неуловимую для языка и сознания энергию настоящего, которая утрачивается, обретая нарративные формы: «Можно быть поставленным в тупик тем, почему сны относятся к прошедшему времени, если на самом деле мы не думали и не переживали различных вещей в нашем прошлом сне»; «В рассказывании снов нет действий, а есть только язык!» [12, с. 129–130].

Как и сновидческие зоны, зоны прошлого («прошлого-в-себе») скрыты от нас, поэтому воспоминания о прошлом приобретают множественные формы, одно событие в прошлом

прошлого, познание, тем не менее, не игнорирует его, а все-таки пытается удержать и воссоздать, зафиксировать, почувствовать «иное», непостижимое, не схватываемое рациональной схемой. Таким образом, временной поток, устремленный к конечной цели (смерти, эсхатону), в непостижимом настоящем получает глубинную неисчерпаемость и бесконечность, мгновение как бы останавливается, и происходит это в момент «познания», религиозного опыта (у Франка), в момент эстетического впечатления (у Эйхенбаума): «Все явно данное, – пишет С. Л. Франк, – логически-отчетливо фиксированное конечно – уже потому, что в качестве некоего “такого”, “этого” оно имеет грань, отделяющую его от иного, или, точнее, конструируется этой гранью. Но оно всегда есть часть чего-то иного; и это иное – либо данное лишь смутно и неотчетливо, либо совсем не данное, а присутствующее именно в качестве неизвестного, – бесконечно; ибо “иное” здесь значит “все иное”, а это последнее понятие имеет своим констатирующим признаком неисчерпаемость» [11, с. 209].

Акцент на неисчерпаемом настоящем, на «неподвижном» лишает время линейности, последовательности, каузальности, а пространство рядоположенности. Следствием этого становится полное расхождение социально-исторического, «хронологического», конечного времени с другим временем, временем «неисчерпаемым», «бесконечным», «неопределенным»⁷. «Неопределенное», «неисчерпаемое» время обнажает «непостижимое» в процессе познания для Франка, а для формалистов становится аналогом художественных форм с присущей им временной потенциальностью⁸. У Франка образы потенциального времени-пространства, бесконечного времени-океана, омывающего крошечный островок истории и хронологии, почти буквально совпадают с образами «темного настоящего» из статьи Эйхенбаума о Тютчеве. Позволим себе еще одну цитату из «Непостижимо-го»: «Наше сознание актуально объемлет бесконечность; это было бы так, только если бы мы могли отчетливо обозреть всю полноту содержания бесконечности. Но наше сознание потенциально объемлет бесконечность, что именно и означает, что бесконечность присутствует в нем и для него как темная, нераскрытая, непро-

может порождать различные и многочисленные образы-воспоминания, и бергсоновская игра разных форм воспоминаний чрезвычайно продуктивна для искусства, в частности для киноискусства (см.: [13]), для словесного искусства, активно работающего с образами сна, памяти (Пруст, Бунин, Набоков, Ремизов и др.) (см., например: [14; 15]).

Примечательно следующее сравнение Б. Эйхенбаума: «Состояние зрителя (кинозрителя. – Е. К.) близко к одиночному, интимному созерцанию – он как бы наблюдает чей-то сон» [16, с. 18].

⁷ Отрицание «временной бессмыслицы» в историософии С. Л. Франка отмечает К. Г. Юсупов: «Франк – растворитель: в живой жизни и в живом знании все распускается – и гносеология, и история. Мир самоорганизуется в предвечное смысловое целое, и все запросы о его “временной” бессмыслице списаны на счет скудоумия жертв исторического процесса» [17, с. 342].

⁸ Процесс познания, описанный у Франка, теснейшим образом связан с «Теорией эволюции» А. Бергсона. Эволюция для Бергсона – это потенциальное бытие, бесконечность возможностей, из которых слабый интеллект может выбрать только небольшое число реализаций («Именно потому, что интеллект всегда стремится воссоздавать и воссоздает из данного, он и упускает то, что является новым в каждый момент истории» [18, с. 174]). В противоположность интеллекту творческие способности могут без ограничений воспринять богатейший потенциал бытия, его «расходящиеся направления». Отсюда проистекает у Бергсона термин «творческая эволюция».

У Франка мышление не сводится к слабому и ограничивающему мышлению интеллекту (рацио). Пределы мышления у Франка расширены, поскольку оно включает в себя «непознаваемое». В «непознаваемом» видится нам своеобразный аналог бергсоновского «творчества», обеспечивающего переживание бытия в его потенциальности.

зрачная бесконечность» [11, с. 210]. Возможно, подобным образом в письмах Тютчева Эйхенбаум ловит настроение «недоверия к существованию того, что скрылось от глаз» [9, с. 353] и испуг, порожденный исчезающим и разрушающимся. Поэзия Тютчева названа Эйхенбаумом «борьбой с пространством и временем» [9, с. 358], а, по слову другого филолога, она похожа на «противосейсмическое устройство» [19, с. 346].

Если отвлечься от Тютчева и других конкретных авторов и обратиться к общим взглядам формалистов на художественную форму, то становится понятно, что для формалистов именно художественная форма несет нагрузку сохранения «настоящего», именно она способна передать образ не хронологического, а «неподвижного», но изменчивого времени, которое концентрирует в себе «наслоения» прошлого, причем прошлое не теряет актуальности, время идет против хронологии, представляя не настоящее как прошлое (в этом случае в неизвестном обнаруживается уже знакомое по опыту), а прошлое как настоящее (в этом случае прошлое всякий раз пересоздается, открывая в себе неизвестное ранее).

Для обозначения такого рода явлений Оге А. Ханзен-Леве в работе, посвященной русскому формализму, углубляет лингвистическое понятие перформативности, связывая его в художественном языке (в данном случае речь идет о киноязыке) с преодолением пространственно-временной последовательности⁹. В нехудожественном, лингвистическом языке глагольная перформативность – это очень редкий пример совпадения слова и действия в настоящем времени. Перформативность нивелирует временной аспект словесной дескрипции, которая в большинстве других случаев не успевает зафиксировать настоящее, предполагая зазор между событием / состоянием и его названием / описанием. Абстрагирующая сущность языка / слова как бы отдаляет процесс наименования от того единственно данного нам в содержании мгновения настоящего, которое мы, подобно сну, можем переживать, но не можем назвать, не отодвинув в прошлое и не обобщив в сознании. Как и перформативный глагол, художественная форма (поэтическая форма) стремится успеть охватить мгновение настоящего, совпасть с ним, выявить и удержать его. Для этого используется множество способов «концентрации времени», один (самый яркий) из числа этих способов – сюжет в его расхождении с фабулой.

Сюжет художественного произведения у формалистов толкуется в максимальном отдалении от логической фабульной последовательности, он понимается как намеренно созданная «непоследовательность» событий, совершающихся сразу в нескольких нетождественных, взаимопересеченных пространствах. И это не просто перепутанные во времени события, для которых нарративная цепь с легкостью восстанавливается, как в детективе. Комментируя В. Шкловского, Б. Эйхенбаум подчеркивает сближение сюжета и стиля, сюжета и формы, в то время как фабула отношения к стилю не имеет¹⁰. Скрытой причиной значительного расхо-

⁹ Так, Оге А. Ханзен-Леве пишет: «Медиальное своеобразие кино заключается, аналогично графической фиксации языковых текстов, в материальной фиксации в виде пленки, складывающейся из линейной последовательности кадров (“плёночные кадры”): лишь в процессе демонстрации этих следующих друг за другом фотографических снимков возникает перформативно – в процессе декламации (материализации) языкового текста – эстетический объект, который в качестве пространственно-временной последовательности “монтажных кадров” проявляет такую же конструктивную самостоятельность, как и декламация в отношении к письменно фиксированному тексту [20, с. 334].

¹⁰ «Особенное значение в этот период, – пишет Б. Эйхенбаум в статье 1926 г., – имеют работы В. Шкловского по теории сюжета и романа. На самом разнообразном материале – сказки, восточные повести, “Дон-Кихот” Сервантеса, Толстой, “Тристрам Шенди” Стерна

ждения фабулы с сюжетом является необходимость для художественного повествования ретардации, затрудняющей и обнажающей художественную форму, что позволяет именно форме, а не событиям быть предметом эстетического переживания. Сюжет и фабула, таким образом, становятся вариациями на темы хронологического и нехронологического времени, где фабула соответствует времени хронологическому, а сюжет – времени бесконечному, неисчерпаемому, «неподвижному». Наслоение времен, разных темпоральных фрагментов спрессовано настолько, что восстановление нарративной цепи нередко становится невозможным и зачастую необязательным. Поэтому говорить приходится о «возможностном» сюжете, сюжетной потенциальности, и в связи с этим в литературоведении набирают силу такие метафорические термины, как «сюжетный след», «сюжетный импульс»¹¹, семантическое «мерцание» и пр. Все эти термины позволяют показать нарративную цепь не только в свернутом, но и вообще в снятом виде, именно в таком виде она и может оцениваться как художественная. Сюжетная редукция, таким образом, распространяется настолько, что сюжет снижает свои позиции рядом с мотивом и даже шире – с темой, которые, напротив, свои позиции укрепляют, низводя сюжет до «смыслового пятна»¹², очень нечеткого, но наполненного высочайшей событийной потенциальностью. Кстати говоря, расплывчатость сюжетных контуров и обуславливает внимание литературоведов к онейричности текста.

Окказиональный формалистский прием «остранения» Б. Эйхенбаум рассматривает рядом с сюжетом как еще один способ ретардации, «затруднения повествования» путем перестановки характерных для обыденного сознания линейных инерций: в остранении также можно усмотреть временной и пространственный аспекты, поскольку этот прием работает на нарушении привычной последовательности восприятия: вместо движения от общей мысли к частностям он предлагает движение от частных к общей картине. Причем картина тоже может не восстанавливаться и даже не должна восстанавливаться в самом тексте, она оживает в сознании читателя, по интуитивным законам. Следовательно, механизм остранения, как и механизм многих других приемов, описанных у формалистов, становится мыслительный реверс: мысль устремляется назад, чтобы собрать все детали и сложить их в картину, привести во взаимодействие. «Искусство понимается как способ разрушения автоматизма в восприятии, целью образа признается не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не узнавания», – пишет Б. Эйхенбаум в обзоре теории формализма [21, с. 386]. Ставшее афоризмом «видение, а не узнавание» диктует внимание к деталям текста, «разглядывание» текста в его микропозитике. «Микроскопический» анализ Я. Левченко называет среди нескольких ключевых мотивов концепции Эйхенбаума-литературоведа [7, с. 197]. Подход к анализу текста со стороны микропозитики вполне вписывается в более общую схему познания, предлагаемого Франком, для которого бытие не является «консервативной системой», а напротив, «все сущее *есть и то, что оно еще не есть*» [11, с. 250], мыслительный ход от общего к частному был бы в таком случае поиском того, «что есть», вмещением каждой новой открывшейся картины в старые рамки, приложением к ней старой схемы. Напротив, внимание к детали, к частно-

и пр. – Шкловский демонстрирует наличие особых приемов “сюжетосложения” и их связь с общими приемами стиля» [21, с. 387].

¹¹ «Импульс» – это одно из самых любимых слов формалистов и лефовцев с почти универсальным значением, возможно, оно, как и другие термины, к примеру «эволюция», тоже было заимствовано из Бергсона.

¹² О мотиве как смысловом пятне см.: [22, с. 29–30].

сти служит обнажению нового, не бывшего еще, «иного», т. е. того, что расподбляет мгновения времени, делает их нетождественными друг другу. Из сказанного проистекает парадокс: привычная причинность сама образует историческую хронологию, это и есть «абстрактная выдумка» исторического прогресса, законы хронологии, несмотря на их целеполагающую прогрессивность, придают описываемой системе консервативный характер, закливая ее на привычной, причинно-следственной цепочке, на привычном движении от общего к частному¹³, которое привносит рацию извне настоящего момента. Сама же суть настоящего момента к прилагаемой и уже известной заранее схеме отношения не имеет, именно поэтому только «непостижимое настоящее» (по Франку), или «неподвижное время» (по Эйхенбауму), обладает неисчерпаемой динамикой, способностью семантической аккумуляции. Здесь мы сталкиваемся с противоречием: формалисты активно участвуют в «кратком послереволюционном торжестве авангарда», претендуют на то, чтобы быть «вписанными в историю» и создавать «правлящую эстетическую доктрину». «...формалисты, – пишет Я. Левченко, – во многом консервировали иллюзии модернистского сознания, крепко связанного с идеей прогресса и присваивающего себе роль его ведущей силы» [6, с. 18]. Вопреки внешним устремлениям смысл формалистской теории времени предполагает регрессивные, а не прогрессивные процессы формообразования.

Одновременно формалисты меняют и терминологическую парадигму, связанную с историей и темпоральностью. «Историзм» вытесняется «литературной эволюцией», поскольку за историзмом закрепляется прогрессивное движение, за «эволюцией» – вариативное. «Литературная эволюция»¹⁴ позволяет сосредоточить внимание не на результатах и целях исторического процесса, а на «соотнесенности» отдельных событий, картин, фрагментов. Слова «соотнесенность» и «взаимосоотнесенность» получают у Тынянова и Эйхенбаума статус терминов¹⁵. На взаимосоотнесенностях и строятся вторичные семантические структуры, которые начинают преобладать над «материальными» структурами конкретных приемов, исчислимых ритмов (таких, как стихотворные ритмы) и последовательностей (кадров, частей текста).

Одной из таких «вторичных» структур является то, что Оге А. Хансен-Леве называет *монтаж 2*, описывая теорию киноязыка Эйхенбаума и Тынянова. Сущность и значение *монтажа 2* вырисовывается из сравнения с *монтажом 1* – известным техническим приемом обработки «автономных единиц-мотивов» [20, с. 330], автономность и прерывистость является отличительным признаком технического монтажа. В то же время Оге А. Хансен-Леве фиксирует в трудах формалистов совершенно другое понимание монтажа, которому присваивает имя

¹³ К. Г. Исупов так описывает аналогичное движение в историософском мышлении С. Л. Франка: «Оригинальность подхода Франка к проблемам философско-социального порядка сказалась в том, что идет он в своем анализе не от макромиира (общество) к микромиру (“я”), но... в обратном векторе» [17, с. 337].

¹⁴ Понятие «литературная эволюция» Ю. Н. Тынянов вводит с целью пересмотреть историю литературы, отойти от «упрощенного каузального подхода к литературному ряду». Сам термин «эволюция» кажется заимствованием из «Творческой эволюции» А. Бергсона и означает «изменчивость», «парадигматичность», соотнесенность элементов системы: «Прodelать аналитическую работу над отдельными элементами произведения, сюжетом и стилем, ритмом и синтаксисом в прозе, ритмом и семантикой в стихе и т. д. стоило, чтобы убедиться, что абстракция этих элементов как *рабочая гипотеза*... допустима, и что все эти элементы *соотнесены между собой* и находятся во взаимодействии» (курсив Ю. Н. Тынянова. – Е. К.) [23, с. 272].

¹⁵ Я. Левченко определяет метод работы Б. Эйхенбаума как «собираение и абстрагирование фактов по принципу аналогии и отождествления» [6, с. 12].

монтаж 2. Монтаж 2 обеспечивает «иллюзию непрерывности кинофразы», кинотекста и «является синонимом композиции или сюжета всего фильма» [20, с. 327–336]. Иллюзия непрерывности текста, подвергнутого монтажной обработке (т. е., по сути, прерывистого, разрезанного текста), – необходимое условие художественного восприятия, и достигается эта иллюзия благодаря тому, что кинематографическая техника из суммы приемов превращается в художественный язык с собственной синтагматикой, множественными модальностями. Киноязык с собственной парадигматикой и синтагматикой строится на основе динамической системы разного рода соотношенностей и взаимосоотношенностей, которые обладают не строго закрепленными, а многозначными и динамическими смыслами. Неисчерпаемый смысловой конструкт произведения является результатом схватывания зрителем множества смысловых, временных и пространственных срезов, разделенных эквивалентами времени и пространства. Именно о таких эквивалентах и говорит Эйхенбаум в «Киностилистике»: «...иллюзия пространственно-временной непрерывности создается не действительной непрерывностью, а ее эквивалентами, параллели используются по принципу движущейся одновременности» [16, с. 34].

«Движущаяся одновременность» – это еще одна формула Эйхенбаума, синонимичная «неподвижному времени» и укрепляющая мнение о том, что эйхенбаумовская историческая «неподвижность» скрывает изменчивость, осуществляющуюся в глубинных слоях структуры и чуждую поверхностной идее прогресса. «Движущаяся одновременность» позволяет преодолевать дискурсивное время – время, необходимое на прочтение / произнесение / просмотр художественного произведения. Взаимосоотношенности, разного рода «параллели» предполагают действие реверсивной силы в каждом моменте художественного текста, что разрушает линейность восприятия, каждая последующая точка отражается во всех предыдущих, поэтому произведение киноискусства и поэтического искусства получает объем и «длительность», становится подобным живописному полотну, где можно охватить взглядом все и сразу. Примечательно, что формалисты мыслили поэтический текст по аналогии с кинотекстом, и в статье Б. Эйхенбаума о киностилистике можно разглядеть аналог «Проблем поэтического языка» Ю. Н. Тынянова.

Монтаж 1 и *монтаж 2* задают ритм кинотекста. Если проецировать представления о киномонтаже на произведение словесного искусства, то можно говорить о *ритме 1* и *ритме 2*. «Механической» ритм кино, обусловленный длиной и правилами чередования кадра, сопровождается вторым, гораздо более эфемерным ритмом: «Искусственно разложенное на абстрактные доли (кадры) движение заново слагается перед глазами зрителя на экране, но уже по-своему, по законам кино. Кино создается благодаря двум возможностям, составляющим его собственную, вторичную природу: технической (природа киноаппарата) и психофизиологической (природа человеческого зрения). Первая делает расчлененным и прерывистым то, что в действительности непрерывно; вторая заново сообщает движению отдельных снимков иллюзию непрерывности» [16, с. 29]. Этот ритм можно назвать «вторым ритмом», не зависящим от количественных показателей киноматериала или вообще художественного материала, это более обобщенный и гораздо менее привязанный к «материи» художественного произведения ритм («не ритм в точном смысле, а некая общая ритмичность», – пишет Эйхенбаум [16, с. 22]). Стиховая ритмика с ее набором определенных размеров и прозаический ритм, заключающийся в чередовании сменяющих друг друга частей разной протяженности и структуры, длинных и коротких отрывков, не исчерпывает ритмическую сущность произведения, ее можно назвать *ритмом 1*, техническим ритмом, который образуется дифференциацией, дроблением художественного

материала на части. Но не менее важны в произведении общие ритмические силы, обладающие интегрирующим потенциалом (*ритм 2*, или «композиционный ритм»). Для композиции важна множественная и «одновременно» восстанавливающаяся в сознании читателя сеть внутритекстовых звуковых, пространственных, мотивных, грамматических и мн. др. «взаимовключений, наложений, пересечений»¹⁶, которые образуют объемный ритм-пульсацию, подвижный конструкт симфонически согласованных между собой взаимосоотнесенностей разного типа.

По той же логике в продолжение идей формалистов появляется понятие лирического сюжета, монографически обоснованного Ю. Н. Чумаковым [24]. Лирический сюжет (своего рода *сюжет 2*) максимально отстоит от фабулы, отодвигая на второй план героев художественного произведения. Напомним, что, сравнивая театральный язык с языком кино, Эйхенбаум подчеркивает одну из главных особенностей киноязыка – его независимость от присутствия героев, пафос «Проблем киностилистики» заключается в том, что не актер, как в театре, а время и пространство являются главной темой киноповествования¹⁷. Это во многом напоминает тыняновские представления о поэтическом языке, сюжетная доминанта которого связана не с героями, а с принципами сукцессивности и симультанности [26, с. 40–41] («симультанность» Тынянова буквально соответствует «одновременности» Эйхенбаума). Развивая тыняновские положения о перспективе стиха, затмевающего перипетию, Ю. Н. Чумаков описывает сюжет «Онегина» почти как сюжет без героев [27], а позже вводит общее понятие «лирического сюжета», основанного на уже упомянутых нами «взаимовключениях, наложениях и пересечениях». Очень точное эйхенбаумовское ощущение «неподвижности времени» Ю. Н. Чумаков передает, добавляя к привычной для всех сюжетной событийности еще и характеристику «состояния»: «Лирический сюжет возникает как событие-состояние, проведенное экзистенциально-поэтическим временем, и опознается внутри словесно-стиховых конфигураций, где он присутствует, но не предстает» [24, с. 85]. Не станем думать, что это определение годится только для поэзии, оно подходит для всего, что не является чистой эпикой. *Сюжет 2* можно обнаружить в любом тексте, где пространственно-временной план становится самостоятельным и многосоставным.

Система соотнесенностей и взаимосоотнесенностей не консервативна, она включает в себя полисемантические зоны и зоны неопределенности, поэтому она динамична, а обнаружение смысловых взаимосоотнесенностей неисчерпаемо и не определено единственно верным способом, оно варьируется в сознании читателя. Наличие интуиции в процессе восприятия художественного произведения,

¹⁶ По мысли Ю. Н. Чумакова, «взаимовключения, наложения, пересечения» образуют «нелинейно-запутанную» сетку текста, бесконечно наращивают его семантический объем [24, с. 64].

¹⁷ «Одним из существенных недостатков театра... была неподвижность сценической площадки и связанная с этим неподвижность точек зрения и планов... Кино усложнило самый вопрос о сценической площадке... Ничто не стоит и не ждет своей очереди – меняются и места действия, и части сцен, и точки зрения на них... Кинодинамика... оказалась достаточно могущественной» [16, с. 23–24]. Примерно в то же время, что и «Проблемы киностилистики», появляется статья Эйхенбаума «Размышления об искусстве», где на два порядка делаются эмоции. К эмоциям первого порядка относятся естественные – радость, печаль, гнев, страх и т. п., эти эмоции, как считает критик, не имеют отношения к искусству («Искусство в существе своем вне-эмоционально»), т. е. из сферы искусства исключаются чувства героев, которые позволяют прочитывать сюжет, сопереживая им. Зато для художественного восприятия необходимы интеллектуальные эмоции (эмоции второго порядка) – «ритмическая эмоция, эмоция речевая, пластическая, цветовая, звуковая, эмоции пространства, движения и т. д.» [25, с. 8–9].

интерпретационной свободы в зоне внутренней речи препятствует установлению «основных» смысловых доминант художественного текста. Что касается исторического дискурса, то там, как констатирует Эйхенбаум, называя историю «выдуманной», смысловые доминанты и целеполагание неизбежны. Писатель / художник в отличие от историка, напротив, стремится к полисемантичности и смысловой децентрации.

Особая проблема – статус факта в художественном сюжете. Традиционная причинно-следственная инерция времени и истории порождает теорию отражений фактов реальности в искусстве. Формалистический разрыв каузальности приводит к смене точки зрения: искусство лишь пользуется «реальными» фактами, «втягивая» их в свою эстетическую структуру, в свой мир. Попадая в художественный мир, факты из других областей преобразуются до неузнаваемости и, не теряя связи с внеэстетической средой, только подчеркивают гармонию художественного произведения, усиливают его конструктивные основы – так, в художественном мире преобразуются и теряют равенство самим себе автобиографические моменты, «реальные лица», помещенные среди вымышленных героев, конкретная предметность, вписанная в условные рамки художественного описания. Художественное преобразование замедляет и останавливает время. Кроме того, художественно преобразованный факт ретроспективно влияет на историю, меняет ее, поскольку из художественного произведения факт, предмет может возвращаться в быт, но уже в новом статусе. Таким образом, прошлое наполняется современностью, пересоздается ее креативными усилиями, а эмпирическая и эстетическая реальности, будучи разделенными и несводимыми друг с другом, соотносятся между собой, причем вектор движения регрессивен: он направлен не из прошлого в настоящее, не из реальности в эстетический космос, а наоборот, из настоящего в прошлое, из эстетики в реальность, в историю, в «быт»¹⁸. Наряду с памятью, сознанием, мышлением, художественное произведение видится философам-формалистам той призмой, проходя через которую, время замирает, «расслаивается», позволяя событию по-разному разворачиваться в разных плоскостях. Семантическая концентрация и «оплотнение» художественной формы обеспечивается разнородностью и множественностью частных временных потоков, общее течение которых вообще-то устремлено к эсхатону.

Список литературы

1. *Эйхенбаум Б.* Анри Бергсон. Восприятие изменчивости / Пер. с фр. В. А. Фроловой // Запросы жизни. СПб., 1912. С. 3013–3015.
2. *Эйхенбаум Б.* Бергсон о сущности своей философии // Бюллетени литературы и жизни за 1912–1913 год. М.: Тип. Саблина, 1913. Т. 1: Литературный отдел. С. 494–499.
3. *Светликова И. Ю.* Новый ЛЕФ: история и литературно-художественные концепции: Дисс. ... канд. искусствовед. СПб., 2001.
4. *Светликова И. Ю.* Истоки русского формализма: традиция психологизма и формальная школа. М.: НЛЮ, 2005. 166 с.

¹⁸ «Стареющий современник, – пишет Ю. Н. Тынянов в «Литературном факте», – переживший одну-две, а то и больше литературные революции, заметит, что в его время такое-то явление не было литературным фактом, а теперь стало, и наоборот... то, что сегодня литературный факт, то завтра станет простым фактом быта, исчезнет из литературы» [28, с. 257].

5. Кертис Дж. Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература. СПб.: Академический проект, 2004. 352 с.
6. Левченко Я. История и фикция в текстах В. Шкловского и Б. Эйхенбаума в 1920-е гг. Тарту, 2003.
7. Левченко Я. Другая наука: русские формалисты в поисках биографии. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012.
8. Эйхенбаум Б. М. Мой временник // Эйхенбаум Б. Мой временник. Маршрут в бессмертие. М.: Аграф, 2001. С. 11–136.
9. Эйхенбаум Б. М. Письма Тютчева // Ф. И. Тютчев: pro et contra. СПб., 2005. С. 351–359.
10. Франк С. Л. Космическое чувство в поэзии Тютчева // Ф. И. Тютчев: pro et contra. СПб., 2005. С. 277–309.
11. Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Соч. М.: Изд-во «Правда», 1990. С. 183–559.
12. Малкольм Н. Состояние сна. М.: Прогресс-Культура, 1993. 176 с.
13. Делез Ж. От воспоминания к грезе (третий комментарий к Бергсону) // Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 294–320.
14. Панов С. В., Ивашкин С. Н. Память культуры и сценография литературы: складки виртуального и следы невозможного // Память литературы и память культуры: механизмы, функции, репрезентации. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2009. С. 55–61.
15. Нагорная Н. А. Память и сны в автобиографической книге А. М. Ремизова «Подстриженными глазами» // Память литературы и память культуры: механизмы, функции, репрезентации. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2009. С. 20–26.
16. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб., 2001. С. 13–38.
17. Исупов К. Г. Русская философская культура. СПб.: Университетская книга, 2010. 592 с.
18. Бергсон А. Творческая эволюция. М.; Жуковский: Кучково поле, 2006. 196 с.
19. Чумаков Ю. Н. Заметки об идиоматических Ф. И. Тютчева // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассматриваний. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 341–357.
20. Ханзен-Леви Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остраения. М.: Языки русской культуры, 2001. 632 с.
21. Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // Эйхенбаум Б. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987. С. 375–408.
22. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1993. С. 29–30.
23. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270–281.
24. Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета. М.: Языки славянской культуры, 2010. 88 с.
25. Эйхенбаум Б. Размышления об искусстве // Жизнь искусства. 1924. № 99. С. 8–9.
26. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.
27. Чумаков Ю. Н. Перспектива стиха или перспектива сюжета («Евгений Онегин»)? // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассматриваний. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 79–85.
28. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–269.

E. V. Kapinos

Novosibirsk, Russia

**THE PLOT, THE HISTORY AND THE TIME:
FROM S. L. FRANC TO B. M. EYKHENBAUM**

In both his early and late works Eikhnenbaum focuses on the idea of «static history» that was formed under the influence of the description of forms of time in Frank's «The Object of Knowledge». The notion of static history leads to distinguish between the «chronological» and absolute time. For Frank, the absolute time is real irrespective one of actuality and reveals the «unknowable» in the cognition process, whereas the formalists perceive it as being analogue to literary forms which are characterized by temporal potentiality. There are especially many similarities between the formalist theory of time and the formalist concept of plot.

Keywords: potentiality, chronology, Eikhnenbaum, «static history», plot, lyrical plot.

Kapinos Elena V. – candidate of philology, senior researcher of the Literary Studies Section of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolayeva Str., Novosibirsk 630090; dzerv@mail.ru; +7 (383) 330 47 72)