



УДК 070.4
ББК 76.01

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ КАК «БОЛЬШАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА»: ТЕОРЕТИКО-ПРАГМАТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ РУССКИХ ФОРМАЛИСТОВ

О.Г. Шильникова

Реконструируется теоретическая концепция литературно-художественного журнала, которая разрабатывалась в 1920–1930-х годах представителями формального метода русского литературоведения. Выявляются заложенные формалистами продуктивные тенденции научного изучения журнала как эстетически организованного текстового единства и специфического литературного жанра, исследуется их опыт типологизации журнальной критики XIX века.

Ключевые слова: жанр, журнал, критерий, критика, оценка, рецензия, функция.

В конце XIX века Н.К. Михайловский, размышляя о роли журнала в формировании общественного мнения, обратил внимание, что журнал, как единый печатный орган, обладает способностью влиять на читательское восприятие тех критических работ, которые появляются на его страницах. При этом у аудитории возникают дополнительные смысловые аллюзии и даже эмоциональные переживания, вызванные не отдельными публикациями, а всей совокупностью журнальных материалов, поскольку все они (при должной организации содержания) перекликаются между собой и одновременно резонируют с актуальной проблематикой внешней среды. «...Произведения, появляясь впервые в журнале и отвечая на запросы данной минуты, вызывают совсем не те эффекты, что в собраниях сочинений. Одно дело, например, собрание сочинений Щедрина, и другое дело статьи того же Щедрина в журнале, где они вызвали в душе читателя искры совести и чести по горячим следам какого-нибудь общественного явления. Не сосчитать этих искр, не учесть их доли в ходе развития всей русской жизни» [6, с. 225]. В своих рецензиях на современные периодические

издания, в откликах о литературных сборниках, а также в публицистической полемике 80-х годов Н.К. Михайловский обозначил и причины, вследствие которых наступает данный аудиторный эффект.

Критик отмечал, что начиная со второй половины XIX века непременным условием успешного функционирования журнальной периодики стало наличие единой программы и общность проводимой изданием редакционной политики. Так, он весьма резко отозвался о новом московском дамском журнале, потому что у того отсутствовали ясная программа и внятная редакционная политика. «Журнал ведется дурно, беспорядочно, смутно». «Друг женщины» просто валит в одну кучу все, что ему не нравится, и называет эту кучу «реализмом» или «материализмом», это «просто ежемесячная путаница, в которой и редакция разобраться не может», констатировал рецензент (Отечественные записки. 1882. Отд. II. № 11. С. 120, 111)¹. Если же журнал умел неуклонно держаться раз выбранного направления, то издание приобретало индивидуальную узнаваемую «физиономию». Публика к нему «привыкала как к хорошо знакомому лицу» (там же. 1883. Отд. II. № 7. С. 97). В результате каждый из отделов журнала начинал восприниматься читателями только как часть

целого, «неполнота и односторонность которого, если она представляет простую случайность, с избытком вознаграждается в других отделах» (Отечественные записки. 1882. Отд. II. № 11. С. 110). Поэтому для поддержания цельности читательского восприятия профессиональный журналист, в том числе и литературный аналитик, должен был «сообразовываться с общим характером того журнала, в котором он работает, хотя бы и в ущерб своей собственной индивидуальности» (там же. 1881. Отд. II. № 11. С. 63). О мировоззренческом единстве как специфической черте русского «толстого» журнала писал в этот период и другой известный журналист и беллетрист, соратник Н.К. Михайловского по «Русскому богатству» В.Г. Короленко: «Русский ежемесячник не просто сборник статей, не складочное место, иной раз совершенно противоположных мнений, не обозрение во французском стиле. К какому бы направлению он ни принадлежал, – он стремился дать некое единое целое, отражающее единую систему воззрений, единую и стройную» (Русское богатство. 1904. № 2. С. V).

Несколько позже Л.Д. Троцкий, рассматривающий «толстый» журнал как тип общественно-литературного издания, подчеркивал: единство журналов XIX века держалось на общности идейных устремлений редакции. Это были «не просто периодически выходящие книжки, в которых критики критикуют, поэты слагают рифмованные строки, профессора рассказывают о новых течениях в естествознании». Журналы фокусировали и представляли читающей публике интересы той или иной общественной группировки русской интеллигенции, что обеспечивало их идеологическое влияние и делало этот тип изданий «самостоятельным центром идейного притяжения», имеющим «идейно спаянную аудиторию». Эту общественную миссию по многовекторному структурированию идеологического пространства журналы могли успешно выполнять именно благодаря своей «цельности», «которая шла от литературно-публицистической критики через все его отделы – роман, эзоповскую сатиру, естественнонаучную популяризацию, рецензию и лирику». Наличие четко оформленной «самостоятельной политической концепции» и умение практически ее реализовы-

вать, способность отражать общественные настроения конкретного исторического момента, одновременно генерируя перспективные цели общественного развития и «новые ценности», наличие целевой аудитории, «от имени которой эти журналы могли бы говорить или которая чувствовала бы себя за эти журналы ответственной», и, наконец, способность издания выполнять роль духовного гегемона, который «глаголом жег сердца людей», – все это существенные характеристики универсального ежемесячника. Их отсутствие нивелирует типологическую определенность русского «толстого» журнала, считал Л. Троцкий [11, с. 301, 299, 307].

В первой трети XX столетия идеи о структурном, мировоззренческом и идейном единстве русского «толстого» журнала, хотя и на иной методологической основе, развивали представители формального метода в литературоведении. Они первыми заговорили о необходимости изучать журнал с учетом качественного взаимодействия печатавшихся в нем материалов. Пристальный интерес формалистов к данной проблематике был обусловлен устремленностью их общетеоретических исканий. Установка на «литературность» текста и способы ее изучения, внимание к содержательной структуре изучаемых объектов, к приемам конструирования из отдельных элементов нового целого и к возникающим в связи с этими процессами смысловым коннотациям, исследование «деформации» слова под влиянием языкового контекста – все эти основополагающие идеи позволили формалистам по-иному взглянуть на журнал и роль в нем критики.

В середине 1920-х годов В. Шкловский попытался обозначить специфику литературно-художественного журнала, используя своего рода жанровую дефиницию. В статье «Журнал как литературная форма» (1924) он назвал этот вид периодики «большой литературной формой» [15, с. 40]. «Журнал – особый жанр, противостоящий альманаху, сборнику», – считал и Б.М. Эйхенбаум [16, с. 26]. В. Шкловский сделал акцент на том, что, несмотря на объединение в журнале самых разнородных произведений, читатель воспринимает их под вполне определенным углом зрения: как части единого синкретического целого и как одно

общее литературное событие. «Статья, стоящая рядом с куском романа и хроникой, для человека, привыкшего к восприятию большой литературной формы, дает новое впечатление», – писал он, подчеркивая влияние журнального контекста на читательское восприятие [14, с. 385]. Поэтому В. Шкловский вполне обоснованно критиковал предыдущий опыт изучения русской журналистики без учета специфики журнала, когда «заметки выщипывались из журнала в собрание сочинений, и там они сразу приобретали почтенный вид» (речь шла о пушкинских литературно-критических заметках. – *О. Ш.*).

Очень важной представляется также мысль В. Шкловского о возможности плодотворного влияния журнальной формы на процессы жанрообразования в современном художественном творчестве. В частности, он надеялся, что ориентация генерации советских писателей на обновленную специфическую модель «толстого» журнала, где органически сочетались эстетический и внеэстетический материал, поможет молодой советской литературе преодолеть «кризис большой литературной формы», в первую очередь романа, который, по его мнению, наблюдался в искусстве начала 1920-х годов. «Нам, может быть, нужен новый журнал, который, поставив рядом разные куски эстетического и внеэстетического материала, хотя бы случайно показал нам – как и из чего можно строить вещи нового жанра», – с пафосом писал В. Шкловский [там же, с. 386].

Ю.Н. Тынянов также говорил, что в пестрой и одновременно неопределенной литературной сумятице групповых пристрастий в литературе 1920-х годов исчезло так необходимое в художественном творчестве «ощущение *жанра*», без чего «слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую». Чтобы возродить это ощущение, нужна отчетливая оппозиция больших и малых литературных форм, стало быть, нужен роман, но не в его классическом варианте, а новая романная форма, которой было бы под силу справиться с художественным осмыслением современности и обрисовать нового героя жизни. Романы о современной действительности стали появляться. И фабульные, и бесфабульные – всякие. Их принялись писать

все – В.В. Вересаев, Сергеев-Ценский, А. Толстой, И. Эренбург, В. Шишков, Всеволод Иванов. Однако, по мнению Ю.Н. Тынянова, опыты оказались неудачными, поскольку современный материал ² не уживался с традиционными, почтенными романами: герои оказывались слепками с тургеневских девушек или копиями персонажей привычных исторических романов, фабула повторяла ситуации большой русской прозы 1880–1890-х годов или оказывалась почти карикатурной тенью романов Диккенса и Гюго.

Ю.Н. Тынянову, как и В.Б. Шкловскому, казалось, что нужен принципиально новый подход к созданию романа ³. И помочь в этом может опыт русского «толстого» журнала, который в лучших своих образцах умел при сохранении цельности впечатления от всего контекста достаточно органично сочетать художественный, публицистический, документальный, научный материал, да еще представленный разными в жанровом и стилевом отношении публикациями. В качестве удачного использования журнального опыта Ю.Н. Тынянов приводит Г. Гейне, который «в своих “Reisebilder”, в парижских письмах – и в особенности в “Истории философии и литературы в Германии” – объединил газетную корреспонденцию, портреты, очень личные, и крупную соль научной мысли» [12, с. 264].

Другой пример – «Zoo, или письма не о любви, или третья Элоиза» (1923) самого В. Шкловского: «Это литературные “письма” с литературными образами, идущими цепью, со многими линиями сюжета. <...> Книга интересна тем, что на одном эмоциональном стержне сразу даны – и роман, и фельетон, и научное исследование. Материал фельетона и романа переплетается совершенно необычным образом с теорией литературы», – писал Ю.Н. Тынянов [там же] ⁴. В настоящее время, когда обоснован и достаточно прочно вошел в научный оборот термин «филологический роман», исследователи определяют «Zoo» Шкловского в рамках именно этой жанровой категории. Так, А. Разумова, исследуя структурные принципы романа, отмечает, что «Шкловский соединяет основной лирический сюжет с филологическими заметками, набросками к научным статьям; автор-филолог все время перебивает и поправляет автора-

писателя, пишет (описывает или повествует) и тут же анализирует написанное. Подчас анализ предваряет описание и повествование. <...> Шкловский соединяет несоединимое – термин и лирический порыв, любовное письмо и филологическую статью», фрагменты научных исследований и исповедальные лирические пассажи, вводит в текст описание реальных событий [10, с. 144, 146]. Заметим, что Шкловский-писатель, пытаясь «уйти из рамок обыкновенного романа» и ставя «рядом разные куски эстетического и внеэстетического материала», опирается именно на журнальный принцип конструирования содержания. На второй «источник» своего жанрового эксперимента и образец нового романного канона В.Б. Шкловский также указал сам. В статье о В.В. Розанове он акцентирует мысль о плодотворности разрушения жанровых канонов и важности документалистики как неисчерпаемого ресурса новаторских жанровых форм. В качестве примера преодоления писателем традиционной литературности и создания новаторского «фрагментарного» романа приводятся розановские «Опавшие листья»: «В эти книги вошли целые литературные, публицистические статьи, разбитые и перебивающие друг друга, биография Розанова, сцены из его жизни, фотографические карточки и т. д. ...Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски. <...> Книги Розанова были героической попыткой уйти из литературы, “сказаться без слов, без формы” – и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму», – с удовлетворением констатировал В. Шкловский [14, с. 125].

К этому списку, на наш взгляд, следует добавить «научно-критическую» беллетристику Ю.Н. Тынянова – его романы о Пушкине, Грибоедове, повесть о Кюхельбекере, разрушающие «чопорную дифференциацию науки и искусства», присущую, по мнению самого ученого, европейской культуре. «...Литературоведческие работы Тынянова органически связаны с его беллетристикой или беллетристика с этими работами, – как по линии тем и исторического материала (Кюхельбекер, Грибоедов, Пушкин), так и по линии сти-

левых проблем, проблем художественного метода. Его художественный стиль и метод – своего рода практическая проверка теоретических наблюдений, изысканий и выводов. Иногда это даже прямое экспериментирование, порожденное не только художественным замыслом, но и теоретической проблематикой. В этом смысле романы Тынянова могут быть названы научными, нарушающими распространенное представление о несовместимости теоретической мысли с художественной работой и имеющее поэтому несколько демонстративный характер», – писал Б.М. Эйхенбаум [18, с. 381] ⁵.

По мнению Б.М. Эйхенбаума, освоение авторами новых – «синкретических» (идущих от журнала) – жанровых форм вело к постепенной трансформации представлений аудитории о литературной личности писателя. К примеру, «Шкловский совсем не похож на традиционного русского писателя-интеллигента. Он профессионален до мозга костей – но совсем не так, как обычный русский писатель-интеллигент. О нем даже затрудняются сказать – беллетрист ли он, ученый ли, журналист или что-нибудь другое» [17, с. 445].

Понимание журнала как вполне сложившегося жанрового образования, видимо, не вызывало в среде формалистов принципиальных возражений. Ю.Н. Тынянов также признавал журнал «самостоятельным литературным явлением», которое диагностируется аудиторией как отдельное произведение особого рода: «...Что делает журнал нужным, – это его *литературная* нужность, заинтересованность читателя журналом как журналом, как литературным произведением особого рода. Если такой заинтересованности нет, рациональнее поэтам и прозаикам выпускать свои сборники...» [12, с. 245]. Он настаивал, что специфика журнала как литературной формы состоит, во-первых, в его архитектонике, в особом характере подбора и расположения частей: «...Сама конструкция журнала имеет ведь свое значение, ведь весь журнальный материал может быть хорош, а сам журнал как таковой плох» [там же]. А во-вторых, в структурирующей роли критики: «...Основная жизнь журнала всегда в критике. Критику некуда деться без журнала; а журнал без критики невозможен. Они оба крепко свинчены» [там же].

Таким образом, несостоятельность критики всегда ухудшает характеристики журнала и наоборот. Поэтому Ю.Н. Тынянова так волновало неудовлетворительное, на его взгляд, качество в литературном процессе 1920-х годов и журналов и критики⁶. В статье 1924 года «Журнал, критик, читатель и писатель» Ю.Н. Тынянов, видимо, увлеченный оппозитивской идеей отталкивания от традиций и охваченный пафосом научного новаторства, писал об архаичности и исчерпанности журнальной формы, выработанной русской журналистикой предшествующего, дореволюционного, периода. Одна из главных причин непопулярности современных журналов – отсутствие в них той острой злободневной критики, которая могла бы вызвать у читателей неподдельный интерес. «Читатель 20-х годов брался за журнал с острым любопытством: что ответит Вяземскому Каченовский и как поразит острый А. Бестужев чопорного П. Катенина? Беллетристика разумелась, конечно, сама собой, – но главная соль журнала была в критических драках. Русский журнал пережил в тех пор много фаз развития – вплоть до полного омертвления журнала как самостоятельного *литературного* явления. Сейчас “журнал”, “альманах”, “сборник” – все равно; они различны только по направлениям и по ценам. (И по материалу.)» [12, с. 244–245]. Современный исследователь, интерпретируя это высказывание Ю.Н. Тынянова, считает, что автор статьи, чтобы вызвать ассоциации с современностью, намеренно не уточнил, что в данном случае речь шла о двадцатых годах XIX века. В тот период русская критика была полностью сосредоточена на задачах строительства литературы, на проблемах языка, жанра, стиля; она поднимала вопросы художественного достоинства литературы, ее исторического движения, была занята борьбой творческих направлений и тенденций. Значит, чтобы вновь стать интересной читателям и играть важную роль в литературном процессе, журнальная критика 1920-х годов должна была ставить и обсуждать такие же масштабные задачи [8, с. 19]. Пытаясь указать выход из кризисной ситуации, Ю.Н. Тынянов использовал вполне традиционный, привычный как для «теоретического», так и для «синхронного самосознания» русской критики ис-

следовательский ход, а именно: сформулировал цели и задачи журнальной литературной аналитики, а также дифференцировал современную ему критику по аудиторной составляющей, выделив три ее типа.

Первый тип – это «критика, направленная на читателя», «воспитательная критика», традиционная для России, имеющая в ретроспективе солидное генеалогическое дерево. Очень серьезная, принципиальная, «она хочет указать читателю, направить читателя, исправить его, воспитать» и потому имеет форму своеобразного «отдела рекомендуемых пособий». Однако основная беда в том, что она плохо представляет себе новую, более сложную по составу и мотивациям аудиторию, появившуюся в России после 1917 года. Такая критика подменяла реального читателя «либо некоторым идеальным лицом – не человек, а как бы антропос, нуждающийся в воспитании, – либо первым попавшимся приятелем, а то и самим собою», – иронизировал ученый [12, с. 245]. Отсюда неизбежно следовал разрыв с потребностями аудитории и как следствие – нежелание читателя обращаться к критике подобного типа за советами: «Живой читатель махнул рукой на критику, читает, что хочет, а не то, что хотят критики, – и, в первую голову, не читает самих критиков. Он упорно не желает идти в учебу. Критика ему не нужна» [там же].

Роль критики часто играют «писательские разговоры о писателях», крупный недостаток которых Тынянов видел в необъективности, в излишней увлеченности авторов собственной персоной, вследствие чего «в центре литературы как-то всегда незаметно оказывается сам пишущий статью писатель (или даже иногда его монумент из благородного металла), где – около центра его школа, а вся литература на периферии» [там же].

Третий тип был представлен «ученой критикой», направленной преимущественно на писателя. Вооруженная литературоведческой наукой, она привыкла точно констатировать и объяснять уже готовые факты. Однако писателю, как правило, не нужны объяснения того, что уже случилось в литературе. Не интересует его даже прогнозирование литературного процесса, потому что у искусства свои неповторимые пути и уникальные законы эво-

люции. По мнению Ю.Н. Тынянова, критика отвечает на два главных вопроса: «А что же дальше?» и «Куда пойдет литература?». «Но и «что же» и «литература» – совсем не такие простые понятия. Литература идет многими путями одновременно – и одновременно завязываются многие узлы. Она не поезд, который приходит на место назначения. Критик же – не начальник станции. Много заказов было сделано русской литературе. Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку» [12, с. 264].

В то же время, анализируя в статье «Промежуток» (1924) особенности литературного процесса 20-х годов XX века, Ю.Н. Тынянов констатировал, что хотя в журнале читателей прежде всего интересует набирающая силу новая проза, но вместе с тем, пусть и неявно, стала вырисовываться новая тенденция в поведении аудитории: «Совсем недавно читатель начал как-то обходить и стихи и прозу. Это еще робкий, еще не признающийся в этом читатель, тем не менее он едва ли не самый любопытный – он непосредственно идет к хронике, рецензии, полемике – к тем журнальным задворкам, из которых вырисовывается новый тип журнала» [там же, с. 265].

Резко негативно оценивал Ю.Н. Тынянов состояние жанровой системы, доставшейся советской критике от XIX века и эпохи модернизма. Она казалась ему обветшалой, скучной для читателя, эпигонской, не приспособленной для решения принципиально иных задач, стоящих перед новой литературой [там же, с. 246]⁷. Он предлагал вспомнить о том варианте критики, который начинал формироваться в начале XIX столетия – критике Вяземского и Бестужева 20-х годов, блестящей полемике Феофела Косичкина (Пушкина), потому что доминантным в ней был художественный компонент. Оба же типа традиционной критики и старые жанры в новых историко-культурных обстоятельствах представлялись Ю.Н. Тынянову в равной степени нежизнеспособными, оттого в современных изданиях критические отделы, без которых, по его словам, «немыслим журнал», теряли свое влияние. Выход из сложившейся ситуации виделся ему в кардинальном обновлении исторически сложившегося тандема «критика – журнал». «Выход – в самой критике, и выход –

в самом журнале», – резюмирует Ю.Н. Тынянов, ставя перед ними двоякую задачу [12, с. 246]. Критика должна переориентироваться на себя как на литературу и заняться созданием «более веселых (и новых) жанров», а журнал, который рассматривался исследователем как коммуникативный канал, средство связи, должен обеспечить условия для установления новых взаимоотношений между критикой, публикой и писателем, а также помочь в поиске и формировании нового типа критической статьи.

В целом позицию формалистов и их отношение к критике в периодических изданиях 1920-х годов выразил, по мнению Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаум: «Критики у нас сейчас нет, но я верю, что она скоро будет. Она должна быть» [13, с. 461].

В 1929 году Б.М. Эйхенбаум выпустил книгу «Мой временник», которая была, по его словам, «задумана по типу журнала», хотя он и не собирался издавать свой «Временник» регулярно. В обращении «К читателю» автор писал: «Мне просто захотелось пропустить свой материал сквозь форму журнала, которая так не удается современным редакциям. В XVIII веке некоторые писатели выпускали такого рода журналы, заполняя их собственными произведениями. <...> Мне было приятно и интересно писать и собирать материал, воображая этот жанр» [16, с. 26]. В соответствии с авторским замыслом книга повторяла сложившуюся в течение предыдущих полутора столетий структурную модель литературно-художественного ежемесячника, что и было зафиксировано в ее подзаголовке: «Словесность. Наука. Критика. Смесь».

В разделе «Словесность» автор поместил беллетризированные отрывки из своей родословной («Гекаб») и собственные стихи. Рубрика «Наука» включала работы по литературоведению: «Литературный быт», «Литература и писатель», «Литературная домашность» – строго доказательные и насыщенные историко-литературными фактами. Критика была представлена проблемными статьями о Н.В. Гоголе («Гоголь и “дело литературы”»), И.С. Тургеневе («Артистизм творчества»), Н.А. Некрасове («Журнализм Некрасова»), Н.С. Лескове («Лесков и литературное народничество»), Л.Н. Толстом («Ли-

тературная карьера Л. Толстого»), А.М. Горьком («Писательский облик М. Горького»). Заклочала сочинение «Смесь», состоящая из небольших злободневных заметок и актуальных полемических размышлений. В них обсуждались самые последние новости литературной жизни конца 20-х годов прошлого века: негативные тенденции в современном романе и поэзии, общее состояние словесности и изменение в советскую эпоху статуса писателя, культурная ситуация в обеих столицах, новые авторы и только что вышедшие книги. Сквозная тема «Моего современника», цементирующая все его части и делающая издание единым литературным событием, была выдержана весьма последовательно. Автор проследил эволюцию русской словесности в направлении профессионализации писательского труда и сближения литературы с журналистикой, рассматривая эти процессы с точки зрения «литературного быта», то есть с учетом «условий самого бытования литературы» в обществе⁸.

Этим своеобразным экспериментом Б.М. Эйхенбаум как будто намеренно проиллюстрировал верность тезиса своих соратников о единстве журнала как литературной формы. Очевидно, что формалисты рассматривали журнал не как случайное собрание разнохарактерных автономных публикаций, а как целостное «литературное произведение особого рода» (Ю.Н. Тынянов), то есть сложно организованное единство взаимозависимых частей, создающее общий смысловой и эмоциональный контекст и производящее на аудиторию достаточно цельное впечатление. А литературной критике в «толстом» журнале отводилась роль одного из главных типоформирующих факторов⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее ссылки на журналы даются в тексте статьи в круглых скобках.

² «Материал» в литературоведческой концепции Ю.Н. Тынянова – это теоретическая дефиниция, означающая всю дотворческую реальность художественного произведения: житейскую или историческую основу, круг отразившихся в нем абстрактных идей, совокупность воссозданных автором внеэстетических эмоций, природных и предметных реалий (см.: [7, с. 305–307]).

³ О необходимости поиска новых путей для создания в 1920-х годах принципиально иной лите-

ратуры писал и Б.М. Эйхенбаум: «...Настоящий писатель сейчас – ремесленник. Литературу надо заново найти – путь к ней лежит через области промежуточных и прикладных форм, не по большой дороге, а по тропинкам» [16, с. 129].

⁴ На органичное соединение в романе Шкловского научного и художественного метода указывала также Л.Я. Гинзбург (см.: [2, с. 43, 54]).

⁵ На синтез научности и художественности в литературных опытах как специфическое свойство литературных опытов Ю.Н. Тынянова указывал Л.М. Гаспаров (см.: [1]).

⁶ Характеристику Ю.Н. Тынянова как литературного критика-практика см.: [4].

⁷ «Критическая статья старого типа явно не держится на своих скрепах. Не выручают больше даже такие испытанные средства, как “критический рассказ”. Смазочный материал старой статьи – обзора тоже не помогает. Литературу в обзорах членят, как 20 линий Васильевского острова, и пересекают двумя проспектами, Большим и Малым. И если попадается по дороге сад, – его с мрачным видом вырубают. ...В эту-то сторону и должно быть обращено внимание. Эпигоны добролюбовской *статьи* так же литературно реакционны в критике, как эпигоны Златовратского в прозе; эпигоны Айхенвальда так же невыносимы в критике, как эпигоны Бальмонта в лирике. <...> Критика продолжает как ни в чем не бывало допотопные типы и даже не задумываясь над тем, что пора и ей, если она хочет быть литературно живой – а стало быть *нужной*, – задуматься над критическими жанрами, над своей собственной, а не чужой литературной сущностью», – писал Ю.Н. Тынянов, призывая модернизировать канонические жанры литературной критики [12, с. 246].

⁸ Сказанное не исключает иной, «филологической» трактовки «Моего Современника» Б.М. Эйхенбаума, представленной в статье А. Разумовой. Автор справедливо делает акцент на том, что логика формалистического творчества состояла в стремлении применить научное понятие к практике и не просто описать литературную ситуацию, а спрогнозировать и изменить ее. Поэтому книга Эйхенбаума рассматривается в качестве этапа на пути формалистов к новой художественной прозе, то есть как эксперимент литературный, как попытка создать произведение словесности новой синтетической жанровой формы, где «литература скрещивается с филологией. Филологическое исследование становится игровым, с вызовом общепринятым взглядам и неожиданными ходами. Автобиографическая же беллетристика окрашивается филологией», а сквозной сюжет «Временника» – рождение литературы в борьбе с прежней «литературностью» (см.: [10, с. 133, 134]).

⁹ Представляется, что такое пристальное внимание к журнальной форме, вплоть до ее прагматического моделирования, опровергает мнение о том, что формалисты скептически относились к традиционной журнальной форме, считая ее умозрительной схемой, мнение, основанное лишь на фразе Б.М. Эйхенбаума о процессе конструирования его «Временника» как игре. К тому же, многообразие «толстых» журналов 1920-х годов не дает возможности усомниться в реальности существования данного типа изданий. Так, Г.В. Жирков, опираясь на сведения Отдела печати ЦК, пишет о том, что только в частных издательствах в 1924 году выходило 28 журналов, в том числе и литературно-художественных (см.: [3, с. 193]). В библиографическом справочнике Н.М. Лисовского указывается, что за период с 1703 по 1900 годы в России было около 800 периодических изданий, посвященных литературе и искусству (см.: [5]). А в первые 15 лет советской власти их количество составляло около 1 800 (см.: [9, с. 6]).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаспаров, Л. М. Научность и художественность в творчестве Тынянова / Л. М. Гаспаров // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. – Рига : Зинатне, 1990. – С. 24–33.
2. Гинзбург, Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе / Л. Я. Гинзбург. – СПб. : Искусство – СПб., 2002. – 466 с.
3. Жирков, Г. В. История журналистики России 1921–1927 гг. : учеб. пособие / Г. В. Жирков. – Чебоксары : Изд-во Чуваш. ун-та, 2002. – 308 с.
4. Каверин, В. А. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове / В. А. Каверин, В. И. Новиков. – М. : Книга, 1988. – 320 с.
5. Лисовский, Н. М. Библиография русской периодической печати 1703–1900 : материалы для истории русской журналистики : в 2 т. / М. Н. Лисовский. – Репр. изд. : Пг., 1915. – М. : Лит. обозрение, 1996. – Т. 1. – I–XVI, 1–608 с. ; Т. 2. – 609–1066 с.
6. Михайловский, Н. К. Литература и жизнь / Н. К. Михайловский. – СПб., 1892. – 338 с.
7. Новиков, В. И. Комментарии / В. И. Новиков // Тынянов, Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. – М. : Высш. шк., 1993. – С. 305–317.
8. Новиков, В. Что такое литература / В. Новиков // Тынянов, Ю. Н. Литературный факт. – М. : Высш. шк., 1993. – С. 7–22.
9. Периодика по литературе и искусству за годы революции. 1917–1932. – Л. : АН СССР, 1933. – 343 с.
10. Разумова, А. Путь формалистов к художественной прозе / А. Разумова // Вопросы литературы. – 2004. – Май – июнь. – С. 132–148.
11. Троицкий, Л. Д. Литература и революция / Л. Д. Троицкий. – М. : Политиздат, 1991. – 400 с.
12. Тынянов, Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. – М. : Высш. шк., 1993. – 319 с.
13. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 575 с.
14. Шкловский, В. Б. Журнал как литературная форма. О журналах «толстых» и «тонких» / В. Б. Шкловский // Журналист. – 1924. – № 11. – С. 125–386.
15. Шкловский, В. Гамбургский счет : Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / В. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1990. – 656 с.
16. Эйхенбаум, Б. М. «Мой современник...» Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов / Б. М. Эйхенбаум. – СПб. : ИНАПРЕСС, 2001. – 656 с.
17. Эйхенбаум, Б. М. О литературе. Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. – М. : Сов. писатель, 1987. – 541 с.
18. Эйхенбаум, Б. М. О прозе : сб. ст. / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Худ. лит., 1969. – 504 с.

LITERARY JOURNAL AS “A BIG LITERARY FORM”: THE PRAGMATIC CONCEPTION OF THE RUSSIAN FORMALISTS

O.G. Shilnikova

The article is sought to reconstruct the Literary journal theory, conceptualized in 1920–1930th. The formalists view of the Literary journal as aesthetic and textual unity is discussed. The typology of the journalism critics of the XIX century is also envisaged.

Key words: *genre, journal, criteria, criticism, grade, review, function.*