

Вадим Басс, Аркадий Блюмбаум, Максим Мамлыга

МОДЕРНИЗМ И ФОРМАЛИЗМ: ОБСУЖДЕНИЕ 4-ГО ТОМА АНТОЛОГИИ «ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД»

Басс Вадим Григорьевич, кандидат искусствоведения, доцент Школы искусств и культурного наследия Европейского университета в Санкт-Петербурге; bass@eu.spb.ru

Блюмбаум Аркадий Борисович, кандидат филологических наук, доцент Школы искусств и культурного наследия Европейского университета в Санкт-Петербурге; ablumbaum@eu.spb.ru

Мамлыга Максим Станиславович, книжный обозреватель журнала «Правила жизни» и книжного магазина «Подписные издания», главный редактор медиа БИЛЛИ; maksimmamlyga@ya.ru

Аннотация: В 2023 г. в издательстве «Кабинетный ученый» был опубликован 4-й том антологии русского модернизма «Формальный метод» (составитель и редактор — профессор Принстонского университета Сергей Ушакин). В антологию вошли тексты ведущих теоретиков модернизма. На встрече в книжном магазине «Подписные издания» 11 июля 2024 г. преподаватели Европейского университета в Санкт-Петербурге и ведущий Максим Мамлыга обсудили это издание — состав авторов, принципы отбора текстов составителем, характер вступительных статей, — а также сами понятия, давшие название антологии. В чем состоит логика «формального метода», как соотносятся явления формализма и модернизма, что объединяет героев нового тома в смысле их взглядов на культуру? В чем их идеи и концепции сходны, а по каким позициям эти авторы расходятся? Чем эта антология может быть полезна профессиональному

Bass Vadim Grigor'evich, Candidate of Art History, Associate Professor of School of Arts and Cultural Heritage of European University at St. Petersburg; bass@eu.spb.ru

Blumbaum Arkadii Borisovich, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of School of Arts and Cultural Heritage of European University at St. Petersburg; ablumbaum@eu.spb.ru

Mamlyga Maksim Stanislavovich, Book Reviewer for "Pravila zhizni" magazine and "Podpisnye izdaniia" bookstore, Chief Editor of BILLI media; maksimmamlyga@ya.ru

Abstract: In 2023 the "Kabinetnyj uchenyj" Press published the 4th volume of "The Formal Method" anthology of Russian Modernism (compiled and edited by Serguei Oushakine, Professor of the Princeton University). The anthology comprises the texts by leading theorists of modernism. On July 11, 2024, two faculty members of the EUSP and the moderator Maksim Mamlyga discussed the publication at the "Podpisnye izdaniia" bookstore: the composition of the authors, the principles of text selection by the compiler, the ideology of writing the introductory articles, as well as the very concepts that gave the anthology its name. What is the logic of the "formal method", how the concepts of formalism and modernism relate, what do the authors have in common in terms of their vision of culture? What are the points of similarity and the differences between their ideas? Why could this anthology be useful for the audience specializing in cultural history and history of art as well as

историку культуры и искусства и широкому читателю? Почему формализм стал важнейшим отечественным вкладом в мировую гуманитарную науку в XX в., в интеллектуальную историю? Наконец, тексты каких авторов участники обсуждения считали бы полезным добавить в такую антологию?

Ключевые слова: формальный метод, русский формализм, модернизм, культурная теория, культурная история, Борис Арватов, Алексей Гастев, Моисей Гинзбург, Лев Кулешов, Евгений Поливанов.

DOI: 10.33280/3034-3216.2024.74.54.009

for the general public? Why did formalism become the most important Russian contribution to the 20th century humanities and to the intellectual history? Finally, who are the authors whose texts should be included into such an anthology according to the discussants?

Keywords: formal method, Russian formalism, modernism, cultural theory, cultural history, Boris Arvatov, Aleksei Gasteve, Moisei Ginzburg, Lev Kuleshov, Evgenii Polivanov.

Vadim Bass, Arkadii Blumberg, Maksim Mamlyga

Modernism and Formalism: Discussing the 4th volume of "The Formal Method (An Anthology of Russian Modernism)"

Максим Мамлыга (далее — ММ): Сегодня мы собрались, чтобы обсудить это издание, четвертый том антологии «Формальный метод» в двух книгах. Для начала было бы полезно дать какую-то дефиницию и объяснить, что такое формальный метод, формализм, формалисты. Кто эти прекрасные авторы, которые собрались под этими обложками, и почему именно они?

Аркадий Блюмбаум (далее — АБ): Ну, наверное, было бы трудно дать определение формального метода, но изначально это метод исследований, который был ориентирован на то, чтобы описывать объект в его специфичности. Хотя сами формалисты это название не очень любили, но тем не менее оно осталось. По поводу соотношенности общего названия — «Формальный метод» — с тем, что представлено под этой обложкой: дело в том, что здесь представлены тексты формалистов, с одной стороны, и с другой — тексты, которые формалистскими можно было бы назвать с трудом. Потому что формализм в том виде, в котором он разрабатывался в рамках филологии, предполагает определенные вещи. В частности, как говорил Роман Jakobson, когда мы описываем литературное произведение, мы должны описывать собственно «литературность», а не заниматься соотношением произведения с другими культурными явлениями. Если мы исходим из этого, тогда, например, текст, который комментировал в этом издании мой коллега Вадим Басс — эпохальное для истории архитектуры произведение Моисея Гинзбурга «Стиль и эпоха», — формалистским вполне признан быть не может.

Вадим Басс (далее — ВБ): Помимо общей и объективной рамки, есть история и стратегии отбора текстов и героев, которые сам создатель этого проекта вполне эксплицитно описывает. Дело в том, что это авторская антология, и у нее есть совершенно конкретный автор — Сергей Ушакин, человек неимо-

верно эрудированный, знающий, профессор Принстонского университета. Он запустил этот проект уже несколько лет назад, первые три тома вышли еще в 2016 году, а потом случилась долгая история с набором четвертого тома из двух книг; в него вошли тексты пяти авторов — Бориса Арватова, Алексея Гастева, Моисея Гинзбурга, Льва Кулешова и Евгения Поливанова — со вступительными статьями разных исследователей. Это большой проект, который представляет собой, как и сказано в подзаголовке, антологию русского модернизма. То есть «формальный метод» — это самая общая рамка. И если в связи с литературными текстами можно достаточно аккуратно использовать термин «формальная школа», то в случае, например, с архитектурой корректнее говорить именно про модернизм. Эту логику С. Ушакин абсолютно последовательно проводит в своих томах, в выборе авторов, в отборе текстов и в той рамке для комментариев, которая предлагалась авторам отдельных вступительных статей.

ММ: Кто герои этого тома, что их объединяет, чем они различаются?

АБ: На мой взгляд, эффектом этой антологии должна стать попытка понять, почему и на каких основаниях мы вообще в состоянии синхронизировать и объединять всех этих людей. Пусть под не вполне определенной, но тем не менее возможной шапкой модернизма. До какой-то степени, несмотря на все различия, очень многих из них объединяет рационалистическое понимание культуры. Понимание, например, художественного произведения не органическое, а механистическое. Что, например, открыла теория монтажа — изобретение выдающегося советского кино двадцатых годов: она обнаружила одну очень простую вещь — что обычное склеивание любых двух изображений начинает почему-то порождать смысл. Нам, собственно, нет дела до того, являются ли эти два изображения хотя бы до какой-то степени миметическим воспроизведением реальности. Существенно то, что их склеивание по какой-то причине оказывается выразительным и семантическим. В этом смысле любое художественное произведение здесь понимается как набор фрагментов, дискретностей, который мы в состоянии, как

машину, собрать и разобрать, и вытащить из нее один фрагмент, заменив его другим. Это принципиально механистическое понимание художественного произведения как ассамбляжа фрагментов. Понимание ни в коем случае не органическое, которое пропагандируется, например, немецкими романтиками или русскими символистами. Вагнер в «Опере и драме», Вагнер, который всю свою художественную идеологию строит на противопоставлении «Gesamtkunstwerk» современной механизированной культуре, говорит, что художественное произведение должно походить на природу. И в этом смысле зрителю, читателю, слушателю не должны быть видны инструменты, при помощи которых произведение сделано. У него должно быть ощущение абсолютной целостности. Это — органическое произведение. Авторы, которые строят теорию формализма, прежде всего исходят из рационалистического, просветительского и механистического понимания того, что такое форма.

ВБ: Я добавлю, что есть еще не то чтобы слоганы, но некие ключевые слова, с помощью которых составитель объясняет логику включения тех или иных авторов в соответствующий том. В первом томе это «Системы», во втором — «Материалы», в третьем — «Технологии», а здесь — «Функции». И слово «функция» в качестве компромисса очень недурно описывает логику, следуя которой можно объединить, скажем, Гастева, Арватова и Гинзбурга. Речь идет про функцию даже не в архитектурно-утилитарном смысле, а как про некоторую закономерность. В свое время Кэтрин Кук опубликовала замечательную короткую статью «Form is a Function X» — наверное, один из лучших текстов про конструктивистскую архитектурную теорию. Эти люди ищут в порождении текстов разной природы именно метод, объективную закономерность. Это то, о чем, например, прямо говорит Гинзбург, называя конструктивистский метод проектирования монистическим: на каждую сумму факторов, каждое сочетание обстоятельств на входе есть единственно верный ответ на выходе. В других искусствах это тоже должно работать.

АБ: Продолжу то, о чем сказал Вадим: про функционалистское мышление, которое было этим людям свойственно. И здесь

кажется уместным вспомнить о наследии футуризма. При переходе от девятнадцатого века к двадцатому происходит отказ от эстетики. Эти люди ничего не пишут про теорию красоты вообще. Она их не интересует в принципе. Их интересует технологический момент. Они перестают говорить об авторах, о продуцентах — и говорят о продуцируемом. Они уходят от романтического концепта гения, от искусства, понятого как выражение авторской субъективности (как оно понимается с конца XVIII века). Акцент теперь ставится (вместо автора, его биографии и отражения его психики и биографии в том или ином произведении) на само произведение. А произведение начинает пониматься как ассамбляж. Происходит очень сильный сдвиг, он дает импульс, чтобы заменить эстетические трактаты теориями искусства. Это то, что придумывают в 1910–1920-х годах.

ВБ: У меня будет небольшое дополнение. Те авторы, тексты которых составитель собрал в четвертом томе, принадлежат, скажем так, к разным полям. И мера автономности — или, наоборот, гетерономности, социальной обусловленности, «объективности» — для каждого из этих полей тоже разная. В этом смысле их очень интересно сравнивать, потому что одно дело Арватов, который говорит про производственное искусство, другое дело, например, Гастев с его поэтическими вещами, с одной стороны, и с научной организацией труда — с другой. А третье — тот же Гинзбург, который включен в совершенно другое поле с другой логикой. Он работает и пишет изнутри архитектурной профессии, а архитектура — это в гораздо большей степени гетерономное искусство, оно подчиняется множеству разных обстоятельств, экономических, социальных, технологических, оно связано со школой, профессиональной традицией и так далее. И здесь под общей обложкой появляются тексты, говорящие в какой-то очень отдаленной перспективе об одном, но с совершенно разной степенью подробности, например, и с разными акцентами.

АБ: Когда мы занимаемся писанием истории, мы, собственно говоря, заняты обнаружением двух вещей. Мы заняты описанием сходств и описанием различий. И чем больше

нам удастся увидеть и того и другого, тем более софisticированным будет наше исследование. И эта антология в полной мере позволяет увидеть как сходства, о которых я сейчас сказал, так и те различия, о которых говорит Вадим. Приведу такой пример. Когда Гинзбург обосновывает, почему следует строить конструктивистские здания, он начинает оперировать понятием эпохи, начинает выстраивать определенную историософию. Недаром в заглавии его книги стоят два слова — «стиль» и «эпоха». Стиль используется как понятие-интегратор, которое содержит в себе квинтэссенцию той или иной целостной исторической эпохи. Гинзбург оперирует понятием «эпохи» ровно так, как им оперировали, например, историки искусства в XIX веке, наряду с понятиями «Zeitgeist», «культура» или «стиль». Это интегрирующие понятия, которые понимаются экспрессионистически как выражение некоторого целостного исторического периода, с соответствующим пониманием большого универсального исторического времени, где нет ничего, что из этого времени выпадало бы. Здесь все синхронизировано. Когда же Тынянов пишет о литературной эволюции, он подчеркивает, что литературная эволюция — специфически литературная, она может не совпадать с историческим развитием других рядов. У литературы начинается свое собственное время. Универсальное историческое время, на котором Гинзбург строит свою книгу, объясняя, почему современность — это машина и конструктивизм, — в такой перспективе абсолютно распадается. То есть эти люди, говоря на одном языке, используя, например, понятие материала, которое будет свойственно им всем, тем не менее могут по-разному расставлять акценты.

ВБ: Почему эти тексты интересно читать, в сравнительной перспективе, как сейчас говорят: потому что они написаны людьми с очень разным бэкграундом, а мы это не всегда видим на большой исторической дистанции, когда смотрим только на их продукцию. А здесь мы можем попытаться сопоставить, скажем, Гинзбурга, образованного человека, интеллектуала, очень хорошо знающего архитектурную теорию,

и какого-то автора более ограниченного. В этом смысле взгляд на модернизм «с птичьего полета» не дает нам понимания, что есть этикие «люди-моторы», идеологи, не очень уверенно знающие слово «Zeitgeist», а кто-то в словах превосходно разбирается. И конкретно Гинзбург — это человек, который получил отличное европейское архитектурное образование, и его, казалось бы, самые радикальные публикации органично встраиваются в мейнстрим архитектурной теории. Никто на русском языке так часто не упоминал, скажем, Альберти или Браманте, как это делал Гинзбург в своих конструктивистских текстах. И в этом отношении мы авторов можем различать: кто из них скорее идеолог и питается не то чтобы передовицами партийной печати, но какими-то идеологическими текстами, а кто включен и в профессиональный, и в культурный интеллектуальный мейнстрим.

- АБ:** Несмотря на то что мы видим здесь действительно разных людей, которые приходят в культурутворчество из разных миров и иногда могли и не слышать друг о друге, друг другом не интересоваться, само сочетание таких текстов под одной обложкой позволяет увидеть какие-то вещи, которые иначе не очень видны. В том числе какие-то противоречия, которые внутри этих интеллектуальных миров не то чтобы оказываются кричащими, но иногда вдруг становятся заметными. Есть довольно сложное для историка понятие ритма. Оно будет использоваться и в стиховедении, и в психологии, в музыковедении, в теории архитектуры — или в каких-то отчетливо идеологических текстах, не попавших в эту антологию, но с ее содержанием так или иначе соотнесенных. Таких, например, как знаменитая статья о кино 1925 года историка древнерусского искусства и писателя Павла Муратова. Это консервативная, романтическая, антипросвещенческая реакция на кино. И мы видим, как, кочуя из текста в текст, ритм понимается то органически, как существующий внутри человеческого тела и соотнесенный с самой природой, то сугубо механистически. Возьмем тексты Гинзбурга, который строит теорию конструктивизма, апеллируя к машине как образцу.

Как только он в специальной работе пишет про ритм, он начинает поразительным образом с далькрозовского органического понимания ритмического. Это очень странно, учитывая, что основной способ описания у него все-таки ориентирован на то, чтобы понимать произведение архитектуры скорее как машину, чем как органику.

Мне кажется, что для этих текстов принципиально противопоставление механического и органического, связанное с большой полемикой Просвещения и романтизма, которая продолжалась лет 150, а до какой-то степени и сейчас продолжается. Оно буквально прошивает огромное количество текстов, которые собраны под этими обложками, и текстов, которые с ними соотнесены и пока сюда не попали или не попадут вообще. Из этого начинает вырастать какое-то новое понимание культуртворчества, и, соответственно, негативных реакций на него. Поразительно, что здесь мы действительно можем использовать в общем сомнительное понятие духа времени. Эти люди прекрасно понимают друг друга, даже когда они друг с другом не согласны. Эта полемика уже не настолько понятна нам и требует известной исследовательской работы и комментария.

ВБ: Возвращаясь к механическому: в свое время очень важной позицией в критике конструктивизма было положение о том, что модернисты, те же советские конструктивисты, механическое видели как органическое. Они не были инженерами, не очень понимали, как «машина» устроена, как это работает, воспринимая ее скорее эстетически и чувственно. Скажем, у Арватова завод — это просто какое-то живое существо. Причем это была не только критика постфактум, это была критика со стороны современников.

АБ: И тем не менее в какой-то момент ты обязательно натыкаешься на это противопоставление органического и механического в той или иной модификации. Посмотрите, как это происходит у ранних теоретиков кино. Вот пример: Бела Балаш, уже упомянутый Муратов и Эйзенштейн. Балаш парадоксальным образом понимает кино как возможность увидеть выразительность самой природы. Механическое изображение должно нам позволить увидеть выразительность

органического. Увидеть выразительность самой жизни и, соответственно, уйти от понимания культуры как чего-то сугубо интеллектуалистски-просвещенческого. Эйзенштейн, напротив, говорит: кино должно продуцировать понятия. То, от чего Балаш пытается отказаться: от интеллектуалистского понимания культуры, искусства, от их понятийности (он буквально говорит про «eine begriffliche Kultur», понятийную культуру) — на этом Эйзенштейн и строит проект интеллектуального кино. Кино должно порождать понятия. Оно должно прежде всего апеллировать к интеллектуальному. Эти люди, конечно, говорят разные вещи, но отчасти благодаря этой антологии ты видишь, как эти вещи складываются в некоторую целостность. Они разговаривают не в пустоте, они разговаривают друг с другом. И антология, конечно, позволяет это до известной степени увидеть.

ММ: Здесь напрашивается вопрос. До начала дискуссии мы успели поговорить о том, что большая часть этих текстов публиковалась и републиковалась. Они, так или иначе, известны исследователям. Исходя из того, что вы уже сказали, кому тогда эта антология может быть полезна? Почему она может быть полезна исследователю, студенту, чем она может быть интересна читателю?

ВБ: Ну, во-первых, полезно, когда главные тексты собирают еще и в хронологическом порядке в одном томе, чтобы вам не копать, скажем, в «Искусстве коммуны» или в «Современной архитектуре». То есть это просто очень полезный инструмент. Плюс это качественная, тщательно выверенная публикация, а какие-то тексты печатаются впервые, здесь есть некоторое количество архивных материалов. Кому-то из героев этого тома совсем не повезло, как в случае с Гастевым, который был расстрелян. Совершенно трагическая фигура — Поливанов. А есть, например, Гинзбург, который умер молодым, в 53 года, в 1946 году. Но сам, а пожил бы еще пару лет — и его просто размазали бы, как всего через несколько лет размазывали его коллег и его самого посмертно. И очень полезно посмотреть на то, как тексты менялись с течением времени, как герои антологии вынужденно

реагировали на сильно сгущающийся воздух. Кто-то свои идеи более или менее удачно маскировал, создавал компромиссные формулы, кто-то радикально изменялся. Вы же помните цитату Шкловского, кстати, героя первого тома антологии: «Когда мы уступаем дорогу автобусу, мы делаем это не из вежливости». Соответственно, это еще и хорошая подборка материалов для понимания исторического контекста, в котором эти люди существовали. Начиная не просто с какого-то оптимизма, но со вполне отчетливой — и отчасти оправдавшейся — политической заявки на интеллектуальную гегемонию в 1920-е и заканчивая печальной историей советского модернизма в 1930-е и далее.

АБ: Я бы добавил, здесь есть тексты, которые не перепечатывались. Например, некоторые тексты Льва Кулешова, которые отсутствуют в его собрании сочинений. И замечательно, что Оксана Булгакова их воспроизвела. Но есть и еще один важный момент. Как я уже сказал, эффект монтажа — это эффект смысла, который возникает просто из того, что вы склеиваете два изображения рядом. Вы начинаете видеть различия и сходства, о которых не подозревали и о которых вы хотели подумать — но когда-нибудь потом. А здесь вам предлагается это сделать, и постепенно становится видно, что эти люди живут действительно в одном времени. Если угодно, это единство времени, пусть сложное, со сходствами и различиями, но тем не менее оно становится заметным.

ВБ: Сейчас вы видите очередную волну интереса к отечественному модернизму в разных его ипостасях и в разных дисциплинах. Таких волн было несколько. Скажем, в архитектуре большая волна исследований советского конструктивизма была связана с попытками его реабилитации. Это было этически очень осмысленным делом, воплотившимся не просто в исследования, но в конструирование своего рода романтической мифологии конструктивизма. Нужно было отделить его от того, что было до, и от того, что пришло после. То есть историки говорили, скорее, о различиях. Это была очень важная работа. И очень достойные исследователи, скажем Селим Омарович Хан-Магомедов, занимались этим не только из интеллектуального или профессионального

интереса — для них это была еще и просто реабилитация людей выдавленных — кого из профессии, кого из жизни. Реабилитация собственных учителей и учителей учителей. Это важно, это этически правильно, это дает какую-то базовую рамку. А потом вы начинаете снимать следующий слой, вас начинают занимать более тонкие сходства, более сложные контексты. Вы пытаетесь вписывать явления не просто в большую картинку, в которой есть конструктивизм, а потом нечто тоталитарное, но изучать интеллектуальные истоки явлений, преемственность в течение десятилетий. В этом смысле то, что происходит сейчас в связи с новой волной изучения модернизма, в принципе очень интересно и, как мне кажется, с точки зрения интеллектуального качества это очередной шаг. Стоит еще сказать, что в истории отечественных гуманитарных дисциплин в XX веке было не так много явлений, значимых в мировом контексте. Абсолютно бесспорно значимых, признанных в качестве естественной и важной части мирового интеллектуального достояния. Собственно, и изучать формализм «там» начали раньше, чем «здесь», и признали раньше, потому что здесь слово «формализм» было ругательным и служило волчьим билетом из профессии, а на Западе никаких этих истерических коннотаций слово «формализм» не имело. Формальная школа, *Russian Formalism*, ОК — никто не начинает вас сразу клеймить. Можно было заниматься этим спокойно, как любой наукой. И оказалось, что здесь есть сюжет, видимый в перспективе мирового интеллектуального движения в XX веке.

АБ: То есть то, что представлено в антологии «Формальный метод», — это один из возможных итогов прошедшего века, который актуален и за пределами России. Отчасти эти явления оказывали довольно прямое влияние на то, что происходило за пределами страны. И конструктивизм, и Эйзенштейн, и ЛЕФы например. *Et cetera, et cetera*. И делалось все это людьми необычайно разными. Если вы посмотрите на их биографии, то, конечно, изумитесь иногда, обнаружив что-нибудь вроде истории Евгения Поливанова, который был, по-видимому, гениальным лингвистом. Человек,

который до революции, кажется, успел побывать членом Союза русского народа, а в 1917-м году стал комиссаром при Троцком, потом создателем одного из новаторских направлений в лингвистическом востоковедении, при этом был тяжелым наркоманом, посещавшим китайские курильни опиума на Лиговке. Или Арватов, который сходит с ума в конце концов — по-настоящему, не метафорически. Тынянов, который умирает от рассеянного склероза, не дожив до пятидесяти лет. А Шкловский, бывший эсер, готовивший заговор против большевиков, умирает девяноста одного года в своей постели в 1984 году в черненковской Москве. Поразительные биографии, поразительные.

ММ: Мне хотелось задать вопрос Вадиму. Эта антология не просто представляет собой собрание текстов, они все прокомментированы, к ним написаны вступительные статьи. Как проходила эта работа, в чем состояла ваша цель и цель других коллег как комментаторов?

ВБ: В части выбора текстов я абсолютно доверял и доверяю вкусу и видению составителя. У меня не было вопросов, почему Сергей включил тот текст или другой. Когда задумывался четвертый том, он предложил мне сделать вступительную статью к Гинзбургу. Она написана в несколько популярном ключе — задача была поставлена примерно так: «Расскажи про советский архитектурный конструктивизм человеку, который ничего об этом не знает». А дальше начинается стандартная практика письма: есть историография, ты смотришь, что про твоего героя писали, соотносишь это с какими-то другими контекстами, со своим пониманием его текстов и так далее. Главный интерес, который у меня был, — показать Гинзбурга именно как образованного цехового профессионала. Понятно, что архитекторы несколько ограничены рамками своей профессии: дом не должен как минимум развалиться, поэтому вы должны что-то понимать и уметь по строительной части etc., у архитекторов всегда был дорогой входной билет в профессию, то есть они как минимум определенным интеллектуальным стандартам соответствовали. Конечно, там тоже существовали этикие идеологи «глазами вовнутрь», но были во

множестве люди цеховые, с хорошим профессиональным образованием. Как раз Гинзбург к их числу и относился. Я не могу сказать, что предлагаю какую-то ревизионистскую перспективу. Это попытка показать архитектора как часть модернистского контекста, который естественным образом вырастает из долгой истории профессии, из «длинных волн». Гинзбург, как я уже говорил, цитирует предшественников — Витрувия, Альберти, «далее везде». Причем цитирует до того, как эти трактаты в 30-е годы вышли в русских переводах. То есть читает на языках — достаточно, чтобы учиться во Франции и Италии. И соответственно, встроен в архитектурную традицию. Как встроен и в широкую интеллектуальную традицию: он читает все, что модно по части психологии и психофизиологии, цитирует Вёльфлина и других. В отличие от радикальных идеологов художественного модернизма, Гинзбург не отрицает традицию, он ее — в собственном представлении — очищает. Он буквально об этом говорит: то, что произошло до нас, это некоторая коррупция, порча архитектуры, которая погрязла «в дебрях исторических аксессуаров». Не надо ее перепридумывать, надо ее очистить. То есть идея была представить героя как часть длительной интеллектуальной, культурной, профессиональной традиции. А вовсе не как человека, который вдруг на пустом месте осознал себя 25 октября 1917 года и сказал: «Все, пришло время».

Сейчас об этом периоде много пишут; есть историки, которые очень хорошо и подробно изучают, скажем, интеллектуальную генеалогию архитектурного модернизма: Алина Пейн, Марк Ярзомбек, Митчелл Шварцер или, например, Алла Вронская, совершенно блестящий автор. Из российских авторов таким был, например, недавно умерший Юрий Павлович Волчок. Это не *name dropping*, это действительно важные фигуры. Сегодня у архитектурно-исторических штудий гораздо более надежное основание, чем это было еще несколько десятилетий тому назад.

ММ: Вы сказали, что эти тексты действительно были переведены — по крайней мере, часть из них, они изучались за границей. Может быть, вам известны какие-то примеры

того, как они повлияли на современников за пределами СССР?

АБ: Самый простой и очевидный пример — это то, как тексты ЛЕФов повлияли на Вальтера Бенямина. Прямой пример — статья Бенямина «Автор как производитель» или даже то, что он говорит в 1936 году в статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» о советской культуре. Причем в 1936 году уже нет ни ЛЕФа, ни даже намек на такую советскую культуру. Но тем не менее идеи, которые они обсуждали и которые попали к Бенямину, безусловно, работают, они оказались актуальными. Или возьмите тексты Эйзенштейна, которые выходили по-немецки или (в 1940-х уже годах) по-английски, здесь есть прямые возможности влияния. Как и тексты русских формалистов, которые пропагандировались, например, по-немецки.

ВБ: Архитектура в принципе искусство относительно экстерриториальное, за исключением коротких периодов. У нас был совершенно жуткий период, условно между 1948-м и 1953-м, когда отечественные архитекторы выпали из мирового контекста, а так вообще все было относительно прозрачно, многое публиковалось, многое знали. К сожалению, меньше года назад умер Жан-Луи Коэн, без преувеличения великий историк архитектуры. Он был совершенно замечательным экспертом по модернизму, не только советскому. И у него была французская книга, которая вышла в 2012 году в русском переводе — «Ле Корбюзье и мистика СССР». Про то, в частности, как Корбюзье работал здесь, как он влиял, как все было устроено в смысле обменов и так далее. Конечно, тексты влияли. Другое дело, что, скажем, в истории современной архитектуры обычно бесполезно, ну или не очень продуктивно обсуждать, кто что у кого подсмотрел, кто что первым написал. Какие-то вещи возникают параллельно, какие-то вещи возникают из воздуха, неосознанно, а не так, что один архитектор увидел у другого и перенес, пересадил прием. А какие-то идеи все-таки обретают имена, и вполне можно выстроить эти траектории движения мысли.

- АБ:** Да, какие-то идеи вполне обретают имена. Выдающийся американский киновед Дэвид Бордуэлл, создавая свой вариант кинопоэтики, просто как на классику ссылается, разумеется, на русских формалистов. Эйхенбаум для него — это вполне классическое имя.
- ВБ:** Ну а, скажем, Эйзенштейн опирается в своих рассуждениях про Акрополь на Огюста Шуази, а потом, соответственно, на Западе публикуют уже Эйзенштейна, то есть все естественно движется в разных направлениях.
- ММ:** Я не знаю, планирует ли Сергей Ушакин продолжение этой антологии. А кого к составу этих четырех томов вы бы добавили сами? Чувствуете ли вы, что кого-то не хватает в этой прекрасной компании?
- АБ:** Я бы стал включать сюда неожиданные для этого контекста имена. Например, Илью Эренбурга, а именно его книгу 1922 года «А все-таки она вертится», которая выходила только в Берлине и в Советской России не печаталась. Это очень важный для истории конструктивизма текст, конструктивистский манифест, опубликованный чуть раньше книг Моисея Гинзбурга. Это то время, когда Эренбург становится конструктивистом, вместе с Лисицким издает журнал «Вещь» и пишет прозу, которую Эль Лисицкий иллюстрирует. Вот эту книгу я бы сюда обязательно включил, она прекрасно бы вписалась. Какое-то количество текстов можно еще найти, но это уже добавления, здесь много чего уже действительно собрано.
- А еще я бы добавил том критики. Тексты людей, которые на все это негативно реагировали. Там есть очень любопытные вещи, которые позволяют что-то увидеть в контексте.
- ВБ:** Я бы добавил, что кто-то из писавших в тот момент неплохо опубликован. Вспомним, например, тексты Александра Габричевского, собранные в кирпич под шапкой «Морфология искусства». Что-то напечатано из Алексея Некрасова. Наверное, надо бы републиковать тексты совсем другой традиции, скажем работы Ивана Мацы. Или Алексея Федорова-Давыдова. Или тексты Владимира Фриче собрать. Это как раз движение, оппозиционное формалистам, оно нас уводит в совершенно иную перспективу — ровно про социологию,

про искусство как отражение больших социальных процессов и социальных структур.

АБ: К этому проекту хотелось бы добавить «противо»-том, чтобы стало понятно, против чего формалисты пишут и от чего они отталкиваются.

ММ: Все-таки, если я правильно понимаю, понятие модернизма шире, чем понятие формализма. И многие авторы, которые не могут войти в антологию под названием «Формальный метод», тоже являются модернистами. Можно было бы подумать о какой-нибудь параллельной антологии.

АБ: Здесь есть одна отчетливая новация. Мы привыкли эти тексты называть авангардом. Здесь нет слова «авангард». Потому что это слово сейчас подвергается критике в части того, насколько адекватно оно описывает ситуацию. Поэтому здесь выбрана «шапка» просто модернизма. Это сразу же ставит нас в довольно трудное положение, потому что есть и другой модернизм, не менее радикальный, который стоит на совершенно других основаниях. Например, русский символизм, который стремился к изменению реальности не меньше, чем Ган или Арватов, но предлагает для этого совершенно другие концепты.

ВБ: Я бы еще отметил, что в разных дисциплинах существует разная терминологическая традиция, и, скажем, у архитекторов модернизм начинается там, где у литературоведов он уже давно состоялся. Поэтому всякий раз надо договариваться о терминах. Здесь модернизм используется как широкое зонтичное понятие.

Вопрос из зала: Книжка вышла в первой четверти XXI века, она — о явлениях столетней давности. Это все ушло и осталось в прошлом веке? Или эти явления, идеи могут вызвать интерес и сегодня?

ВБ: В истории архитектуры все вполне наглядно, потому что модернизм в XX веке стал мейнстримом и в профессии, и до известной степени на улицах. Более того, если вы откроете любой учебник по основам объемно-пространственной композиции, вы увидите фактически книгу Кринского, Ламцова и Туркуса, вышедшую в 1934 году под названием «Элементы архитектурно-пространственной композиции».

А в основе ее — пропедевтический курс Николая Ладовского «Пространство», который тот вел во ВХУТЕМАСе в 1920-е. То есть это — фоновое знание, базовые практики, которые встроены в архитектурную профессию. И если эту историю надо переоткрывать, то делать это имеет смысл для того, чтобы, предприняв некий опыт остранения, снять автоматизм восприятия всех этих категорий, ценностей, идей. Чтобы сказать: то, что в первый день говорят студенту-архитектору — что он занимается разграничением пространства, — вообще-то это не вечные универсальные истины, а вещи, вошедшие в школу и в профессию вот с этими людьми. И это позволяет запускать рефлексию дальше.

ММ: То есть получается, что многие из тех открытий, которые сделали модернисты, вошли в повседневную практику наук и искусств, и эта антология нам помогает более осознанно эти знания применять.

АБ: Есть еще один момент. Мы ведь никогда не знаем, что нам понадобится завтра. И в этом смысле то, что кажется мертвым сегодня, вдруг по какой-то причине завтра окажется абсолютно живым.

ММ: То есть это такая интеллектуальная лоджия, откуда ты, если что, можешь лыжи взять или старый велосипед.

ВБ: Проблема в том, что вы на этих лыжах и так постоянно стоите. Просто в какой-то момент вы смотрите вниз и говорите: «Вау, а я все это время на лыжах стою!».

Вопрос из зала: Ролан Барт с его «Смертью автора» — насколько прямо он наследует формалистам?

АБ: Если брать исторически, тексты русского формализма на французский переводятся в 1964 году. С 1964 года в антологии, которую сделал недавно на тот момент приехавший во Францию Цветан Тодоров, формалистов можно было читать по-французски. Конечно, представление о «смерти автора» не обязательно будет восходить прямо к «истории искусства без имен». Барт это вполне мог прочесть у Поля Валери — смотрите, например, статью Жерара Женетта «Литература как таковая». Валери проговаривает почти одновременно с формалистами те же самые вещи. Но тренд, конечно, именно этот — когда мы рассматриваем произведе-

дение, а не автора, или когда мы начинаем говорить о том, что произведение порождается какими-то суперструктурами языка, которые не являются индивидуализированными. Попытки изгнания авторства из рассмотрения, что мы видим у Барта или, например, в знаменитой статье Фуко, конечно, соотнесены с их структуралистскими интересами, и в этом смысле могут быть вписаны в традицию, которая имеет отношение к формализму.

ММ: Ну и это тоже часть их борьбы с романтической эстетикой.

АБ: Да, конечно, борьбы с понятием гения и с представлением о том, что художественное произведение является отражением авторской психологии или биографии. Борьбы, которую начинают формалисты и которую продолжают структуралисты во Франции, и Барт один из них.

ВБ: По этому поводу нужно сделать замечание: составитель во вступлении пишет, что хотел включить в этот том еще и тексты Проппа, но держатели прав не дали.

АБ: Это важное упущение, потому что если уж говорить о том, что такое формальный метод, то, конечно, один из вариантов — это Пропп, автор, который написал одну из самых важных книг в гуманитарных науках в XX веке. «Морфология сказки», конечно, повлияла на науку и за пределами России.

ММ: Это очень важно. Почему мне еще нравится эта антология — она постоянно вызывает в памяти новые имена.

АБ: Она высекает смыслы, которых без нее не было бы. Причем с Проппом это будет еще один вариант формализма, который не похож на другие. Потому что Пропп ориентируется — в отличие от других — не на новейшее искусство или новейшую лингвистику, а на работы Гёте по морфологии растений (само по себе слово «морфология» гётеанского происхождения). И в этом смысле эпиграф из Гёте, который он выбирает для своей книги, необычайно важен. Идею инварианта Пропп берет прямо из Гёте.

ММ: Спасибо, на этом мы завершаем сегодняшнюю встречу.