

«ОСТРАНЕНИЕ» КАК ОСНОВНАЯ ИДЕЯ РУССКОЙ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

У статті зроблена спроба відстежити процес становлення основного поняття формального методу – “відсторонення” та його ролі у процесі художньої творчості та художнього сприйняття. Аналізуючи теоретичну спадщину В. Шкловського, Ю. Тинянова, автор статті звертається до праць видатних дослідників російського формалізму.

Ключові слова: відсторонення, художнє сприйняття, формалізм.

In the article an effort is made to follow the process of establishment of the main conception of the formal method, «the isolation», and its part in the process of creative understanding is studied. Studying the theoretical works of V. Shklovskiy, J. Tunynov the author of the article turns to the works of the famous researchers of Russian formalism.

Key words: formalism, the isolation, creative understanding.

Русский формализм, начавшийся как выросшая из теоретического осмысления практики русского авангарда новация в области поэтики, со временем трансформировался в академические труды по истории и теории литературы.

Актуальность статьи обозначена тем, что философское эстетическое осмысление русского формализма мотивировано очевидным влиянием теоретиков русского формализма на формирование особого подхода к анализу искусства, его значения, осмысления наиболее фундаментальных вопросов эстетики: процесса художественного творчества, художественного восприятия, ценностных ориентиров в искусстве.

Целью исследования является выявление продуктивного значения русского формализма, анализ далеко не случайного пересечения теории слова и теории «нового видения» или кино (здесь в один ряд с работами В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума встают теоретические исследования С.М. Эйзенштейна).

Уже в манифестационном «Воскрешении слова» Виктор Шкловский так формулирует перспективную цель: «Необходимо создание нового, ... на видение, а не на узнавание рассчитанного языка» [1, с. 41].

Отталкиваясь от положений А. Веселовского и А. Потебни о существовании собственных конструктивных закономерностей поэтических форм и изначальной «образности» самого языка, он продвигается в направлении определения «образов» как единиц сферы видимого, в которую на равных основаниях входят и слова, и вещи: «тема «слов и вещей», вышедшая на первый план в поздней феноменологии (М. Хайдеггер и Мерло-Понти) и структурализм (К. Леви-Строс и М. Фуко) могут показаться здесь случайными, «возрождение слова» скорее декларативно связываемым с «возрождением вещей». Но все же за чисто филологическими штудиями обозначается возможный переход к онтологической аналитике, ибо, по сути, теоретическим «удивлением» всех представителей русской формальной школы

был способ, каким «вещами могут быть слова или даже звуки самого произведения», каким в слове мы можем ощутить «камень каменным» [1, с. 61].

Сначала образ вписывается в круг таких феноменов, как «внутренняя форма» слова (в отличие от «внешней», звуковой), скрытый в каждом слове троп (ребенок-отрок, «неговорящий») или произвольный характер лингвистического знака. Но очень быстро его понимание очищается от характеристик прямолинейной звуковой подражательности и потемнианской экономной картинности, и решающим для определения становится «прием остранения».

Остановимся на самом понятии «приема», который общепринят в контексте ключевого термина формализма. Усматривая в нем «основную единицу поэтической формы, субстанцию литературности» [2, с. 190], исследователи, вместе с тем, сталкиваются с принципиальной неопределенностью этого опорного определения: «Это как любой элемент «жизни», когда он входит в сферу искусства, так и формальный принцип, в соответствии с которым организуется определенный фрагмент произведения искусства».[3, с. 26-27].

Действительно, приемами могут быть «эстетические закономерности» построения сюжета (торможение, ступенчатое построение и т.д.), стилистические ходы, конструкция персонажа. Приемами обозначаются и вообще все фигуры поэтического языка – параллелизм, сравнение, повторение, симметрия, гиперболы и т.д. Не давая прямой дефиниции приема, Шкловский оперирует им как чем-то уже известным, используя его спецификации: «обнажение приема», «мотивировка приема», «произведение как сумма приемов». Последняя особенно критикуема как статичная, механистическая модель литературного процесса. При этом В. Эрлих, один из самых авторитетных специалистов в данной области, вводит аксиоматическую для многих исследователей схему.

С одной стороны, концепция формы – «суммы приемов» рассматривается в одном ряду с набором «функций», выделенных В. Проппом, и с этой точки зрения ее методологические импульсы находят свое позитивное развитие в различных вариантах «нарративных грамматик». С другой – ей приписывается, по существу, негативная ценность как демонстрации от обратного, необходимости смены парадигмы анализа – перехода к понятиям «системы», «доминанты», «внелитературных рядов», вводимых Тыняновым во второй половине 1920-го года. Но «приемы» – концепты совсем иного порядка, нежели немногочисленные, четко определенные и систематизированные «функции».

За исследованием приема обнаруживается определение формы как «сцепленности» словесного «материала», порождающего эффекты особой синтетической перцепции – видения. Единственное, на наш взгляд, место, которое может претендовать на определение приема, гласит: прием – это общее обозначение совокупности «способов увеличения ощущения вещи».[1, с. 61].

По сути, это то же, что и «остранение» – понятие, вводимое Шкловским для обозначения искусственного затруднения, нарушения автоматизмов восприятия (не случайно в упомянутой работе «Искусство как прием» речь идет по существу об одном приеме – «остранении», приеме, как таковом).

У Шкловского поэтическое использование образа состоит в переносе изображаемого объекта на иной план реальности. Привычное «остраняется», преподносится как увиденное впервые, что ведет к появлению «заторможенной, невнятной речи» поэта, возвращает детское, непосредственное видение мира. Так как намеренно затрудняющая задачу форма ставит искусственные преграды между субъектом и объектом ощущения, цепь привычных ассоциаций и автоматических реакций рвется: мы получаем возможность «видеть вещи, а не просто узнавать» [1, с. 67].

Согласно утверждениям Шкловского, главной задачей является не воспроизведение жизни в конкретных образах, а, напротив, творческое искажение действительности с помощью приемов, используемых писателем. Р. Якобсон, поддерживая взгляды Шкловского, заявлял: «Если наука о литературе хочет стать наукой, – она принуждается признать «прием» своим основным «героем» [7, с. 2].

Ученые, исследуя творческое наследие русских формалистов, почти единогласно признают приоритет принципа «остранения» в их теоретических построениях. О. Палехова отмечает, что суть «остранения» заключается в том, что «привычное и обыденное преподносится в поэтической роли в нетрадиционном аспекте как увиденное впервые, вызывающее чувство удивления, странность нового ощущения... Согласно теории формалистов, воспроизведение жизни в искусстве ничего не дает сознанию, а искажение удивляет, остраняет сознание – цель достигнута, искусство поднимается над реальностью, проникнув в недра надреального бытия» [4, с. 329].

М. Бахтин, посвятивший формальному методу в России одно из фундаментальных своих исследований, наряду со значимостью «остранения» отмечает и его отрицательный момент: так как в первоначальном определении «остранения», на его взгляд, «поддерживалось вовсе не обогащение слова новым положительным конструктивным смыслом, а, наоборот, только погашение старого. Отсюда-то, слова и обозначаемого им предмета» [5, с. 241].

С «остранением» связано важное для раннего формализма понимание процесса восприятия художественного произведения. По мнению формалистов, произведение искусства должно представлять собой не рационализированный конечный результат процесса восприятия, а быть замыслено таким образом, чтобы тот процесс восприятия, который зритель осуществляет при знакомстве с произведением искусства, повторял тот процесс восприятия, который само произведение искусства представляет: таким образом, по мнению формалистов, метод восприятия является одновременно и предметом восприятия.

Ханзен-Леве отмечает, что этот метод заключается в том, чтобы «перехватить» все впечатления в их непосредственности еще до их рациональной трансформации и провести их ассоциативный монтаж: «Эта непосредственная картина ощущений остраняет ту картину предметов, которую мы создаем себе, опираясь на опыт, предварительные знания, на конвенциональные психические механизмы адаптации» [6, с. 54].

Ханзен-Леве, пожалуй, единственный из исследователей русского формализма, настойчиво обозначает связь формализма как метода в лингвистике и как метода в

живописи, особенно в импрессионизме и других авангардных направлениях. Причем главным объединяющим концептом в рассмотрении двух ипостасей формального метода является именно остранение. Тогда возникает вопрос: где же ранее проявлялось остранение, где ярче реализовал себя формальный метод? Р. Якобсон, в работе «Футуризм» отмечает: «Уже импрессионисты, применяя научный опыт, разложили цвет на составные. Цвет перестал подчиняться ощущению изображаемой природы. Появляются цветовые пятна, даже хроматические сочетания, ничего не копирующие, не навязанные картине извне» [7, с. 2-3].

Импрессионистская картина как будто вычленяет, рассекая процесс восприятия, ту его фазу, в которой вещи выступают такими, какими они проявляются в глазу «действительно», «как таковые». При этой реконструкции художник все больше опирается на результаты психологии восприятия, научной теории цвета, оптики, то есть на все те научные данные, которые имеют отношение к физиологии и психологии процессов восприятия. Введенная Шкловским «деавтоматизация восприятия», являющаяся целью всякого эффекта остранения, была реализована импрессионизмом в буквальном смысле оптически и позже выведена эстетически В. Кандинским.

В работе «Кинематограф как искусство» Шкловский пишет: «Импрессионисты рисовали вещи, как будто они видели их, не понимая, что это за вещи, а видя их только красочные пятна...» [8, с. 2]. Тем самым Шкловский устанавливает связь между «неузнающим восприятием» как эвристическим принципом и конструктивным принципом «остранения».

Одним из предшественников раннего понятия «остранения» у формалистов с «генетической» точки зрения было понятие сдвига как семантического контраста, как «смыслового сдвига». Кубофутуристы понимали под «сдвигом» любое смещение двух или более порядков или их элементов друг относительно друга. При этом «сдвиг» как деформация и нарушение нормы совпадает с формалистским пониманием первичных приемов «остранения».

Так же как в живописи «неправильная перспектива» обуславливает «неправильное построение предметов», «разрушение грамматики» ведет к «разложению предметов» в искусстве слова [9, с. 71].

Итак, приходим к *выводу*, что «остранение» – общехудожественное явление, заключающееся в разделении академического языка самих вещей от имен-ярлыков. И как таковое оно приводит к двум затруднениям. Во-первых, возникает противоречие между декларируемым «воскрешением» вещей такими, как они есть, и способом его достижения. Вещи в их естественной значимости раскрываются через «просто изуродованные слова...», когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его» [1, с. 40].

Этот парадокс исследуется у другого известного специалиста по русской формальной школе Р. Джеймсона. Считая известную формулу Хлебникова-Шкловского – «искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно» – ключевой фразой для поэтики формализма, он подчеркивает

коренную двусмысленность природы остранения: «Должны ли мы предположить, что все виды искусства существуют только для того, чтобы «обнажить свой прием», только для того, чтобы продемонстрировать зрелище создания самого искусства, перевода объектов в план искусства. Своей сделанности в качестве искусства? Или мы должны сделать более метафизическое допущение, а именно, что сам акт перцепции создает искомый объект...», Шкловский не делает заключения» [10, с. 79].

Иными словами, открытым остается вопрос о том, что же остраняется – художественное выражение восприятия или само восприятие, что становится ощутимым – искусственность искусства или искусственность восприятия. Тем не менее, становление формальной доктрины проходило на фоне отчетливо просматриваемой тенденции расценивать формальную поэтику как «теорию организованного насилия поэтической формы над языком» [11, с. 16].

Именно на первом этапе изучения поэтического языка «остранение» стало теоретической доминантой русского формализма.

Кроме Шкловского, прием «остранения» пытались сформулировать и другие представители русской формальной школы. Б. Томашевский, например, дал наиболее краткую характеристику приема «остранения»: «О старом и привычном нужно говорить, как о новом, необычном... Про обычное пишут как про удивительное» [12, с. 153].

Томашевский объясняет прием «остранения» необходимостью по-новому подать уже знакомый материал. Но, видимо, этого недостаточно, чтобы понятие «остранения» было полностью объяснено, необходимо добавить еще нечто, чтобы анализ его был полным и всесторонним.

Шкловский анализирует этот метод глубже, чем Томашевский, пытается проследить, как Л. Толстой использует «остранение» в своих произведениях. Шкловский отмечает, что метод «остранения» у Толстого заключается в том, что он не называет вещи своими, уже привычными именами, а подает их как впервые увиденные. В «Холстомере», например, сюжет остраняется тем, что повествуется от имени коня, в «Войне и мире» «остранение» осуществляется глазами Наташи Ростово́й.

«Остранение», с помощью которого искусство, по мнению формалистов, может дать актуальное видение мира вместо привычного «узнавания», первоначально связывалось не с новым содержанием, а с «погашением» старого, не способного более открывать мир.

Как и всякий прием, прием «остранения» играет значительную роль в искусстве. Чтобы прийти к собственному пониманию роли этого приема, попробуем кратко остановиться на разных точках зрения нескольких теоретиков, которые еще до Шкловского интересовались этим приемом.

3. Фрейд в работе «Тотем и табу» косвенно, так сказать, «рикошетом» коснулся приема «остранения»: «Табу – это полинезийское слово, которое трудно перевести, поскольку теперь мы не имеем того понятия, которое это слово означало... Для нас понятие табу имеет два значения. С одной стороны, оно означает – святой, с другой – ужасный, небезопасный, недозволенный. Противоположность табу на полинезийском

языке означает «ноа» – обычный. Общедоступный. Таким образом, табу – это нечто, что требует осторожности, табу – это ограничение и запрещение» [13, с. 32].

Далее Фрейд указывает, что функции табу разнообразны: охранять важных особ от опасности, защищать человеческие особи от гнева богов и т.д. Обращает на себя внимание интересное замечание: «Понимание табу дает возможность понять суть и происхождение совести... Совесть табу представляет собой, очевидно, древнейшую форму, в которой мы встречаемся с феноменом табу...» [13, с. 79].

Рассматривая совесть как нечто нам известное, Фрейд обращает внимание на то, что во многих языках «совесть» почти не отличается от «сознания». «Совесть – это есть внутреннее восприятие недопустимости некоторых желаний. Табу есть запрет совести, нарушение его приводит к ужасному чувству вины» [13, с. 79].

Немецкий ученый Вернер в своей работе, посвященной теории метафоры, отмечает, что табу – это запрет явных поступков (в разговорной практике – слов, например, брутальных) или высказываний, которые так или иначе вредят личности и – поскольку табу действует на членов коллектива – явному сообществу, в границах которого действует табу. Вернер считает, что табу – это функция того самого запрета, полезного для личности и общества. Психологическими основами, которые поддерживают этот обычай, являются совесть и страх.

Когда мы попытаемся подойти к явлению табу с социологических позиций и рассмотрим табу не в узком понимании обычаев дикарей, а как запрет определенных действий, мыслей и слов, то мы вынуждены будем согласиться, что метод «остранения» – это функция внутреннего восприятия недопустимости тех или иных явлений.

Когда писатель подает характерные явления враждебного ему общества, он разрушает позитивный подход к ним; противопоставляет обычный автоматизированный подход к ним – своему индивидуальному. Он в первую очередь разрушает условность этих явлений, их обычность.

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что писатель часто «остраняет» вещи или поступки, о которых пишет, когда враждебно относится к ним. Здесь, очевидно, действуют психологические законы табу, о которых отмечалось выше. Русские формалисты, создавая термины и понятия, находились в оппозиции не только к своим предшественникам, но, по большей части, и к современникам.

Объясняя природу искусства, формалисты имели в виду не отделочные поэтические произведения, а событие литературности как функциональное целое, приобщение к которому включает произведение в процессе производства смысла. Предписание формалистов «исследовать литературность, а не литературу», жесткое противопоставление поэтического и практического языков выразилось в общей методологической установке, в частности в «остранении». В результате – упразднение традиционного содержания, что свидетельствовало об исчерпанности и традиционной ориентации понимания.

Прием «остранения» был особенно высоко оценен в 60-е годы, когда структурализм активно входил в методологию гуманитарного знания. Идея

противопоставления поэтического и практического в целом оказалась созвучной последующим требованиям структуралистской теории.

Литература:

1. Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). – М., 1990.
2. Эрлих В. Русский формализм. История и теория. – СПб., 1996
3. Томпсон Э. Русский формализм и Англо-американский критицизм. 1971.
4. Палехова О. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. – М., 2004.
5. Бахтин М. Формальный метод в литературоведении. – М., 2000.
6. Ханзен-Леве. Русский формализм. – СПб., 2000.
7. Якобсон Р. Футуризм // Печать и революция. – 1924. – № 3.
8. Шкловский В. Кинематограф как искусство. – М., 1924.
9. Крученых. Манифесты. – М., 1922.
10. Jameson F. The Prison-house of Language, 1974.
11. Якобсон Р. О чешском стихе // Сборник по теории поэтического языка. – Петроград, 1923. – Вып. 5.
12. Томашевский Б. Теория литературы. – Л., 1925.
13. Фрейд З. Тотем и табу. – М. 1923.