

Zacharijeva, Irina

Идеи раннего Шкловского и исторический вектор русского формализма

Opera Slavica. 2003, vol. 13, iss. 1, pp. 13-20

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/117699>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ИДЕИ РАННЕГО ШКЛОВСКОГО И ИСТОРИЧЕСКИЙ ВЕКТОР РУССКОГО ФОРМАЛИЗМА

Ирина Захариева (София)

Зачинатели „формального метода“ в русской филологии заявляли о своем отмежевании от академизма в науке, но среди академических ученых выделяли двух близких им мыслителей: Александра Веселовского, компаративиста, начавшего создавать „историческую поэтику“, и Александра Потебню, представителя психологического направления в науке, развивавшего изучение словесности с точки зрения воспринимающего сознания (в труде *Из записок по теории словесности*, Харьков, 1905). Потебня различал в структуре слова двусоставность: внешнюю форму (звуковую) и внутреннюю форму (образную). Ученый фиксировал видоизменения в обеих формах и пытался определить закономерности в бытовании слов и словосочетаний. Согласно наблюдениям Потебни, слова в процессе долговременного употребления нейтрализуются, теряют образную форму. Слова, потерявшие образную форму, перестают производить впечатление на говорящих, перемещаясь в сферу общих понятий. Виктор Шкловский принял на вооружение разработки Александра Потебни. Статья „Воскрешение слова“ (1913) принадлежала студенту первого курса филфака Петроградского университета, издана отдельной брошюрой в Петрограде в 1914 году. Автор статьи, активизируя идеи А. Потебни, проявил внимание к специфике художественного восприятия словесности: „...“художественное восприятие“ – это такое восприятие, при котором переживается форма (может быть и не только форма, но форма непременно)“.¹ Слово, потерявшее форму, оказывалось непригодным для искусства.

В статье Шкловского упоминалась и работа А. Веселовского *Из истории эпитета* (публикация 1913 года).² Литератор расширял сферу анализа Веселовского. Согласно проводимой им аналогии, все формы искусства живут, шаблонизируются и умирают, подобно эпитету: „окаме-

¹ Шкловский, В.: Гамбургский счет. Статьи - Воспоминания - Эссе (1914-1933). Москва, 1990, с. 37. В дальнейшем цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

² Веселовский, А.: Собрание сочинений, т. 1. СПб., 1913.

нелая цитата ... значит то же, что и окаменелый эпитет (отсутствие переживания...) – с. 40. В качестве примера окаменелой цитаты Шкловский сослался на ярлык, используемый журналистами по адресу новоявленных футуристов: „Палата № 6“ (т. е. сумасшедшие). Автор перекидывал мост от окаменелой цитаты к окаменелому произведению. Омертвление классической литературы (т. наз. „упадок литературы“ в то время – расхожая тема) он связывал с наступившим переходным временем эволюции русского искусства: „Сейчас старое искусство умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, – мы потеряли ощущение мира... Только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм“ (с. 40).

В области словесности, по уверениям Шкловского, художник пожелал иметь дело с живой, осязаемой формой. Чтобы оживить слово, поэт „разломал“ и исковеркал его. Родились „произвольные“ и „производные“ слова футуристов”. Поощряя повышенное внимание к слову у поэтов авангарда, литературовед–формалист выделял некоторые типологические приемы представителей раннего футуризма:

- создание новых слов из старых корней (Вел. Хлебников);
- раскалывание слов рифмой (Вл. Маяковский);
- изменение привычного ударения в слове под напором ритмики стиха (А. Крученых).

Побудительным толчком для Шкловского в его занятиях поэтикой формы являлось стремление эстетически мотивировать новоявленную футуристическую поэзию. Он желал убедить потребителей искусства в том, что непонятный, с их точки зрения, поэтический язык эстетически оправдан, ибо критерий ясности противопоставлен подлинному искусству („... язык поэзии – это не язык понятный, а язык полупонятный“ – с. 41). Непривычность этого языка усиливает его образность. Новейшие речетворцы оперируют затрудненным языком, но при создании новых слов они используют „приемы общего языкового мышления“ (с. 42). Плоды их творческой деятельности – оживление умерших слов посредством извлечения из них эстетического эффекта.

Припомним, что в российском обществе начала 1910–х годов футуристы считались разрушителями традиционного искусства. Корней Чуковский в книге *Лица и маски* (СПб., 1914) давал им ироническую характеристику: „...что же истинно нового, будущего таит в себе русский футуризм? Ничего, ни одной черты. ... будущее ускользнуло от них“.³

³ Цит. по: Чуковский К.: *Собрание сочинений в шести томах*, т. 6, Москва, 1969, с. 238.

Между тем Виктор Шкловский спонтанно воспринял футуризм как новаторскую эстетику. Осмысление предпосылок и стимулов развития оспариваемого течения, как жизнеспособного творческого направления в литературе, привело его и близких ему филологов–аналитиков к основанию „Общества по изучению поэтического языка“. ОПОЯЗ знаменовал собой появление в 1916 году в Петрограде русской „формальной школы“ – нового методологического направления в литературоведении и языкознании.

Манифестом „формальной школы“ была признана статья Шкловского *Искусство как прием*, помещенная во втором выпуске *Сборников по теории поэтического языка* (Пг., 1917). Спустя годы участники ОПОЯЗ–а вспоминали о ней как об основополагающем труде в системе формалистических идей.

В статье предпринята полемика с Александром Потебней, отстаивавшим тезис об образной природе искусства („Искусство – это мышление образами.“). В ходе полемических замечаний Шкловский ссылался на труд Д. Овсяннико–Куликовского *Язык и искусство* (СПб., 1895), где лирика, архитектура и музыка были обособлены „в особый вид безобразного искусства“, обращенного „непосредственно к эмоциям“ (с. 59). Развивая мысли Д. Овсяннико–Куликовского о лирике как „безобразном искусстве“, Шкловский смягчал радикальность его суждений: лирика „вполне подобна образному искусству: так же обращается со словами и, что всего важнее, – искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны“ (с. 59).

Традиционное определение искусства как „мышления образами“ литературовед видел сохраненным у теоретиков символизма и у поэтов символистского течения („искусство есть создатель символов“). Но по мере развития поэзии образы, превращаясь в символы и не меняясь от поколения к поколению, уже не переживаются читателем, а лишь механически узнаются. Между тем „работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их“ (с. 60).

В статье *Искусство как прием* образ поэтический отъединяется от образа прозаического, что не различалось А. Потебней, и предлагается иная формула: „Образ поэтический – это один из способов создания наибольшего впечатления“ (с. 61). Образ, понимаемый как средство поэтического языка, уравнивался Шкловским с другими приемами создания поэтического языка: образ сопоставим со сравнением, с параллелизмом, с гиперболой. По Шкловскому, функция образов, как и других фигур поэ-

тического языка, – увеличивать ощущение вещи при ее восприятии, как увеличивает ощущение вещи отдельное слово или даже отдельный звук.

Касаясь общих закономерностей восприятия поэтического языка, Шкловский обращал внимание на „процесс автоматизации“, порождающий „недостроенную фразу“, „полувывговоренное слово“. „Автоматизация съедает вещи...“, мы ограничиваемся их узнаванием. Искусство же призвано „дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание“ (с. 63). В качестве основного приема искусства утверждался прием „остранения“ вещей, что означало выведение их из автоматизма восприятия („остранить“ – значит увидит как бы со стороны, заново).

Приему „остранения“ вещей, по Шкловскому, сопутствует прием затрудненной формы, увеличивающий долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и может быть продлен: „искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно“ – с. 63 (разр. авт. – И. З.).

Ученый говорил о неисчерпаемости способов, при помощи которых в искусстве вещь выводится „из автоматизма восприятия“ и, в частности, выяснял суть приема „остранения“ в творчестве Льва Толстого, слывшего противником художественного преобразования реальности: „...он не называет вещь ее именем, а описывает как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз происшедший...“ (с. 64).

Выяснение специфики приема „остранения“ повлекло за собой необходимость определить „границы его применения“. По утверждению Шкловского, „остранение есть почти везде, где есть образ“ (с. 68). В статье „Искусство как прием“ было сформулировано отличие точки зрения ученых круга формалистов от понимания Александра Потебни: „Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание „виденья“ его, а не „узнавания““ – с. 68 (разр. авт. – И. З.).

Темный стиль и затрудненные формы, по Шкловскому, являются отличительными признаками языка художественной литературы – языка намеренно заторможенного и в тех случаях, когда поэтический способ выражения звучит прозаически, как в *Евгении Онегине* А. С. Пушкина. По сравнению с „приподнятым стилем Державина“, стиль Пушкина с его раскованностью и отторжением шаблонов классицизма оказывался затрудненным для читательского восприятия в первой трети XIX века.

„Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания...“. И современные писатели (С. Есенин, Н. Клюев, А. Ремизов) широко пользуются диалектизмами в литературном языке, а также варваризмами (И. Северянин и близкие ему поэты). Так и возникшее течение

футуристов (школа Вел. Хлебникова) поставило себе целью создание нового экспериментального поэтического языка. Следовательно, „поэтическая речь – речь–построне“, связанная с явлением торможения в читательском восприятии, – выступает в искусстве как нечто вполне закономерное.

В дальнейшем, занимаясь с теорией прозы, он демонстрировал торможение в качестве закона искусства на многообразных приемах сюжетостроения.⁴

В статье *Искусство как прием* Шкловский определял ритмику прозы как автоматизирующий фактор. Поэзия же как формообразующий род словесности, индивидуальными способами нарушает прозаические ритмы. Одна из целей поэзии – „остранение“ ритмики. По наблюдению Александра Чудакова, в данном случае Шкловский подходил к вопросу о сосуществовании двух языков – поэтического и прозаического (по поздней терминологии – практического).⁵ Новшеством в начале века оказывался самый факт противопоставления у Шкловского поэтического языка – прозаическому.

С целью оправдать использование заумного языка футуристами Виктор Шкловский публикует отдельную статью *О поэзии и заумном языке* (*Сборники по теории поэтического языка*, вып. I, Петроград, 1916). Бытование заумного языка объяснялось потребностью говорящих выражать свои эмоции подбором определенных звуков, трудно объяснимых с точки зрения логики, но принадлежащих к разряду языковых явлений (например, обрядовые звуки, звуки „детского языка“ и пр.). Шкловский припоминал, что поздние символисты (А. Белый, Вяч. Иванов) также признавали эмоциональную функциональность звукописи, а футуристы поставили вопрос о звукописи более решительно.

Заумный язык связан с подсознанием, предшествует словообразованию и, по признанию поэтов, рождается как музыка, как звукоряд – вне смысла. Ученый задавался вопросом, будут ли на заумном языке писать художественные произведения и „будет ли это когда–нибудь особым, признанным всеми видом литературы?“ Ответа на волновавший его вопрос он не находил, но прогнозировал: если в эстетике будет узаконен заумный язык, „это будет продолжением дифференциации форм искусства“(с. 58).

⁴ См. Добин, Е.: *Сюжет и действительность*. Ленинград, 1976, с. 248–264.

⁵ Чудаков, А.: *Два первых десятилетия*. В: Шкловский, В.: *Гамбургский счет*. Москва, 1990, с. 11.

Идеи Шкловского получили распространение в научной среде и тогда же подали голос его оппоненты. Виктор Жирмунский, близкий к кругу формалистов, усматривал в побуждениях раннего Шкловского абсолютизацию „формального метода“. В статье 1923 года *К вопросу о „формальном методе“* он убеждал, что наряду с формулой „искусство как прием“ существуют и другие вполне приемлемые формулы: искусство как социальный фактор, как моральный фактор и пр., т.е. нет необходимости пренебрегать внеэстетическими признаками литературного произведения.⁶

Обобщающая статья *Теория формального метода* появилась в 1926 году и принадлежала перу Бориса Эйхенбаума. Ученый, не склонный к крайностям, трактовал формализм следующим образом: это „наука о литературе как специфическом ряде фактов“, „в пределах этой науки возможно развитие самых разнообразных методов, если только при этом в центре внимания остается специфичность изучаемого материала“.⁷ У Эйхенбаума углублялось толкование метода.

Шкловский знал о своих оппонентах и попытался ответить им в белетризованном *Сентиментальном путешествии* (Берлин, 1923). Переходя, подобно Василию Розанову, от образности к понятийности, он заявлял о неотрывности формы от смысла в художественном произведении. Изреченный им тезис звучал, как всегда, категорически: формальный метод „не отрицает идейного содержания искусства, но считает так называемое содержание одним из явлений формы“.⁸

В основе проекта русского литературоведческого формализма, предложенного Шкловским, – осознание мотивировки литературного приема и осмысление механизма литературного творчества. Исходным материалом для него послужила футуристическая поэзия, радикально преобразующая форму и сверхчуткая к слову. Комплекс его идей в дальнейшем доразвивался и преобразовывался учеными „формальной школы“ Юрием Тыняновым, Борисом Эйхенбаумом, но именно статьями Шкловского было положено начало систематизированному, научно обоснованному в деталях и тесно связанному с лингвистикой исследованию эстетической уникальности литературы.

С середины двадцатых годов на российской почве формализм вступил в полосу испытаний: его начали всемерно подавлять в силу неблагоприятных общественных условий. Тогда же идеи формализма были

⁶ Жирмунский, В.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977, с. 96.

⁷ Эйхенбаум, Б.: О литературе. Работы разных лет. Москва, 1987, с. 376.

⁸ Шкловский, В.: Сентиментальное путешествие. Москва, 1990, с. 235.

транспортированы из Москвы в Прагу переехавшим туда Романом Якобсоном, основателем формалистского лингвистического кружка при Московском университете. Занявшись чешским стиховедением в сопоставлении с русским, Якобсон оказал влияние на чешского лингвиста Вилема Матезиуса.⁹ Члены Пражского лингвистического кружка, основанного в 1926 году, оставили след как в чешской, так и в русской филологической науке. В составе кружка – вместе с упомянутыми Матезиусом и Якобсоном – сотрудничали Ян Мукаржовский, Ян Рыпка, Рене Уэллек, Дмитрий Чижевский, Петр Богатырев (бывший участник московского лингвистического кружка).

Члены Пражского лингвистического кружка изучали поэтический язык, пользуясь функциональным методом, разработанным формалистами. Главным объектом изучения оказывался стилевой пласт словесности. После того как был опубликован в Праге чешский перевод книги Виктора Шкловского *О теории прозы* (1934) Ян Мукаржовский откликнулся рецензией, где выражал стремление последователей русских формалистов к более широкому охвату бытия литературы, чем у Шкловского.

Усилиями участников Пражского лингвистического кружка в недрах формализма зарождался структурализм. Вводилось в обращение понятие „структуры“, или „системы“. Национальный язык начал восприниматься как специфическая система. Представление о национальной литературе развивалось в соответствии с понятием сложно организованной структуры форм. Субъективный эссеизм в описаниях состояния языка и литературы уступал место мотивированным аргументациям на методологической основе, именуемой „формальным методом“.¹⁰

⁹ Якобсон, Р.: О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.

¹⁰ Эрлих, В.: Русский формализм: история и теория. СПб, 1996, с.159: „...с эстетическим изоляционизмом было покончено, и исследовательская сфера литературоведения расширилась настолько, что включила в себя литературное произведение во всей его целостности“.

Идеи формализма проникали и в среду русскоязычных эмигрантов, о чем свидетельствует статья Вл. Ходасевича „О Сирине“ (1937), написанная в Париже. Поэт и литературный критик ставил вопрос о необходимости подхода к художественному произведению с точки зрения его формальной организации. Характеризуя Сирина-Набокова как мастера приема, автор статьи даже использовал непривычный для него термин „остраннение“ (написание автора, – И. З.). См.: Ходасевич, Вл.: Колеблемый треножник. Избранное. Москва, 1991, с. 458-462.

В сороковых годах XX века структурализм, развиваемый чешскими и русскими учеными, подвергся остракизму под натиском догматизированной марксистской идеологии, проникшей в Чехию. Но с начала шестидесятых годов уже функционировала „тартуско-московская школа“ филологов-структуралистов, возглавляемых Юрием Лотманом. Заново были востребованы теоретические разработки членов петроградского объединения ОПОЯЗ, участников московского лингвистического кружка и Пражского лингвистического кружка. Возродились идеи славянского структурализма и русского формализма, залегшие в основу теоретической поэтики в мировой науке о литературе.

Изучение литературного процесса в 1970–1980–х годах определялось соединением историзма в литературоведении (реконструкция исторического контекста) с анализом структуры художественного произведения „в функциональной динамике его элементов“.¹¹

Сложившаяся методологическая парадигма получила действенный импульс от раннего Шкловского. Его мышление, обращенное к доминантам художественности, его сосредоточенность на формально-стилевой закодированности искусства побуждала преемников к новому осмыслению идей „остранения“ на каждом из этапов развития литературы и искусства. Афористическая формула Шкловского „искусство как прием“, породившая метафорическое словосочетание Р. Якобсона „грамматика поэзии“, повлекла за собой генеральное методологическое преобразование литературоведения XX века.

¹¹ Гинзбург, Л.: Литература в поисках реальности. Ленинград, 1987, с. 75.