

УДК 1 (091)

РУССКАЯ ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА: ГУМАНИТАРНОЕ ЗНАНИЕ КАК АНАЛИЗ ТЕКСТОВ КУЛЬТУРЫ

Ю.А. Якушева

ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», г. Тверь

Рассмотрены взгляды представителей Русской формальной школы на сущность и специфику текста. Показана специфика разработанной формалистами модели текста. Описана модель трактовки природы гуманитарного знания согласно Русской формальной школе.

Ключевые слова: *текст, анализ текста, формализм, гуманитарное знание, прием, литературная эволюция.*

Русская формальная школа возникла исключительно на русской почве, не имела никакой связи с западноевропейским формализмом [12, с. 58; 7, с. 4], однако «здесь имели место и общие тенденции, и определенные совпадения: позитивизм как методическая основа изучения искусства, понимание искусства как “имманентного ряда”, развивающегося по своим внутренним законам» [2, с. 71]. Русские формалисты попытались выделить объективные законы, по которым функционирует текст.

Главной установкой Русской формальной школы явилось положение о том, что текст представляет собой конструкцию. Эта конструкция противопоставляется чаще всего некоему внешнему контексту и предполагает использование определенного приема. У В.Б. Шкловского основа прозаического произведения – это противопоставление «фабулы» (материала) и «сюжета» (конструкции) при анализе художественного повествования и прием «остранения», нарушающий «автоматизм восприятия» (показ чего-то как увиденного впервые, без культурных преконцепций) [4, с. 320]. Одними из главных слов у В.Б. Шкловского выступили слова «форма», «вещь». Уподобление текста вещи – характерная черта филологических взглядов В.Б. Шкловского и Русской формальной школы в целом. Если текст представляет собой вещь, то его можно расчленять (т. е. разделить на составные части, которые вполне осязаемы), анализировать, классифицировать, найти общие черты в строении, общие свойства. «Вещи нужна новая форма, чтобы вернулось ощущение, чтобы отступил автоматизм. Вещь – это язык, жанр, литературная норма (собственно, «вещь» у В.Б. Шкловского часто значит «текст»), а также все, что может быть изображено в искусстве, – т. е. просто всё. Люди, чувства, общество, “вещи, платье, мебель... и страх войны”» [6, с. 276].

Одна из первых статей, явившейся программными для формализма, явилась статья В.Б. Шкловского «Искусство как прием» (1917 г.). В ней он отказался от образа как основы искусства и культуры и разграничил два языка – «поэтический» и «практический». В первом из них, если и действуют те же законы, что и во втором, то они модифицируются под влиянием особенностей поэтического языка: «приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных зако-

нов» [10, с. 11]. Для практического языка характерен закон экономии сил, который приводит к тому, что вещи остаются закрытыми для сознания человека. Данное у В.Б. Шкловского описание восприятия слов, обозначающих вещи, очень напоминает характеристики категории кантовской философии «вещь-в-себе»: «это свойство мышления не только подсказало путь алгебры, но даже подсказало выбор символов (буквы и именно начальные). При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, но мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании; именно таким восприятием прозаического слова объясняется его недослушанность... а отсюда недоговоренность (отсюда все обмолвки). При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании» [10, с. 12]. Мы видим, что по отношению к сознанию и вещи употребляются слова, характерные скорее для математики: «алгебраизация», «алгебраический метод». Это наводит на мысль, что сознание и, в частности, восприятие им вещи происходят объективно, по определенным схемам.

Сам термин «остранение» представляет собой «описание в художественном произведении человека, предмета или явления, как бы впервые увиденного, а потому приобретающего новые признаки» [1, с. 188]. Об остранении говорят как об «одном из универсальных приемов построения художественного текста, открытом Шкловским у Толстого и в мировой литературе» [5, с. 221] – «термине эстетики и философии искусства XX в., фиксирующем комплекс художественных приемов (буффонада, гротеск, парадокс и др.), при котором выразительность изображаемого разрушает привычные стандарты восприятия» [3, с. 78], « феномене осмысления, связанном с изменением видения и понимания» [9, с. 285]. Однако изначально этот термин был обозначен В.Б. Шкловским как вполне конкретный прием и такого широкого толкования не имел: «для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы сделать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства являются прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» [10, с. 13]. Остранение, таким образом, присуще любому тексту культуры в силу того, что оно выполняет единую, общую для всех них функцию – продление долготы восприятия для выведения вещи из автоматизма восприятия и «пересоздание» ее, позволяющее обнаружить доселе не осознаваемые, но вполне реальные свойства и отношения текста/вещи. В.Б. Шкловский пишет, что «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”» [10, с. 18].

Некоторые тексты почти целиком построены на остранении и наиболее ярко демонстрируют возможности этого приема: «Остранение – основа и единственный смысл всех загадок. Каждая загадка представляет собой или рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но

обычно при рассказывании о нем не применяющимися (тип “два конца, два кольца, посередине гвоздик”), или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание. “Тон да тонок?” (пол и потолок) ... или ”Слон да кондрик?” (заслон и конник)... Остранением являются и эротические образы – не загадки; например, все шансонетные “крокетные молотки”...» [10, с. 19]. Содержание загадки или эротического образа, как мы видим, не рассматривается В.Б. Шкловским; он показывает, как работает прием, а работает он одинаково в любых литературных текстах.

Остранение связано с работой сознания и предполагает представление предмета в необычном свете, делание привычного странным. Выведение предмета в новом свете вызывает у человека изумление. Сознание оказывается в той или иной степени «ошеломлено» предметом. У В.Б. Шкловского, таким образом, в статье подспудно заявлено, что обязательным условием познания является удивление. «О творчестве как искусстве делать предмет странным – одновременно узнаваемым и притягательно необычным – говорили Новалис, М. Эрнст, Л.Н. Толстой. Остранение близко древнеиндийской идее “раса”, идее Платона об удивлении как начале познания. Заслужено Шкловского явилось вычленение остранения как специфического приема и введение удачного термина, а также полемическая острота отстаивания своих взглядов» [9, с. 285]. По отношению к гуманитарному познанию это положение формализма является одним из самых важных: гуманитарные науки стремятся, как никакие другие, вывести сознание из автоматизма восприятия. Если во многих естественнонаучных, технических дисциплинах объект и субъект все-таки в той или иной степени разделены, то в гуманитарных, как мы отмечали выше, объект и субъект полностью совпадают. Остранение позволяет придать объективность человеческим отношениям, как бы «поставить» их перед глазами человека и дать возможность эти отношения проанализировать.

В статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» четко прослеживается та же идея, что и в статье «Искусство как прием»: существуют объективные законы построения текста. Основной пафос статьи – критика этнографической школы (особенно И.А. Веселовского). В частности, В.Б. Шкловский указал, что она «не точна в своем основании», так как ищет основу произведения искусства в отношениях людей, растворяет произведение в социальных условиях существования человека, т. е. содержание текста – бытовая, реальная жизнь человека и с изменением условий жизни человека изменяется и текст: «по ней сказочные мотивы-положения являются воспоминаниями о действительно существовавших отношениях. Так, например, кровосмешение в сказках свидетельствует о первобытном гетеризме, помощные звери – следы тотемизма, похищение невест в сказках – воспоминание о браке посредством увоза» [10, с. 28] В.Б. Шкловский критикует мнение об отсутствии у сказок закономерностей построения и высказывает свою точку зрения на сюжетосложение: «Случайные совпадения невозможны. Совпадения объясняются только существованием особых законов сюжетосложения. Даже допущение заимствований не объясняет существования одинаковых сказок на расстоянии тысяч лет и десятков тысяч верст. Поэтому подсчет Джекобса неправилен; он предполагает отсутствие законов сюжетосложения и случайное расположение мотивов в ряды. На самом же деле сказки постоянно рассыпаются и снова складываются на основании особых, еще неизвестных, законов сюжетосложения» [10, с. 27].

В.Б. Шкловский приходит к выводу, что текст нужно воспринимать не как некий слепок с действительности и воплощение субъективного содержания, а как конструкцию, существующую наряду и во взаимодействии с другими текстами, причем конструкцию абстрактную, идеальную: «Произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим, формам. Материал художественного произведения непременно педалирован, то есть выделен, “выголошен”. Не пародия только, но и всякое произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» [10, с. 31]. Здесь в какой-то степени отражено восприятие В.Б. Шкловским литературной эволюции: она представляет собой смену форм, стремящихся в логичной, объективной форме выразить содержание. Разовет эту мысль другой представитель формальной школы – Ю.Н. Тынянов.

В.Б. Шкловский в статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» анализирует приемы создания художественного текста – параллелизм и замедление, особенно подробно рассматривая последний. При этом он подчеркивает, что форма довлеет над содержанием, форма первична: «Форма создает для себя содержание. Поэтому, когда в языке отсутствует соответствующее парное слово, тогда место синонима занимает слово произвольное или производное. Например: куды-муды, плюшки-слюшки (Саратовск. губ.), пикники-микники (Тэффи), шалости-малости (Одесса) и т.д. Все эти случаи замедленного, ступенчатого построения обыкновенно не сводятся вместе, и каждому из таких случаев пытаются давать отдельное объяснение» [10, с. 35]. Как мы видим, для В.Б. Шкловского не имеет значения, в какой среде или стране (малорусская дума, в которой девушка ждет помощи (за нее должны внести выкуп турецкому захватчику)), идентична сказке Шарля Перро о Синей Бороде [10, с. 41–42]), в какое время создавался текст, раз существуют объективные законы его создания и существования.

В книге «Техника писательского ремесла» (1927 г.) В.Б. Шкловский в упрощенной форме высказывает свои основные идеи:

– текст является прежде всего логичной конструкцией элементов: «Нужно прежде всего научиться расчленять произведения. Сперва самым простым способом отделить описание природы от характеристики героев, затем писатель должен посмотреть, как говорят герои: монологами, т. е. говорит ли один долго, или они перебрасываются фразами, посмотреть, как связан разговор какого-нибудь героя с его характером. Посмотреть, где завязка произведения... Если вы хотите стать писателем, то вы должны рассматривать книгу так же внимательно, как часовщик часы или шофер машину» [11].

– текст базируется на особых объективных приемах построения: «Не всегда сюжет основан на конфликте; мы можем взять вещь прямолинейного характера, в которой определение взято только с одной стороны. Можно не изменять значимость явления в продолжение всего отрывка прозы и потом сравнить все это явление с каким-нибудь другим явлением, тогда сюжетная форма появится не в самом отрывке прозы, а между двумя отрывками прозы, которыми мы работаем – в так называемом параллелизме. Таким образом построена, например, повесть Льва Толстого “Два гусара”» [11].

И в «Технике писательского мастерства» сохраняется идея, что форма определяет текст, однако теперь эта форма, находящаяся вовне, в социальной и культурной реальности: «Театральная техника давит на драматурга, и технику Шекспира нельзя понять, не зная устройства шекспировской сцены. В кино можно снять как будто что угодно, но и там для создания художественного произведения нужно жаться» [11].

Ю.Н. Тынянов рассматривает жанр как конструкцию: «роман отличен от новеллы тем, что он – большая форма. “Поэма” от просто “стихотворения” – тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь... в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой... Раз сохранен этот принцип конструкции, сохраняется в данном случае ощущение жанра; но при сохранении этого принципа конструкция может смещаться с безграничной широтой...» [8, с. 256]. Текст, по Ю.Н. Тынянову, – единая конструкция (стихотворный текст помимо единства обладает таким свойством, как теснота), объективирующая явления быта.

Другой главной установкой формалистов явилось утверждение об автономии текста и литературы (еще шире – культуры) в целом. Они пытались преодолеть сумятицу, неясности, существующие в филологической методологии, систематизировать изучение литературы как особой и целостной сферы, т. е. их целями были ограничение пределов литературного анализа и четкое выявление предмета исследования. «...Теория литературы должна быть направлена на изучение литературных произведений, а не изучение внешних обстоятельств, в которых литература создается» [2, с. 73].

Культура, с точки зрения формалистов, является не совокупностью взаимодействующих и определяющих друг друга феноменов, а самостоятельными рядами явлений – историческим, экономическим, политическим, научным и т. п. «Ряды эти параллельны и не имеют взаимной иерархической связи и подчиненности. Каждый ряд замкнут в себе, и ничто не влияет, ничто не вторгается, ничто не может воздействовать на собственные законы, например, литературного ряда» [2, с. 75]. Это положение явилось базовым для формалистов, а также гипотезой, которую необходимо было доказать. Культура предстала у них как совокупность текстов, являющих собой абстрактные конструкции, создаваемые с помощью определенных приемов. Таким образом, гуманитарное знание возможно передавать объективно через эти конструкции. В свою очередь, анализируя текст, расчлняя его на составные элементы, разбирая на части, мы усваиваем передаваемое формой содержание. Таким образом, суть гуманитарного знания – в абстрактной форме, т. е. гуманитарное знание имеет объективную, поддающуюся описанию природу.

На первый план формалисты поставили форму, в которой они увидели главного носителя смыслов. При этом содержание утратило самостоятельное значение, оно стало производным от формы, что на раннем этапе развития школы привело к формулировке положения «искусство как прием». Текст – совокупность его формальных приемов, а содержание выступает в роли их мотивировки. Однако по прошествии времени был сделан ряд корректировок и уточнений данного положения. «Так, в ряде работ начала 20-х годов (Брик, Шкловский, Тынянов) проявляется взгляд на произведение как сложное единство составляющих его компонентов, обнаруживающих ряд аналогичных свойств (скопление согласных, “звуковые повторы”, тавтология, параллелизм

композиционных и сюжетных единиц), восходящих к единой определяющей их закономерности, в данном случае – к приему “задержания”. Таким образом, эмпирически была доказана однородность законов, оформляющих произведения, т. е. была выдвинута в общей форме идея структурного характера искусства» [2, с. 77]. Иными словами, с начала 20-х гг. XX в. формалисты смотрят на текст механистически, с середины же 20-х гг. текст начинает трактоваться не как некая «машина», подчиняющаяся жестким формальным законам, как система функционально взаимозависимых элементов. Так, в книге Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924 г.) основное внимание направлено на изучение смысловых особенностей стиховой речи, представляющей собой сложное единство ритма и семантики. Название «Техника писательского ремесла» – тоже концентрат формалистского подхода.

Таким образом, на всех этапах своего существования Русская формальная школа сохраняет идею, что текст – это структура, обладающая объективными свойствами, рядом конкретных функций и приемов, однако на раннем этапе развития школы структура эта трактовалась как механизм, не зависящий от чувств и желаний автора, на более поздних же текст начинает восприниматься уже не как механизм, а как система, которая так или иначе проходит через сознание автора и объективирует часть смыслов, содержащихся в этом сознании.

Идеи Русской формальной школы оказались крайне востребованы в европейской науке. Французский структурализм и постструктурализм обращаются к модели трактовки гуманитарного знания, выдвинутой Русской формальной школой. В частности, Р. Барт рассматривает текст как некий механизм, существующий по своим особым законам. Одна из его книг – «S/Z» – посвящена анализу новеллы О. Бальзака «Сарразин». Методологическая основа анализа этой новеллы – разграничение денотации и коннотации. Р. Барт выделяет пять кодов (герменевтический, проайретический, символический, семный, референциальный [13, с. 45–94]), которые возникают по мере чтения текста, т. е. текст через определенную свою структуру формирует у читателя понимание этого текста (структура рождает смысл). Оказала влияние Русская формальная школа и на создателя структурной антропологии К. Леви-Стросса (тесно общался с Р. Якобсоном, через которого и воспринял идеи Русской формальной школы), французского философа М. Фуко [14, с. 203].

Список литературы

1. Квятковский А.П. Отстранение // Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 188–189.
2. «История формализма в литературоведении» в контексте научной мысли Р.Г. Назирова (предисловие к публикации) [Электронный ресурс]. URL : http://nevmenandr.net/nazirov/1sbrnk_formalizm.pdf (дата обращения: 21.08.2018).
3. Кругликов В.А. Отстранение // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль. 2001. Т. 3. 692 с.
4. Пильщиков И.А. Наследие русской формальной школы и современная филология [Электронный ресурс] URL: <https://www.academia.edu/11106579/> Насле-

- дие_русской_формальной_школы_и_современная_филология
(дата обращения: 22.08.2018).
5. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 207 с.
 6. Самое шкловское: сборник / сост., вступ ст. и коммент. А. Берлиной; предисл. Н. Шкловского-Корди. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2017. 624 с.
 7. Сухих И. В созвездии ОПОЯЗа // Нева. 1994. № 10. С. 275–285.
 8. Гынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.
 9. Тульчинский Г.Л. Остраненные // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / под ред. Г.Л. Тульчинского, М.Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003. С. 285–286.
 10. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 267 с.
 11. Шкловский В.Б. Техника писательского ремесла. М.: Молодая гвардия, 1927. [Электронный ресурс].URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1033219> (дата обращения: 27.08.2018).
 12. Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996. 352 с.
 13. Барт Р. S/Z / под ред. Г.К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
 14. Шамшин Л.Б. Русская формальная школа // Культурология. XX век: в 2 т. / глав. ред., сост., автор проекта С.Я. Левит. СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. Т. 2. 370 с.

RUSSIAN FORMAL SCHOOL: HUMANITIES KIND OF KNOWLEDGE AS AN ANALYSIS OF CULTURE TEXTS

Yu.A. Yakusheva

Tver State University, Tver

Theoretical views of the representatives of the Russian formal school on the text's essence and formal specificity are considered. Their approach to the structural pattern of the text organization is revealed. Humanities' interpretation as a special kind of knowledge based on text construction offered by the Russian formal school is studied.

Keywords: *text, text analysis, formalism, humanities, reception, literary evolution.*

Об авторе:

ЯКУШЕВА Юлия Александровна – аспирант кафедры философии и истории культуры, ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет». E-mail: julia_jakusheva@rambler.ru

Author information:

YAKUSHOVA Julia Aleksandrovna – PhD student of the Department of philosophy and history of culture of the Tver State University, Tver. E-mail: julia_jakusheva@rambler.ru