



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1.02

«НОВОЕ ЗРЕНИЕ»: ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ РУССКОГО ФОРМАЛИЗМА

Е. Г. Трубецкова

В статье анализируется рецепция смены визуальных кодов в русской культуре 1910–1920-х гг. в работах формалистов. В этом контексте рассматриваются прием «остранения» В. Шкловского, проблема соотношения визуального образа и слова, взаимовлияния литературы и кино в работах Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума.

Ключевые слова: «новое зрение», «остранение», визуальная поэтика, формализм, Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум.

«New Vision»: Visual Codes of the Russian Formalism

E. G. Trubetskova

The article analyzes how the change of visual codes in the Russian culture of the 1910–1920s is perceived in the works of formalists. Within this framework such things are regarded as the technique of 'estrangement' by V. Shklovsky, the problem of visual image and word correspondence, the interaction of literature and cinematography in the works by Yu. Tynyanov, V. Shklovsky, B. Eichenbaum.

Key words: «new vision», «estrangement», visual poetics, formalism, Tynyanov, Shklovsky, Eichenbaum.

Каждая эпоха не только имеет свои «идеи времени», но и создает определенную визуальную картину мира, моделирует свои «оптические миры». Исследования по истории и семиотике искусства, культурологии, философии показывают эволюцию, а иногда и резкое изменение визуальных картин мира от античности до современности (Ф. Панофски, М. Маклюэн, Р. Арнхейм, В. Флюссер, П. Верильо, Ф. Киттлер, М. Ямпольский, Л. Лиманская, Е. Бобринская, Д. Озерков, Ю. Левинг).

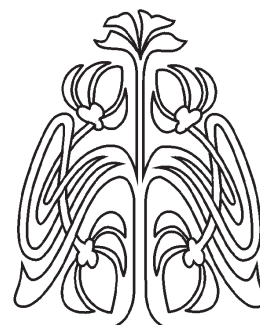
С этой точки зрения начало XX в. представляет большой интерес. Осмысление природы визуального выдвигается в это время в центр научных исследований, философских размышлений и смелых художественных экспериментов в разных областях искусства. В этот же период проходят становление фотография и кинематограф, которые коренным образом повлияют на всю культуру XX столетия.

Увидеть мир по-новому – очищенным от привычного автоматизма восприятия взглядом – стало общей целью и одновременно предметом острых дискуссий представителей разных направлений модернизма и авангарда начала XX в.

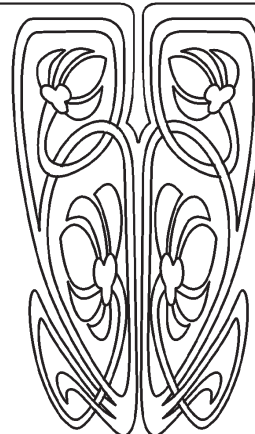
О «новом зрении» как неотъемлемом признаке подлинного искусства и настоящего художника говорят и теоретики первой литературоведческой школы в России – формалисты. Ю. Тынянов так определяет значение поэзии Велимира Хлебникова: «Хлебников был новым зрением. <...> Его зрение становится новым строем, он сам – “путейцем художественного языка”»¹. Позднее книгу о самом Тынянове В. Каверин и В. Новиков назвали «Новое зрение».

«Новое зрение» – это не только метафора, акцентирующая внимание на свежести, незатертости восприятия. Формалисты обращаются к проблеме запечатления в слове зрительного образа, соотношения словесного и репрезентативного искусства.

О. Ханзен-Леве писал, что развитие формальной теории можно представить как смену сопоставления словесного искусства с разными типами визуальной репрезентации – статической (живописью) и динамической (кинематографом)². Смелые поиски и эксперименты



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





со зрительным образом у художников разных направлений на рубеже веков (импрессионизма, супрематизма, а для формалистов прежде всего кубизма) изменяли призму видения и анализа литературного текста.

Виктор Шкловский, статьи которого «Воскрешение слова» и «Искусство как прием» стали первыми манифестами формализма, увлекался авангардной живописью, в особенности, как и близкие ему футуристы, творчеством Н. Гончаровой и М. Ларионова, и сам занимался в мастерской скульптора В. Эрлих отмечал: «Ученичество в мастерской скульптора и тесная связь с поэтами и художниками-футуристами дали Шкловскому то, чего, к сожалению, не доставало его учителям, – ощущение литературной формы и художественной композиции. “С футуризмом и скульптурой же можно много понять. Тогда я понял искусство как самостоятельную систему”, – писал он»³. По мнению Я. Левченко, терминология статей Шкловского во многом тоже была связана с репрезентативным искусством⁴. В тезисах к докладу «Место футуризма в истории языка», который лег в основу первой книги Шкловского «Воскрешение слова», для понимания новой поэзии, по мнению критика, необходимо «перевернуть картину, чтобы видеть, как художник видит форму, а не рассказ»⁵. Шкловский пишет о фактуре как «главном отличии того особого мира специально построенных вещей, совокупность которых мы привыкли называть искусством»⁶, а неклассическую композицию романа Стерна сравнивает с деформацией реальности на полотнах кубистов: «...этот беспорядок намеренный, здесь есть своя поэтика. Это закономерно, как картина Пикассо»⁷.

В статье «Искусство как прием» В. Шкловский называет целью искусства создание особого восприятия предмета – «дать ощущение вещи как видение его, а не как узнавание»⁸ (ср. в «Воскрешении слова»: «Необходимо создание нового, “тугого” (слово Кручных), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка»⁹). «Приемом искусства» критик называет прием «остранения»¹⁰. «Остранение» Шкловский определял как «прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, <...> искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно»¹¹. Характерно, что для доказательства своего тезиса он намеренно обращается не к авангардному искусству, а к классике, иллюстрируя прием «остранения» примерами из Л. Н. Толстого. Обращение к классическому тексту доказывает универсальность приема. Как яркие примеры остранения Шкловский приводит «Холстомер», а также описание оперного спектакля и большинства сражений в «Воине и мире». При этом функция остранения не только смысловая – подчеркнуть искусственность, лживость социальных институтов, что можно видеть, как показал Карло Гинзбург, и у Марка Аврелия, и у Лабрюейра, и у Вольтера¹², – но и эстетиче-

ская. Толстого Шкловский называет писателем, «дающим вещи так, как он сам их видит, видит до конца, но не изменяет»¹³.

Теоретик ОПОЯЗа делает акцент на необходимости нового видения вещи, употребляя «видение» не только как синоним «восприятия», но прежде всего как «зрение». Полемически заостряя свой тезис, он противопоставляет «видение» «узнаванию», без которого психо-физиологический процесс визуального восприятия невозможен. Как считает Шкловский, зоркости мешает привычное отношение к вещи, автоматическое встраивание ее в контекст причинно-следственных связей. «Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим»¹⁴. Введенный им термин «остранение» (по свидетельству Р. О. Якобсона, автором термина был Осип Брик¹⁵) подчеркивает необходимость взглянуть на вещи *со стороны*, увидеть их вне привычного автоматизма восприятия во всей их уникальности, *странности*. По словам Шкловского, в первом издании статьи из названия термина выпала вторая буква «н», изначально было «остраннение».

В представлении Шкловского об искусстве как таланте «делать знакомые вещи незнакомыми» исследователи видят близость идеям Кольриджа (В. Жирмунский¹⁶), Шелли (О. Ронен¹⁷), Новалиса (Г. Тульчинский¹⁸), влияние концепций Бергсона и Шопенгауэра (Я. Левченко¹⁹).

И. Светликова проводит связь «остранения» с принципом «диссоциации» в психологии, в частности с теорией Т. Рибо, изложенной им в работе «Творческое воображение» (1900). Обращаясь к исследованию природы образа, Рибо показал, что изменение привычных соединений образов, расщепление ассоциаций необходимо для творческого процесса. Если бы этого не происходило, «изобретение было бы невозможно никогда; мы не могли бы освободиться от повторения и оказались бы навсегда заключенными в тюрьму рутины»²⁰. На наш взгляд, о продолжении традиции психологизма (чему посвящена монография И. Светликовой) все-таки говорить проблематично, тем более что самими формалистами эта традиция отрицалась. Скорее, здесь можно видеть сходство типологическое, в основе которого – обусловленное контекстом эпохи исследование кризиса детерминизма, утраты причинно-следственных связей, «упадка *потому что*» (В. Шкловский). Так ключевую роль случайного в творческом процессе декларировали футуристы (А. Кручных, Д. Бурлюк, В. Хлебников)²¹, оказавшие на теоретиков ОПОЯЗа гораздо большее влияние.

Говоря о «новом зрении» Хлебникова, Ю. Тынянов акцентирует внимание на способности поэта увидеть все неожиданное и случайное: «...случайное стало для Хлебникова новым элементом искусства. Так бывает и в науке. Маленькие ошибки, “случайности”, объясняемые старыми учеными как отклонение, вызванное не-



совершенством опыта, служат толчком для новых открытий: то, что объяснялось несовершенством опыта, оказывается действием неизвестных законов. Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из случайных смещений»²².

Карло Гинзбург, исследуя генеалогию термина «остранение», обратил внимание на то, что разрушение причинно-следственных связей как принцип создания «ошеломляющего образа» в изобразительном искусстве и в литературе начала XX в. описал М. Пруст, видевший талант вымышленного им художника Эльстира в том, что он «вместо того, чтобы представлять нам вещи в логическом порядке, то есть начиная с причины, сперва показывает следствие, создает ошеломляющее нас неверное представление»²³.

Возможность фиксировать случайное, давать «остраненное» видение предмета предоставляли новые медиа – фотография и кинематограф, теоретическая рефлексия которых и осмысление как особых видов искусства начинаются в 1920-е гг. Шкловский связывал открытия Дзиги Вертова с тем, что «он захотел снимать жизнь врасплох, внезапно найденную жизнь как бы вне искусства, вне привычных восприятий <...> Надо было дать новое отражение, надо было увидеть новый мир, который повернулся “вдруг”, повернулся так, как он никогда не поворачивался»²⁴. Экспериментальный фильм режиссера «Человек с киноаппаратом» (1929) Шкловский назвал «симфонией зрения»²⁵.

В 1920-е гг. кино из развлекательной индустрии превращается в поле смелых поисков (в фильмах Эйзенштейна, Вертова). Формалисты одними из первых осознают, что сама модальность кино соответствует динамичной атмосфере эпохи: «Мы – абстрактные люди. Каждый день расплывается нас на 10 деятельностей. Поэтому мы ходим в кино»²⁶.

Рецепции кино были посвящены статьи Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума. В 1927 г. вышел сборник формалистов «Поэтика кино». И если изначально они скептически относились к кинематографу, расценивая его материал как вторичный, подражательный, лишенный «остраненного» видения, несовершенный по сравнению с литературой (Шкловский писал в 1923 г., что кинематограф копирует приемы литературы. Он считал, что «гораздо слабее кино в области намека, которым обычно поддерживается в литературе интерес к разгадке тайны. Кино не допускает двусмысленности»²⁷), то в дальнейшем изменили свое отношение. С 1924 г. Шкловский работал на третьей фабрике Госкино, Тынянов с конца 1925 г. активно сотрудничал с объединением ФЭКС, создал либретто «Шинели» – киноповести «в манере Гоголя» – и экспериментальную мелодраму «SVD» по материалам истории декабристского движения²⁸.

Я. Левченко показал, что на описание кино в работах формалистов во многом шла проекция

языка литературы²⁹. В работах Шкловского начала 1920-х гг. проводятся аналогии с литературой, в первую очередь в плане сюжетного повествования, при этом элементом языка нового искусства он называет «кинослово»³⁰. Тынянов в статье «Об основах кино» провел параллель языка кино со структурой поэтического текста. Эйхенбаум писал о синтаксисе и семантике кино, назвав свою работу «Основы киностилистики».

Но необходимо отметить, что, оперируя филологическими терминами, формалисты описывали и собственно кинематографические приемы. Так, Шкловский большое внимание уделял приему монтажа, называя его «новым способом понимания мира»³¹. «Кино для того, чтобы показать мир, обобщить мир, должно монтировать, потому что само мышление человека – это монтаж, а не только отражение. <...> Искусство – это сопоставление отражений, это размышление над миром»³². Интересный пример он привел в книге «Моталка», рассказывая, как на фабрике перемонтировали старые европейские и американские фильмы и редактор Сергей Васильев, изменив финал, показывал смерть персонажа, в оригинальной картине оставшегося в живых. «Он выбрал момент, когда эта предполагаемая жертва зевала, взял кадр и размножил его, получилась остановка действия. Человек застыл с открытым ртом, осталось только подписать: смерть от разрыва сердца». (Правда, сам Васильев писал, что такого трюка не проделывал, это «изобретение тов. Бойтлера»³³.) Употребляя термин «кинослово», Шкловский показал сущность монтажа: «... значимость этого слова зависит от фразы, куда я его поставлю. Если я хорошо поставлю это слов в другую фразу, то оно превратится, оно получит другое значение, а зрителю кажется, он ищет какого-то истинного значения слова, словарного значения переживаний...»³⁴.

Разделяя фильмы на немонтажные, в которых аппарат записывает игру знаменитых актеров – Качалова, Москвина («Сценарий этой линии часто основан на хождении аппарата за знаменитостью»³⁵), – и монтажные, где «актер расчленен, проанализирован и существует в монтажной фразе», Шкловский пишет, что «второй период кино не будет подражателен. В нем кино станет фабрикой отношения к вещам. Кино начнет работать с ассоциациями»³⁶.

Ю. Тынянов называл «бедность» современного ему кино (отсутствие в нем звука и цвета) «конструктивным принципом»: «Давно пора перестать произносить кислый комплимент – “Великий Немой”». Мы ведь не сетуем на то, что к стихам не прилагаются фотографии воспеваемых героинь, и никто не называет поэзию Великим Слепым. Бескрасочность кино позволяет ему давать не материальное, а смысловое сопоставление величин, чудовищное несоответствие перспектив»³⁷. Тынянов писал о принципиально иных возможностях языка кино, позволяющих



создать новое видение вещи: «Ракурс стилистически преобразует видимый мир. Горизонтальная, чуть наклонная труба фабрики, переход по мосту, заснятый снизу, – ведь это такое же преобразование вещи в искусстве кино, как целый ассортимент стилистических средств, делающих вещь новой в искусстве слова»³⁸.

Таким образом, концепция «нового зрения» как признака подлинного произведения искусства, на формирование которой в значительной степени повлияли эксперименты футуристов и художников авангарда, получала новые перспективы при анализе материала языка кино. Однако системной теории кино формалисты не успели создать.

«Новое зрение», «видение» в работах Тынянова и Шкловского в основном прочитываются исследователями метафорически, как синонимы иного осмысления, другого мировоззрения. На наш взгляд, эти понятия продуктивно анализировать и в прямом значении. Визуальный контекст времени (авангардная живопись, кинематограф), повлиявший на подходы к анализу художественного текста формалистов, в свою очередь, получил отражение в их работах. Визуальные коды формалистской теории, связь «нового зрения» с переосмыслением причинно-следственных отношений, фрагментированными ракурсами, долгое время оставшиеся «непрочитанными», становятся по-новому актуальными в современной культурной ситуации, ориентированной на оптические медиа. В работах формалистов 1920-х гг. можно видеть истоки исследования визуальной поэтики художественного текста.

Примечания

- 1 Тынянов Ю. О Хлебникове // Тынянов Ю. История литературы. Критика. СПб., 2001. С. 464, 467.
- 2 См.: Ханзен-Леве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 327.
- 3 Эрлих В. Русский футуризм. История и теория. СПб., 1996. С. 67.
- 4 «Терминология Шкловского, возникающая на материале литературы, была следствием его юношеских увлечений изобразительными и пластическими искусствами. Кубофутуризм Д. Бурлюка, беспредметность К. Малевича, абстракция В. Кандинского и поэтика “зауми” А. Крученых, нашедшие органичное отражение в теоретических интуициях и поэтической практике В. Хлебникова, были для Шкловского школой построения новой литературной теории» (Левченко Я. Другая наука : Русские формалисты в поисках биографии. М., 2012. С. 223).
- 5 Цит. по: Галушкин А. Комментарии // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 487.
- 6 Шкловский В. О фактуре и контррельефах // Там же. С. 99.
- 7 Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. С. 178.
- 8 Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 63.
- 9 Шкловский В. Воскрешение слова // Там же. С. 41.
- 10 Искусство должно разрушать традиционные штампы сознания, освобождать вещи от автоматизма восприятия. «...Для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством» (Шкловский В. Воскрешение слова. С. 41.)
- 11 Шкловский В. Искусство как прием. С. 63.
- 12 См.: Гинзбург К. Остранение : Предыстория одного литературного приема // Новое литературное обозрение. 2006. № 80.
- 13 Шкловский В. Искусство как прием. С. 64.
- 14 Там же.
- 15 См.: Светликова И. Истоки русского формализма : Традиции психологизма и формальная школа. М., 2005. С. 72.
- 16 См.: Жирмунский В. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 93.
- 17 См.: Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000. 127–128.
- 18 См.: Тульчинский Г. Остранение // Проективный философский словарь : Новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. СПб., 2003. С. 285.
- 19 См.: Левченко Я. Другая наука : Русские формалисты в поисках биографии. М., 2012. С. 247.
- 20 Рибо Т. Творческое воображение. СПб., 1901. С. 15 ; Цит. по: Светликова И. Истоки русского формализма. С. 83.
- 21 Подробнее о рецепции случайности футуристами см.: Ивановщина И. Философия и поэтика случайности в художественной системе русского футуризма // Ивановщина И. Русский футуризм : идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003. С. 131–169.
- 22 Тынянов Ю. О Хлебникове. С. 466.
- 23 Гинзбург К. Остранение : Предыстория одного литературного приема. С. 32.
- 24 Шкловский В. О Дзиге Вертове // Шкловский В. За 60 лет : Работы о кино. М., 1985. С. 86.
- 25 Там же. С. 89.
- 26 Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 322.
- 27 Шкловский В. Сюжет в кинематографе // Шкловский В. За 60 лет : Работы о кино. С. 18.
- 28 См.: Левченко Я. Другая наука. С. 259.
- 29 «Для теоретиков ОПОЯЗа была важна именно “литературная” сторона кино, его композиционные, риторические, в меньшей степени репрезентативные возможности» (Левченко Я. Другая наука. С. 221.)
- 30 «Основным материалом кинематографии является своеобразное кинослово – отрезок фотографического материала, имеющего определенную значимость. Поэтому кинематографический материал по самой своей сущности тяготеет к сюжету как к способу организации кинослов, кинофразы» (Шкловский В. О киноязыке // Шкловский В. За 60 лет : Работы о кино. С. 32.)
- 31 Шкловский В. О Дзиге Вертове. С. 83.



³² Шкловский В. О Дзиге Вертове. С. 85.

³³ В газете «Кино» (1927, № 16) Васильев писал: «...в целях восстановления истины сообщая, что мною таковой трюк никогда проделан не был и авторство на этот трюк принадлежит тов. Бойтлеру». Цит. по: Калгатина Л. Комментарии // Шкловский В. За 60 лет: Работы о кино. С. 529.

³⁴ Шкловский В. Моталка // Там же. С. 44. А в статье «Открытия и изобретения» он приводит поиск такого «словарного значения» уже не наивным зрителем, а Сергеем Эйзенштейном, пытавшимся воссоздать в кадре аналог словесного построения «худая рука». «Это

нужно было снять так, чтобы прилагательное “худая” было бы одним кадром, а рука – другим. Этим достигается то, что нельзя было бы прочесть кадр “белая рука”» (Шкловский В. Там же. С. 119.)

³⁵ Шкловский В. Советская школа актерской игры // Там же. С. 72.

³⁶ Шкловский В. Пограничная линия // Там же. С. 111.

³⁷ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 327.

³⁸ Там же. С. 330.

УДК 82.0–312.6

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА БИОГРАФИИ

Е. А. Иванова

Саратовский государственный университет
E-mail: elivan1988@gmail.com

Статья посвящена рассмотрению истории жанра биографии и его теоретического осмысления, а также актуальным теоретическим проблемам жанра.

Ключевые слова: биография, история жанра, теория жанра.

Theoretical Principles and Current Issues of the Biography Genre

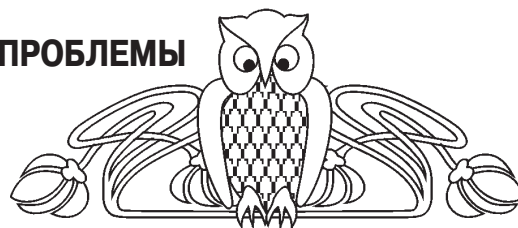
E. A. Ivanova

The article is dedicated to the history of the biography genre and to its theoretical realization, as well as to the current theoretical issues of the genre.

Key words: biography, history of genre, theory of genre.

В современной издательской практике одним из самых востребованных считается жанр биографии великих или известных людей. На Западе существуют специальные литературные премии за лучшую биографию года, по тиражам биографии сопоставимы с романами. Эта очевидная потребность современной культуры в сочинениях биографического жанра отражается и в уровне литературоведческого внимания к биографии.

На данный момент не существует общепризнанного чёткого определения биографии. Вместо дефиниции выступает буквальный перевод термина с греческого (*bio* – жизнь, *grapho* – пишу), но он, по справедливому замечанию А. А. Холикова, «как показывает время, нуждается в пояснении»¹. Сравнительная характеристика из двух литературных энциклопедий разных лет, исследователь указывает на произошедшее меньше чем за полвека существенное смещение акцентов со связей жизни человека с общественными обстоятельствами на поиск истоков его общественно значимой деятельности². Сам Холиков предлагает понимать биографию как «один из способов познания и



реконструкции ... личности в её становлении и развитии»³, а в качестве ведущей жанровой особенности выделяет «стремление третьего лица воссоздать словесными средствами целостный процесс становления, развития и деятельности исторической личности»⁴. Некоторые исследователи вообще отказываются признавать биографию жанром. Так, И. Я. Лосиевский на основании невозможности выделить объединяющие жанровые признаки для всех разнородных явлений, которые включает в себя понятие «биография», предлагает термин «биографическое письмо», понимая под ним «переданное средствами языка данной культуры и зафиксированное в текстовой форме цельное научно-образное представление о феномене личностной индивидуальности»⁵. А А. Л. Валевский вводит для обозначения теоретических и методологических особенностей практики биографического письма термин «биографика», под биографией же понимает «реконструкцию истории личностной индивидуальности» не только как жанр литературы, но и как особый вид гуманитарного познания⁶.

Дополнительные сложности, по замечанию К. Бруммак, заключаются в том, что биографию нельзя причислить ни к одному из родов литературы, так как она может быть написана в любом из них, а также в существовании многочисленных биографических форм (таких как некролог, литературный портрет, автобиография, агиография, биографический роман и т. д.)⁷.

Однако большинство исследователей пользуются термином «биография», не останавливаясь на проблеме его точного научного определения. Биография остаётся «слабо конституированным» жанром с размытыми границами⁸, и Г. Ли, взявшись сформулировать десять правил для работа-