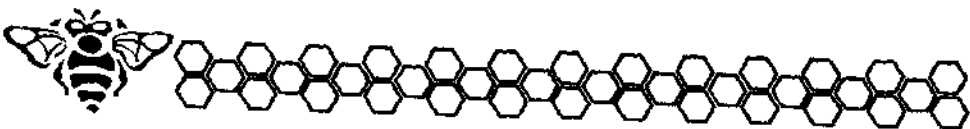


# STUDIA PHILOLOGICA



ОГЕ А. ХАНЗЕН-ЛЁВЕ

# РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ

Методологическая  
реконструкция развития  
на основе принципа остранения



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ  
Москва 2001



ББК 83.3(2Рос=Рус)6  
X 19

Данное издание выпущено в рамках программы Центрально-Европейского Университета «Translation Project» при поддержке Центра по развитию издательской деятельности (OSI – Budapest) и Института «Открытое общество. Фонд Содействия» (OSIAF – Moscow)

*При финансовой поддержке  
Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr (Wien)*

*Хаккен-Лёве Оге А.*

X 19      Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа острашения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. — М.: Языки русской культуры, 2001. — 672 с. — (Studia philologica).

ISBN 5-7859-0094-7

Книга известного австрийского искусствоведа посвящена проблемам исследования теории формализма, в том числе: формалистическим аспектам символизма, отхождению формализма с изобразительным искусством авангарда 10-х годов, теории поэтического языка раннего формализма. Книга состоит из трех частей. В первой части рассматривается становление и развитие русского формализма на эстетических основах русского модернизма. Вторая часть посвящена эволюции формального метода – от редукционистской модели через синтагматическую функциональную модель к диахронно-коммуникативной модели. Наконец, в третьей части рассматривается литературно-политическая, критическая, художественная и экзистенциальная реализация русского формализма в синхронном литературном процессе.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

*В оформлении обложки использован эскиз декорации К. С. Малевича к 4-й картине 1-го действия оперы «Победа над солнцем» (1913 г.)*

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

© С. А. Ромашко. Перевод на рус. яз., 2001

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

## Предисловие

Фундаментальная проблема методологического анализа заключается в том, что его предмет, т. е. его «научный объект», сам является теорией или методом, которые, в свою очередь, располагают своим собственным «научным объектом» (объектом второго порядка, Объектом 2), который — будучи гипотетическим, абстрагированным конструктом — не может быть полностью тождественным с «реальным объектом» (Объект 3), предметом своего анализа — например, определенным стихотворением, стилем, эстетической системой и т. д.

Специфическая проблема данной работы — частичная аналогия или даже идентичность методологического, методического и «реального» объекта, т. е. Объектов 1, 2, и 3 и всех их дальнейших производных в определенных фазах анализа и развития его предмета: методологический анализ, исходящий из — несомненно, никогда полностью не реализуемой — предпосылки, согласно которой его «научный или методологический объект» должен изучаться в значительной степени по тем принципам и теми аналитическими методами, которые были разработаны самим этим «объектом» (в данном случае формализмом), чтобы приложить их к своему собственному «научному объекту» (например, к кубофутуристической поэтологии второго десятилетия XX века, а в более широком смысле — к авангардной эстетике), подобный методологический анализ хотя и освобождается — насколько это возможно — от влияния теоретических особенностей современных школ и систем, однако неизбежно затягивается в «кильватер» эволюционной динамики своего «научного объекта», который обращает, в особенности в поздних фазах развития, свою теоретическую и методологическую рефлексию на себя самого.

Мало того: в своих поздних фазах (в особенности в фазе Ф 3, т. е. в третьей методологической стадии формализма) предшествующая эволюция формального метода не только оказывается обозримой в своей теоретической самостоятельности в соотношении с Ф 3, но и осознается как факт и фактор общего развития художественных систем и подсистем.

Методологическая перспектива данной работы выбирает в качестве исходной точки тот момент приблизительно в конце 20-х годов, который позволял — в том числе и формалистам — увидеть большую часть достигнутого в области теории; в отличие от позиции «поздних» формалистов моя аналитическая позиция не только включает в себя позицию формалистов, но и стремится реконструировать те подходы и теоремы, которые самими формалистами лишь намечались в общих чертах или затрагивались вскользь, походя, но которые, однако, с точки зрения методологической (не исторической) полноты значимы для модели

формального метода во всех его стадиях. Эта значимость совсем не обязательно должна совпадать с теми теоретическими положениями и принципами, которые маркируются в качестве продуктивных или характерных самими формалистами, их синхронными или позднейшими интерпретаторами и критиками или современными историками науки в определенных «изолированных» ситуациях. Методологическая реконструкция в определенных условиях может приписывать отдельным теоретическим или проблемным областям в составе модели в целом «вес», который не может быть подтвержден одними только содержащими соответствующее определение, фактически подтвержденными высказываниями; и наоборот, возможны случаи, когда принимающие гипертрофированные размеры в дискуссиях того времени или более поздних, а также сегодняшних дискуссиях о формализме теоретические области или отдельные положения получают в методологической реконструкции относительно скромное место, поскольку частота и настойчивость, характерные для их обсуждения, нередко находятся в обратной пропорции к их методологическому «качеству». Это в особенности относится к дискуссии о формализме, проходившей в 20-е годы, которую следует рассматривать и анализировать не столько как принадлежность формального метода, сколько как феномен «литературного быта» того времени.

Разумеется, указания на исторически засвидетельствованные высказывания самих формалистов о формализме недостаточно для доказательства методологической релевантности: эта релевантность может обнаруживаться — и то в незначительной степени — только в результате детального исследования, выявляющего, в каком коммуникативном контексте располагаются эти (самонтерпретирующие) высказывания, были ли они полемическими, ироничными, литературно-критическими, литературоведческими, теоретическими, методологическими и т. д. в своей направленности.

В то же время и отсутствие высказываний, более того — целых теорем, не может служить «историческим доказательством» того, что соответствующие вопросы вообще не ставились, а теоретические моменты не затрагивались; и в этом отношении обнаруживается существенное различие между исторической (в смысле «истории идей») и методологической реконструкцией: необходимая задача методологической реконструкции состоит в том, чтобы прежде всего сделать «осмысленными» для построения соответствующей модели гетерогенное многообразие, неравномерное распределение и неравномерную частотность значимых фактов, коммуникативную многослойность синхронного «диалога» между различными его «сторонами», а для этого сначала все это парадигматизировать, затем подвергнуть функциональному анализу и, наконец, заново контекстуализировать. Этот аналитический процесс протекает в значительной мере аналогично и параллельно (в том, что касается линейной структуры этой работы) эволюционному развитию формального метода от парадигматической (Ф 1) через синтагматически-функциональную (Ф 2) к диахронно-коммуникативной фазе (Ф 3). В то же время и это «развитие» метода соответствует развитию его объекта, т. е. художественной структуры, которая — с точки зрения

формалистов — также складывается из парадигматических, синтагматически-функциональных и диахронно-коммуникативных элементов и закономерностей.

Разумеется, художественная структура с точки зрения различных методологических фаз (Ф 1/2/3) каждый раз принимает вид иных конструктов, функциональная и коммуникативная сложность которых необычайно сильно возрастает от первой фазы к третьей: в то время как конструкт художественной структуры и эстетического процесса в первой фазе обнаруживает крайне редукционистские и феноменалистские черты, конструкт третьей фазы наделен как дифференцированной имманентной структурой (синтагматические, перспективные, композиционные функции), так и ясными характеристиками его положения в социокоммуникативных системах более высокого порядка (в системе жанров, на «фоне» соответствующего синхронного периода согласно рецептивной эстетике, в рамках определяемого литературно-социологическими параметрами «литературного быта» и т. д.).

Существенным для методологической последовательности и цельности реконструкции формального метода и теории остранения является то обстоятельство, что всякая модель методологических фаз регрессивно имплицитно менее сложный характер предшествующей ступени и одновременно в значительном объеме определяет прогрессивный характер модели: это касается как теоретических моделей (Ф 1/2/3), так и аналогичных конструктов художественной структуры — и их реальных соответствий — вне методологического аспекта, в рамках художественной эволюции в целом.

Эти реальные соответствия конструктов не что иное, как методические принципы синхронных и адекватных конструктам эстетических программ, эстетической практики, эстетических приемов и правил авангардного искусства того времени: первая часть работы содержит анализ теоретической переработки синхронной эстетической практики в виде редукционистской модели Ф I (т. е. первой методологической фазы формализма). Подобный анализ теоретической деятельности, разумеется, никак не претендует на полный охват всех генетических факторов возникновения формализма и принципа остранения, поскольку сущность теоретической обработки или методологического обобщения приемов, понятий и теорем (эстетической) практики заключается не в том, чтобы «передавать» все эти компоненты в их исторической данности и многообразной полноте, а в том, чтобы «парадигматизировать» их, т. е. прежде всего лишить контекста и тем самым изъять из связей, обусловленных их (гетерогенным) историческим происхождением. Эта первичная деконтекстуализация меняет функциональную значимость и тех понятий и методов, которые заимствуются из эстетической практики в качестве терминов без изменения их понятийных обозначений: как раз эта терминологическая тождественность понятий эстетической практики и понятий (ранней формалистской) теории не должна вводить в заблуждение относительно их функциональных и интенциональных различий; это касается в первую очередь тех терминов, которые вошли в редукционистскую модель раннего формализма из символистских и кубофутуристических

программ. Различение обеих областей применения терминов осложняется прежде всего тем, что ранние формалисты (в первую очередь Шкловский) поначалу не проводили никакого различия между своим конструктом художественной структуры и его реальным соответствием в синхронной эстетической практике — или наоборот, тем, что формалисты обратились именно к этой эстетической практике (например, к поэтике кубофутуризма второго десятилетия XX века) не только как к «научному объекту», но и «обобщили» ее в качестве модели эстетических структур любого рода, возведя тем самым приемы эстетической практики в ранг методов теоретического анализа.

Совершенно ясно, что в подобных условиях генетически-историческое истолкование методологической и терминологической «производности» формального метода от современной ему художественной практики могло бы породить лишь величайшую путаницу — более того, в этом случае генетическая зависимость, «влияние», «заимствование», даже «плагиат» констатировались бы там, где терминологическое соответствие исчерпывается простым эквивоком. С точки зрения формализма подобный подход можно было бы считать принятием «методологических каламбуров» всерьез, т. е. поисками генетической связи между двумя «членами», связанными ассоциацией «формального параллелизма».

Было бы нетрудно «уличить» формалистов в том, что все их основные понятия и теоремы являются «плагиатом» из работ зарубежных и отечественных предшественников, например, обнаружив понятия «доминанты», «дифференцирующего качества» и «фона восприятия» в «Философии искусства» Бродера Кристиансена или разыскав понятия отклонения от нормы, «воскрешения слова», различения «приема/материала» и т. д. в программах и манифестах символистов и кубофутуристов и по этой причине отнять их у формализма на основании историко-культурных принципов «предшествования» и «оригинальности».

Тем, кто действует подобным образом — что встречается совсем не редко, — можно возразить, что методологические принципы, аналитические приемы, и «структурная деятельность» в целом не подчиняются категории «обладания», а потому и не могут «передаваться» (основа понятия «традиция», *traditio*) или «заимствоваться» одним лицом от другого . . .

В методологической реконструкции этот принцип «предшествования» менее всего играет «роль абсолютного масштаба . . . который позволяет измерить каждый дискурс и отличить оригинал от повторения», как пронципально формулирует М. Фуко в своей «Археологии знания» (Foucault 1973): «. . . это описание оригинальности, хотя и кажется само собой разумеющимся, ставит две очень сложные методологические проблемы: проблему сходства и проблему предшествования. Оно действительно предполагает, что можно выстроить нечто вроде большой уникальной последовательности, в которой каждая формулировка обладала бы четкой временной привязкой на основании гомогенных хронологических признаков . . . Одного только обнаружения предшественников еще не достаточно для того, чтобы определить порядок дискурса: напротив, оно оказывается подчиненным анализируемому дискурсу, выбранному уровню, выстроенной шкале . . .» (с. 203).

Вторая часть этой книги посвящена имманентной эволюции формального метода от редуccionистской модели Ф 1 через синтагматическую функциональную модель Ф 2 к диахронно-коммуникативной модели Ф 3: в этой части реконструкции понски «мотора» эволюции ведутся исключительно во внутренней динамике метода, в имманентном методу принципе остранения. И здесь принцип остранения выступает не просто как предмет интерпретации «истории идей», но и как инструмент и составная часть формального метода — а также его анализа. Становится ясно, что развитие теории остранения не может рассматриваться изолированно от развития формального метода и эстетических процессов того времени; «конструкт» формализма, в котором остранение оказывается всего лишь одним из множества других художественных приемов, противоречит не только историческим данным, но и прежде всего «главному двигателю» формального метода в целом — поэтому речь идет не о «понятии» остранения, а о принципе остранения как «объекте» и (методическом, активном) «субъекте» формализма и его теоретической «деятельности»!

Здесь следует подчеркнуть гипотетический, вспомогательный и дескриптивный характер понятий, не являющихся «подлинно» формалистскими, однако используемых в качестве методологических «инструментов» в тех случаях, когда либо чисто формалистская терминология оказывается неполной, либо целый ряд формалистских понятий или теорем требовалось снабдить дескриптивным «метапонятием» или «метатеорией». Эти вновь введенные понятия ни в коей мере не претендуют на теоретическое «оживание»; их задача не в том, чтобы привносить нечто «извне», а лишь позволить увидеть его «изнутри». Это относится и к тем случаям, когда приходилось заново фиксировать изначальный понятийный радиус «подлинно» формалистских терминов в соотношении с методологической реконструкцией в целом или — в некоторых сложных случаях — «расщеплять» понятия (как, например, в случае расщепления формалистских понятий «прием» на Прием 1 и Прием 2, а «материал» на Материал 1 и Материал 2). До сих пор подобным образом удваивались или утраивались понятия, игравшие в формализме периферийную роль, — как, например, понятие монтажа (Монтаж 1, Монтаж 2 и Монтаж 3). Наконец, следует еще отметить, что методологическое разделение формализма на фазы Ф 1/Ф 2/Ф 3 и связанные с этим абстрактные элементы реконструкции (парадигматика, синтагматика, диахрония, рецептивная эстетика и т. д.) хотя и не выражены в текстах формалистов в виде соответствующих понятий, однако все же следуют из общей структуры теоретического дискурса.

В третьей части книги рассматривается проблематика, еще представляющая собой в значительной степени теоретическую целину: речь идет о процессе «обратной связи», взаимодействия эстетической практики-теории-практики-теории и т. д., который можно так ясно продемонстрировать именно на примере формализма, поскольку не только большинство формалистов само занималось художественной или литературной деятельностью, но и близкие им художники



либо участвовали в формировании формализма в роли теоретиков, либо находились под его влиянием.

Структура книги в целом следует этой линии процесса обратной связи: в первой части разбирается процесс теоретизации художественной практики, во второй — имманентная переработка ее результатов в самостоятельный метод, в третьей — процесс проекции теории на практику, которая тем временем развивалась параллельно методологической эволюции метода (рассмотренной во второй части) и существенно отличалась от той практики, которая являлась отправным пунктом теоретических построений в первой части (и в начальной фазе формализма). Описанная в третьей части проекция теории (или метода в широком смысле) на практику анализируется на двух уровнях: на уровне реализации литературно-теоретических позиций и методов в литературно-критических и художественных работах формалистов и в близкой им «формалистской прозе» и на уровне «экзистенциализации» метода в позиции автора (формалиста) в рамках «литературного быта» своего времени и в экзистенциализации научного метода в специфической «формалистской позиции», становящейся предметом выражения в художественной деятельности и в общественной жизни. Однако тем самым завершающий процесс экзистенциализации возвращает методу эти личные (если даже не субъективные!) факторы мировосприятия и социокоммуникативной позиции, исключение которых постулировалось в редуccionистской модели Ф I, — правда, теперь уже на более «высоком» уровне трансформации метода, на котором предметом рефлексии могут быть как существование метода, так и метод существования.

Стремление полностью охватить все формалистские и близкие формализму тексты ограничивалось практическими и теоретическими причинами: практическими, поскольку еще более обильное цитирование увеличило бы объем книги до таких размеров, что читатель не смог бы следить за нитью рассуждения; теоретическими, поскольку задача состояла не в историко-филологическом очерке. То же касается и (в основном) исключения 1) неизданных, т. е. не публиковавшихся примерно до 1934 года, рукописей формалистов, сохранившихся лишь в архивах, 2) возникших после этого времени рукописей и публикаций («метаформалистических работ» — скажем, многочисленных публикаций Шкловского после начала 30-х гг.) и 3) «неоформалистских исследований» тех литературоведов и теоретиков искусства в России и за ее пределами, которые использовали опыт формалистов (прежде всего это структуралисты и специалисты в области семиотики). Кое-что из имеющего отношение ко всем трем категориям включено в примечания; однако приходилось отказываться от обсуждения представленных в них фактов и мнений.

**Часть I**

**Становление и развитие  
русского формализма  
на эстетических основах  
русского модернизма**

**(Процесс теоретизации художественных моделей)**

# 1. Введение

## 1. Остранение — принцип и прием

Когда Виктор Шкловский в своей знаменитой статье «Искусство как прием» 1917 года впервые определил понятие остранения как художественного приема, он тем самым не просто создал новый литературоведческий термин, которому предстояло большое будущее, но и одновременно с этим сформулировал также центральный эстетический и философский принцип современного искусства и его теории. Остранение в широком смысле — то есть не как изолированный «прием», а как поэтический принцип — не только мотивирует художественный процесс, оно стоит за всеми актами теоретического и практического любопытства<sup>1</sup>, которое движет человеком, словно пружина, постоянно побуждая его обнаруживать, что навязанные или добровольно принятые формы восприятия или познания, нормы и образцы деятельности — своего рода очки, оказавшиеся между прямым, непосредственным зрением и «настоящей действительностью»: если очки обнаружены, то их можно снять и превратить в предмет (а не средство, как до того) рассмотрения и рефлексии. Этот процесс опредмечивания<sup>2</sup> средств или сигнификантов любого рода, рассмотрения ставших слишком привычными связей в новом свете, сенсбилизации нашего восприятия и составляет самую общую цель принципа остранения с точки зрения формализма<sup>3</sup>. Когда Шкловский характеризует этот принцип как акт, направленный против привычного «узнавания» и автоматизированного восприятия, он тем самым присоединяется к сократической традиции нового (переоценивающего) взгляда на привычные вещи; когда же он в другом месте объявляет остранение конструктивным приемом «переименования» привычных обозначений — «иносказанием»<sup>4</sup>, то оказывается в традиции поэтики Аристотеля, на почве конкретной литературной техники. Однако оба аспекта остранения — поэтически-философский и поэтико-технический — всегда могут быть сведены к более или менее сознательно редуцированной технике рассмотрения, которая «вне» произведения искусства может воплощаться в остраненной (отчужденной) позиции наблюдателя, а «вну-

---

<sup>1</sup> Ср. Blumenberg. Der Prozeß der theoretischen Neugierde.

<sup>2</sup> О процессе опредмечивания, или овещствления ср. ниже.

<sup>3</sup> Ревзин. К семиотическому анализу «тайных языков», с. 33.

<sup>4</sup> Понятие иносказания обычно в общем-то покрывается понятием «аллегория», однако в поэтической семантике формалистов оно равнозначно понятию «острающая описание, переименование».

три» произведения искусства — в остраненной перспективе на самых различных конструктивных уровнях<sup>5</sup>.

Первым толчком к созданию теории остранения для Шкловского послужила — наряду с импульсами, исходившими от нового искусства начала века, — поэтика Льва Толстого, для которой характерно особенно широкое и уточненное использование смещенной точки зрения или суженного поля зрения рассказчика или героя:

«Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах» (Шкловский. Искусство как прием, с. 16).

Описанный здесь прием остраненного описания или названия широко распространен не только в художественной, но и в повседневной практике, где также служит для «лишающего смысла» обнажения<sup>6</sup> конвенциональных оценок, вошедших в языковой обиход.

Теория остранения в том виде, как ее развивали русские формалисты, — совсем не замкнутая система эстетических или литературоведческих закономерностей, зафиксированных в эксплицитных формулировках. Этот недостаток систематики проявляется как в теории, так и в терминологии, поскольку порой оказывается невозможным — и это сбивает с толку — провести различие между остранением как универсальным эстетическим принципом и остранением как конкретной, обусловленной исторической эпохой, зависящей от соответствующих системных характеристик единичной функцией самых различных художественных средств<sup>7</sup>.

Определенный поэтический прием (скажем, тип рифмы, сюжетная схема и т. д.) может в рамках конкретной художественной системы определенной эпохи использоваться и восприниматься как прием остранения — а в другой ситуации может, напротив, функционировать как соответствующий системе, нормативный или даже нейтральный. И когда формалисты — прежде всего Шкловский — отождествляли конкретные, частные средства литературной техники с принципом остранения как универсальной эстетической предпосылкой, делали они это (особенно в ранней фазе развития метода, в Ф 1) исходя из того, что та эстетическая система, в которой они мыслили и в которой они жили (в общем виде ее можно охарактеризовать как искусство русского авангарда), идентична с абсолютной, универсальной характеристикой художественного вообще. Поэтому аподиктическое утверждение Шкловского «приемом искусства является „остранение“ вещей» (Шкловский. Искусство как прием, с. 12) применимо лишь к неаффирмативному типу искусства, которое в самом крайнем виде

<sup>5</sup> Ср. в связи с этим подробнее: Lachmann. Die «Verfremdung» und das «Neue Sehen» bei V. Šklovskij.

<sup>6</sup> Ср. Tschizcevsckij. Bemerkungen zur «Verfremdung» und zur «negativen Allegorie» in Das Labyrinth der Welt.

<sup>7</sup> Напротив, например, Д. Чижевский оспаривает универсальность принципа остранения; остранение для него — конкретный прием (а именно, «негативной аллегории»), включенный в число других «стилистических средств» или подчиненный им.

было представлено как раз искусством русского авангарда, но не ко всем иным возможным периодам истории искусства, более того, даже не ко всем областям и представителям (русского) авангарда<sup>8</sup>. Эту тенденцию к обобщению и абсолютизации конкретных закономерностей, ограниченных определенными эстетическими системами, к представлению этих закономерностей в качестве оснований всякой художественной теории и практики следует особо учитывать при методологической реконструкции формалистской теории остранения<sup>9</sup>.

Не только в начале философии, но и в начале эстетического мирозерцания находится любопытство<sup>10</sup>, поначалу игровое смещение привычной точки зрения, переход на воображаемую, утопическую, теоретическую позицию, с которой вещи и их отношения выглядят странно, по-новому и удивительно. Это любопытное изумление (как первичный рефлекс<sup>11</sup>) становится методическим принципом не ранее, чем сможет освободить в сознании область, которая, давая всеобъемлющую перспективу, теоретический подход, изымает процессы восприятия и мышления из их конвенционального прагматического контекста и рассматривает как имманентный феномен.

Этот акт остранения, акт «деконтекстуализации», т. е. «вырывания предмета из его привычного окружения», не только заставляет осознать сопровождающую его конвенциональную категоризацию, но и привлекает внимание к его непосредственно данной предметности, к еще предрациональной ассоциации «впечатлений» (по Юму)<sup>12</sup>, представляющей собой продукт всякого «обнажающего» свежего взгляда<sup>13</sup>.

Теоретическая позиция устанавливает дистанцию там, где до того господствует привычная близость, она уже в своих истоках далека от всякого «космически-мифологического согласия»<sup>14</sup>, становится ироничной — как, например, у Сократа, реализующего сознательно редуцированную, гипотетико-вопрошающую, открытую острающую перспективу «незнания», «намеренной непонятливости» и — в духе формализма — «вывода из автоматизма восприятия».

<sup>8</sup> О противопоставлении аффирмативного и острающего типа искусства или культуры ср. культурологию Ю. М. Лотмана, кратко изложенную в работе «Структура художественного текста» (с. 343–359; «эстетика тождества» Лотмана равнозначна употребляемому здесь понятию аффирмативной эстетики).

<sup>9</sup> Более подробно этот процесс придания научного или тотального характера эстетическим моделям описан ниже.

<sup>10</sup> Вяч. И. Иванов. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова; особенно с. 176–177, где говорится: «Поэт не только представляет вещи «странными», но такими именно их и воспринимает ... Из удивления родилась не одна философия ... — но и поэзия».

<sup>11</sup> Относительно вводимых в качестве обозначения вспомогательных понятий терминов *первичные* и *вторичный приемы/эффекты* см. ниже.

<sup>12</sup> Hume. *Inquiry Concerning Human Understanding*.

<sup>13</sup> О познавательной функции острающего «обнажения» см. ниже.

<sup>14</sup> Blumenberg. *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, S. 26.

Эта сократическая ирония<sup>15</sup> как философский принцип сознательной утраты знакомства<sup>16</sup> с социальным *common sense* соединяется в диалогическом искусстве Платона с чрезвычайно развитым инструментарием риторических и драматургических приемов остранения (например, ирония как риторическое «*dissimulatio*»), ставших образцовыми для поэтики всех последующих веков. У истоков этой сократической «диалектики обнажения» стоит просветительская, демифологизирующая, разрушающая иллюзию критика языка софистами, которая вплоть до современной литературы была в союзе с принципом остранения как в техническом, так и в философском плане. Согласно теории культуры М. М. Бахтина<sup>17</sup> (выходящей за пределы формализма), за сократической и софистической критикой языка кроется более глубокий принцип «карнавальности», который всегда — как идущий от гротескной, «неприкрашенной» картины мира, свойственной простому народу, — противопоставлял притязанию официальной, «монологической», догматической нормы на абсолютность радостный акт остранения, то есть релятивирующей переоценки, разрушения иерархии и освобождения.

Согласно Бахтину, роман ведет свое начало от сократического диалога и карнавального жанра «менипповой сатиры»<sup>18</sup>. Независимо от него формалисты возвели острающую интенцию романа в ранг жанрообразующего условия. В России до Бахтина близкий к формализму историк литературы Б. А. Грифцов в своей работе «Теория романа» постулировал происхождение романа из софистической риторики и выявил в качестве общего для обоих явлений конструктивного и ноэтического концепта прин-

<sup>15</sup> О сократической иронии в используемом в данном случае смысле ср. Blumenberg, S. 23-, а также сборник: *Ironic als literarisches Phänomen* (особенно статью: Кнох. *Die Bedeutung der «Ironie»: Einführung und Zusammenfassung*, S. 21–30, и опубликованный там же отрывок из работы С. Кьеркегора «О понятии иронии, применительно к Сократу», с. 350–358).

<sup>16</sup> Рейнольдс обратил к современным художникам требование «разучиться... видеть истину вещей» вне всяких конвенциональных рамок; ср. Hofmann. *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit*, S. 74–75.

<sup>17</sup> О связи между процессом «карнавализации» (в духе Бахтина) и формалистского остранения см. ниже.

<sup>18</sup> Сократическая майевтика демонстрирует диалогическую природу истины, которая — согласно Бахтину — всегда возникает в процессе коммуникации между людьми как амбивалентная, обусловленная обстоятельствами, открытая для изменений оценка, а не обнаруживается уже в готовом виде, как монологическое высказывание (приказ, научный тезис, догмат и т. д.). Сократ превратил заимствованную им у софистов технику превращения речи соперника в апорию, сведения ее *ad absurdum* через расширение или сужение понятий в положительную технику ведения диалога, которая сталкивает в синкрисисе разнородные позиции, а в анакрисисе побуждает партнера к «самоуличению» в ошибке. Тем самым партнер по беседе оказывается вынужденным взглянуть на свою собственную речь и представленную в ней тематически или структурно позицию словно «извне», «со стороны», глазами «постороннего», как на чужую речь. Всякая критическая саморефлексия осуществляется в ходе подобной «внутренней диалогизации», т. е. выделения направленной на себя самой перспективы остранения.

цип контroversы<sup>19</sup>, открытой конфронтации диалогизированных позиций, которые попеременно остраивают друг друга (с. 27–28). Однако в то время как Бахтин все же понимает эту конфронтацию в сократическом духе как серьезную философскую дискуссию, Грифцов подчеркивает свободный, игровой, гипотетический характер поздней, прагматической риторики, которая — по педагогическим, а позднее все больше также и по эстетическим причинам — была немотивированным занятием без практической цели, самоценной игрой с меняющейся перспективой. Основная цель этой самоценной риторики — (развлекательный) эффект «сюжетного напряжения», ошеломляющего сочетания мотивов и точек зрения, использующего центральный прием остраивания — запланированное «обманутое ожидание». Это «намеренное введение в заблуждение» соединяет — с точки зрения теории остраивания — курьезную историю, анекдот, новеллу, свободную речь с демифологизированной, эстетизированной сущностью литературного. Так, например, первичный эффект ошеломления (см. ниже: «первичное остраивание») всегда наделен, помимо просветительски-обнажающего аспекта и аспекта эстетического игрового побуждения, также аспектом комичности, освобождения.

«Деформация» описания, обусловленная спецификой избранного (суженного, смещенного) поля зрения (больного, дикаря, мечтателя, пьяницы, путешественника, безумца и т. д.), может преследовать ноэтические (например дидактические), комические или эстетические цели. В своей первично эстетической функции перспектива остраивания становится конструктивным принципом, придающим миру, выстроенному в произведении искусства (прежде всего начала века), общий особый статус в отношении эмпирической действительности. Господствующее в этом мире «художественное мышление» с точки зрения эмпирической повседневности всегда оказывается смещением, граничащим с безумием нарушением порядка, ситуацией, которая с той же точки зрения является «искусственной», гипотетической, воображаемой и потому «несерьезной». Напротив, с позиции художественного мира эмпирический порядок становится предметом остраивания, он лишается своей абсолютной ценности и превращается в «материал» принципиальной переработки. Это же относится и к прагматическим функциям принципа остраивания: они «эстетизируются» в рамках произведения искусства, т. е. снятой оказывается как прямая, практическая, транзитивная познавательная функция, так и развлекательная, комическая направленность. Этот процесс эстетического функционального преобразования идет, как правило, от практически-ноэтической к комической функции.

Так, например, хорошо видно, как первоначально идеологически-разоблачительная функция «отрицательной аллегории»<sup>20</sup>, лишаящего смысла описания («иносказания») в традиции менипповой сатиры и киническо-стоической диатрибы (особенно у Лукиана) смещается в область комического: «юмор» эффекта неожиданности — например, ошибочная оценка чужака в непривычном окружении — редуцируется до простого «вос-

<sup>19</sup> Согласно Грифцову (Теория романа, с. 34), жанр романа возник из той неразрешимой контroversы, которая лежит и в основании утонченных апорий классической «свободной риторики». В идеальном случае «каждый из героев» романа «может найти себе в каком-нибудь из читателей защитника. Дело романистов возможно острее обнаружить контroversизацию, а читатель сам ... по своим вкусам найдет ей этическое оправдание».

<sup>20</sup> Tschizewskij, Die Anfänge des russischen Futurismus, S. 125-.