

КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ РОСІЙСЬКОГО ФОРМАЛІЗМУ: МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ

У статті розглядаються ключові філософсько-естетичні проблеми формалізму, і, зокрема, думки щодо ролі часу в художній творчості основних представників формальної школи в літературознавстві (мистецтві) – В.Б Шкловського і Ю.Н. Тинянова на матеріалі їх теоретичних і художніх творів.

Ключові слова: темпоральність, статика, динаміка, очуднення (рос. «остранение»), синхронізм, стиль (прийом), конструктивний принцип.

В статье рассматриваются ключевые философско-эстетические проблемы формализма, и, в частности, взгляды на роль времени в художественном творчестве основных представителей формальной школы в литературоведении (искусстве) – В.Б. Шкловского и Ю.Н. Тынянова – на материале их теоретических и художественных произведений.

Ключевые слова: темпоральность, статика, динамика, остранение, синхронизм, стиль (прием), конструктивный принцип.

The article considers key philosophical and aesthetical formalist problems and particularly the views of the role of the time in the artwork by main literary (artistic) formal school representatives – V.B. Shklovskiy and J.N. Tynianov basing on the material of their theoretical works and works of art.

Key words: temporality, statics. dynamics, defamiliarization (“ostraneniye”), synchronism, style (method), constructional principle.

Постановка проблеми. Дослідження особливостей російської формальної школи в теорії літератури (мистецтва) пов'язано з низкою труднощів обумовлених парадоксальним, проміжним характером даного явища, починаючи з того, що воно дістало визнання й повертає пильнішу увагу на Заході, ніж у себе на батьківщині, і займає невизначену позицію між російською та радянською культурними традиціями, а також між літературою й теорією, класикою й модернізмом і т.д.

Аналіз актуальних досліджень. Останнім часом праці зарубіжних дослідників (К. Поморська, О.А. Ханзен-Льове, В. Ерліх) суттєво доповнені працями вітчизняних авторів (А.А. Горних, І.Ю. Світлікова), у яких прояснено основні риси цього явища. Звідси, актуальність дослідження культурно-естетичного аспекту формалізму, якому самі його представники приділяли досить пильну увагу. **Метою статті** є розкриття культурно-естетичній концепції формалізму як першої теорії авангардного мистецтва на матеріалі праць основних його представників (В. Шкловського, Ю. Тинянова, Р. Якобсона та ін.). Для цього необхідно дослідити специфіку формального методу на макро- (історія літератури, мистецтва) і мікрорівнях (окремі твори) з

урахуванням вищезазначених його особливостей і еволюції. Розкриття особливостей філософсько-естетичних уявлень у творчості представників цього напрямку допоможе найбільш об'єктивно висвітлити роль формалізму в історії літератури й культури в цілому.

Поряд з О. Шпенглером формалісти вперше дослідили специфіку художнього часу, тобто форм часу й простору (частково) у художній культурі. Причому останні вирішували це завдання на матеріалі переважно літератури (мистецтва). На початку ХХ ст. інтерес до часу спостерігається повсюдно, він пов'язаний із радикальними змінами в соціумі, культурі й науці. Найвизначніші представники філософії (Е. Гуссерль, А. Бергсон та ін.) вирішують проблему способів сприйняття поточного, мінливого світу. Ця втягненість у мінливу подійність світу вже сама по собі призводить до актуалізації сучасності в модернізмі, що можна розглядати як загальний початковий пункт дослідження даної проблематики. Дійсно, формалізм з'явився одночасно з авангардним мистецтвом, знаходився в руслі його інтенцій і претендував на роль його єдиної теорії, незважаючи на свою певну статичність і абстрагованість, заглибленість в історію, які й завадили його ідеологізації й інтеграції із Системою. Художня практика авангарду і теоретичні пошуки формалізму знаходилися в тісній взаємодії і на особистому рівні (В. Шкловський, Р. Якобсон – В. Маяковський, В. Хлібников). В їхню свідомість входить ідея динамічного, інтенсивного й різнорідного часу, який робить усе статичне, усталене відносним і застарілим. Дійсно, у ХХ ст. багато які процеси досягають найвищого напруження й стрілки годинників відраховують час ніби годинами, а не хвилинами, наближуючи розв'язку, кульмінаційні події. Таке насильницьке ущільнення часу в реальності призводить до хронологічних порушень у мистецтві, зсувів його основних модусів: минулого й майбутнього, їхньої конфронтації та боротьби («Мирсконца» В. Хлібникова, «Баня» В. Маяковського та інш.). Усе статичне, включаючи красу шедеврів мистецтва сприймається як пережиток минулого, а динамічне поетизується, навіть якщо має негативні наслідки. Для футуристів характерним є мислення в модусі майбутнього аж до утопічних ідей на кшталт перемоги над часом (поряд з «перемогою над сонцем») як подолання залежності від його непорушного ходу [6, с. 420]. Проте цей умонастрій по-різному виражено в художній творчості футуристів та теоретичних пошуках представників формалізму.

Одна з основних настанов формалізму, що співпадає з феноменологією й авангардом – це антипсихологізм як віддалення особистості автора від твору й редукція до предметності, в якості якої виступає художня словесність, що творить форму (структуру) творів. Хоча актуалізація мови в мистецтві відбулася ще наприкінці ХІХ ст., у формалізмі дається нове, динамічне його трактування, згідно якого слово не розглядається як базисна семантична одиниця, а, за висловом А. Горних, як «перемінна функція з мікро- й макрозалежностями» [1, с. 65]. Багатофункціональність і полісемантичність слова визначається художнім і соціальним контекстами твору. Вигнання статичності з літературної теорії виражається і у визначенні літератури як

«динамічної мовленнєвої конструкції» [2, с. 261] із невизначено-рухливими межами і постійною експансією цих «конструкцій» в нові сфери, що тягне за собою їх «автоматизацію», тобто перетворення на стереотипи свідомості, шаблонні прийоми мислення. Творчість у мистецтві редукується до способу застосування конструктивного фактора (принципу, прийому) до матеріалу, а найбільш динамічною, мінливою частиною літератури є відносини між двома цими елементами (там же). Конструктивний принцип, подібно до ексцентрика, ніколи не співпадаючи з матеріалом, може знаходитися з ним у різних відносинах: гармонізація, деформація, підлеглість, протиріччя і т.д. Зрозуміло, що естетичні цінності (прекрасне та ін.) як найбільш статичні уявлення в цих умовах будуть трансформовані й неминуче втратять своє значення.

Усунення статичності й динамізація історії літератури реалізовані в концепції літературної еволюції Ю. Тинянова, основу якої, згідно до авангардно-революційного світогляду, складають якісні стрибки-переходи від одного конструктивного принципу до іншого. Дотримуючись свого принципу первинності функцій, він зображає літературний процес як постійну боротьбу архаїстів і новаторів замість традиційних стилів: класицизму й романтизму. У цій боротьбі завжди перемагає нове, однак його джерелом він вважає помилки, порушення норм, неправильності [2, с. 262], тобто випадкові, довільні події. Фактичне усунення авторства призводить до того, що у творчості починають переважати несвідомо-негативні елементи, що надає певної хаотичності всьому процесу літературного розвитку. Точніше, авторство присутнє у вигляді настанови, що визначає вибір провідного конструктивного принципу, прийому, а також орієнтації на відповідну частину публіки, культурного простору. Поняття «стиль» як основна традиційна форма існування мистецтва деактуалізується й розпадається на сукупність прийомів, конструкцій, настанов, функцій, які самі по собі статичні, але знаходяться в динамічному взаємозв'язку. Тобто стан конструкції (твору) залежить від функціонування її елементів, яке виникає за взаємодії її із зовнішніми умовами культури й соціуму. Еволюцію стилю (прийому) за Тиняновим можна передати у вигляді наступної послідовності: боротьба старого й нового принципів – перемога нового конструктивного принципу – застосування його до матеріалу (соціуму) – експансія на всі сфери мистецтва, культури – автоматизація (повторюваність, шаблонність) – криза, занепад стилю. Останній етап не означає зникнення стилю-прийому, а лише його зміщення на периферію культури й перебування його на рівні «літературного побуту», мовленнєвої практики, тобто маргіналізація до наступної можливої актуалізації. Тинянов звертає увагу на те, що все справжнє в мистецтві не зникає, а повертається вже в наступному поколінні, і в XIX ст. це видно на прикладі творчості О. Грибоедова, Ф. Тютчева, яких він називає «младоархаїстами», а в XX ст. до них, безумовно, можна віднести М. Булгакова, А. Толстого, частково й самого Ю. Тинянова. Крім того, він розділяє еволюцію літературної й конструктивної функцій: перша може займати епохи, століття (змінення ролі літератури в суспільстві, мистецтві), а друга – десятиліття (час існування провідного стилю). Для

осягнення літературного процесу в цілому він виділяє дві форми історичного часу: синхронічний і діахронічний (терміни, запозичені з лінгвістики). Перший відображає літературу як самодостатній, іманентний процес на рівнях стилю або літератури (мистецтва) в цілому, а другий походить із різноманіття літератур, стилів і жанрів, що знаходяться в постійній взаємодії. Перший підхід направлено на дослідження загальних закономірностей, еволюції і єдиної хронології й логіки літератури на всіх її рівнях, а другий – на виявлення своєрідності дії цих закономірностей і художніх форм (стилів і жанрів), пов'язане з фактором простору, тобто національно-регіональною специфікою, включаючи й власну хронологічну періодизацію, циклічність розвитку. Нарешті, Ю. Тинянов, так само як і О. Шпенглер, М. Бахтін, та інші, для характеристики динаміки літературного процесу виділяє Великий (період еволюції літературної функції) і Малий час (еволюція конструктивної функції) і відповідні художні форми (стилі) [2, с. 270–278]. Зрозуміло, що перший пов'язаний із класичною традицією, періодом підйому, розквіту культури й домінуючим становищем даного стилю в суспільстві, в той час як другий – з некласичним мистецтвом (романтизм, модернізм), периферійним статусом і найбільшою інтенсивністю, динамікою процесів, на відміну від першого, для якого характерна повільність. Унікаючи огрубіння й схематизації літературної історії, Тинянов вважає неправомірним протиставлення цих двох підходів (за межами лінгвістики), що постійно взаємодіють і поєднуються в художньому процесі, і від їхнього гармонійного поєднання, безсумнівно, виграє твір у будь-якому стилі.

Однак динаміка має й негативний бік у вигляді кількісно-механічного збільшення, накопичення, тобто «недоброї безкінечності» повторювання одного й того самого. Це створює негативно-інтенсивний напрямок буття, до якого належить крім накопичення-збагачення також насилля війн, конфліктів. Цей феномен виникає в еволюції стилю на етапі автоматизації прийому і його подальшої експансії на інші сфери мистецтва, тобто коли стиль стає домінуючою всього мистецтва й ознакою своєї епохи. Це повною мірою відноситься до авангарду, діячі якого прагнули розповсюдити свої ідеї в суспільстві в руслі масової культури, що тоді зароджувалася. Зокрема, вони послуговувалися методом оголення прийому шляхом відокремлення його від матеріалу й подання його як чистої форми, позбавленої конкретного змісту (смислу), що робило твір абсолютно впізнаним і зручним для копіювання, тиражування. Звідси – надмірна увага до художньої мови, плакатність, а в живописі – геометрізація простору, і всі ці прояви «формалізму» в мистецтві й теорії піддавалися критиці з боку Влади.

Якщо для авангарду характерною є поетизація навіть негативної динаміки, то для формалістів, навпаки, – критичне ставлення до неї і в цілому до наслідків технізації життя. Усвідомлюючи закономірність настання нової епохи, В. Шкловський у своєму романі «Zoo...» пише про те, що використання автомобілів (техніки) закономірно веде людину до злочину, а «мотор понад 40 к.с. (у 20-х рр. – авт.) знищує стару мораль» [5, с. 128], оскільки швидкість

п'янить і уводить людину з реального простору-часу й життя (соціуму). Це не випадково співпадає і з «швидким часом» революцій («зволікання смерті подібно», «локомотиви історії») і війн, насилля. Позиція В. Шкловського в цьому контексті: актуалізувати, реабілітувати зупинку (статичку) й повільний час, оскільки вони необхідні для внутрішньої роботи усвідомлення й збереження смислу того, що діється, і в цілому гуманітарних цінностей. Ця небезпека пов'язана з тим, що техніка, наче протез, замінює живе й витісняє його зі свідомості, породжуючи антигуманізм «знелюднювання». Це попередження про зміну свідомості навіть за невеликих швидкостей і надзвичайній інтенсифікації перебігу подій зберігає свою актуальність і в теперішній час.

Однак справжня небезпека автоматизації пов'язана не з технікою, а з повторюваністю прийому при розповсюдженні, експансії стилю, яка виражається в звичному впізнаванні і, по суті, знецінюванні того, що відбувається. Цьому негативному феномену В. Шкловський протиставляє відому концепцію «очуднення» (рос. «остранения»), що буквально означає зробити (зобразити) предмет дивним, незвичайним із метою викликати «невзнавання», здивування й поглиблене осягнення навіть звичайних предметів. Цей прийом у різній формі виявляється у творчості Новалиса (ідея привабливості дивного в мистецтві), А. Арто (ідея неповторності, одноразовості всього, що відбувається в мистецтві), Езри Паунда («make it strange»), але найбільш концептуально цей прийом використовує Л.М. Толстой у творах «Холстомір» (радикальна критика людини й світового ладу) і «Воскресіння» (ідея відкриття нового істинного в старому або кохання як узнавання). Спираючись на ідею Толстого про свободу як усвідомлення (перш за все, минулого), В. Шкловський у такий спосіб визначає очуднення: «це термін, що позначає певний спосіб повернення, усвідомлення вже автоматизованого явища... подання звичайного дивним, заново побаченим, немов би відсуненим... з метою подавання звичайного як безглуздового... зруйнувати зв'язність світогляду, що став для нього (героя) чужим» [3, с. 529–531]. Іншими словами, суть цього явища в збільшенні дистанції сприйняття, що пов'язане з уповільненням часу аж до повної його «зупинки» або перенесенням його всередину суб'єкта у вигляді «плину свідомості», який плине вже від теперішнього до минулого. Це часткове повернення до минулого, регресія означає важливу для формалізму тенденцію до реабілітації минулого, історії, яка, по суті, віддаляла його від естетики футуризму і, разом із цим, критичне ставлення до теперішнього (соціуму). На це не зважає суцільно психоаналітичне трактування очуднення як «реактивного наслідку інверсованої травми» [1, с. 74]. Цей прийом у крайній, метафоричній формі реалізовано В. Шкловським у романі «Зоо, або листи не про кохання», де соціум подано у сприйнятті «вільних» мавп із зоопарку-тюрми, й невпізнання доведено до повного відчуження й нерозуміння. Він пише: «Вавилонське стовпотворіння (міфологія, минуле) для нас зрозуміліше, ніж парламент» (сучасність) [5, с. 5]. Дійсно, суть того, що відбувається, можливо осягнути тільки за допомогою

минулого, історії, або як минуле після завершення поточних процесів. У будь-якому випадку, цей феномен пов'язано з поширенням свідомості суб'єкта (автора, героя).

В. Шкловський відзначає першу особливість художніх сюжетів: надзвичайна щільність, інтенсивність («швидко казка промовляється...»), «ні по днях, а за часом»), пов'язана часто с незвичайністю зображуваного, а також поєднання минулого як предмету зображення, матеріалу, і теперішнього як присутності автора. На відміну від Ю. Тинянова, він не пов'язує швидкість художнього часу з великими й малими формами, а виділяє способи (фактори) його прискорення й уповільнення. Так, до першого відносяться: дії, вчинки, що наближують розв'язку (особливо насильницько-еротичного характеру), пропуски в сюжеті, присутність незвично-чудесного, а до другого – повторювання, інтриги, таємниці, пригоди, авторські відступи, описи, спогади, сни героїв, які допомагають глибше осягнути смисл подій, що відбуваються [3, с. 156–256], а також подвоєння сюжетної лінії, ускладнення композиції, які часто використовуються для компенсації слабкості сюжету або фабули. Зрозуміло, що прискорення й уповільнення художнього часу завжди пов'язані з віддаленням (відривом) від реальності. Одначе автор звертає увагу на значущість саме вповільнення хронологічного часу, оскільки він, подібно до «годинника без маятника», наближається до стиснення і зникнення з пам'яті, роблячи життя людини пустим, тобто він є необхідним для «деавтоматизації» того, що відбувається й осягнення його смислу. Зв'язок минулого з майбутнім встановлюється через узнавання персонажів, одначе старе не тільки визнається у новому, але й набуває інших форм і функцій, переосмислюється відповідно до сучасності [4, с. 142].

Формалісти з початку дотримувались виробничого підходу до мистецтва, спрямованого на пошук єдиних правил, законів функціонування творів, виявлення засобів їхнього створення. Звідси – уважне дослідження форм творів, які складаються з різнорідних частин, елементів, що з них автор створює цілісність; тобто зміст є вторинним і повинен виражати саме форму. За В. Шкловським, основним засобом створення форм творів є монтаж їхніх частин у певній послідовності за принципом протиріччя, конфлікту, який стає основною естетичною категорією авангарду у творчості його відомих представників: С. Ейзенштейна, В. Маяковського та ін. Ця поетизація конфлікту як художнє явище в їхніх творах виходила за межі ідеологічного контексту, бо її спрямовано на «розкриття через розбіжності сутності явища» [4, с. 203]. Тому пізнання творів – це, перш за все, аналіз конфліктів у самому засобі вираження, які розкриваються через низку контрастних сполучень загального і окремого, статичного, минулого і динамічного, сучасного або боротьбу смерті й життя і неминучість перемоги останньої.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, формалістська концепція літературного (культурного) процесу укладається в циклічні коливання між двома полюсами: центр, великі форми, синхронія, послідовність і периферія, малі форми, одночасність і діахронія, або між

минулим і майбутнім. Статична його форма пов'язана не тільки з відданістю розуму, традиціям, нормам, але й з феноменом очуднення й суб'єктивними особливостями позиції автора й творчого процесу. У цілому формалізм відноситься одночасно до першого романтично-новаторського періоду соцреалізму і авангарду (конструктивізму).

ЛІТЕРАТУРА

1. Горных А. А. Формализм: от структуры к тексту и за его пределы / А. А. Горных. — — Мн. : Логвинов, 2003. — 213 с.
2. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тыняновю — М. : Наука, 1977. — 574 с.
3. Шкловский В. Б. Избранное в 2-х т. — Т. 1 : Повести о прозе / В.Б. Шкловский. — М. : Худож. лит-ра, 1983. — 639 с.
4. Шкловский В. Б. Избранное в 2-х т. — Т. 2 : Размышления и разборы. / В. Б. Шкловский. — М.: Худож. лит-ра, 1983. — 732 с.
5. Шкловский В. Зоо, или Письма не о любви [Электронный ресурс] / В. Шкловский. — Режим доступа : http://royalib.ru/book/shklovskiy_victor/ZOO_ili_pisma_ne_o_lyubvi.html
Якобсон Р. Работы по поэтике. / Р. Якобсон ; [под ред М. Л. Гаспарова]. — М. : Прогресс, 1987. — 464 с.