

УДК 792.01

К. Б. Венгерова

## ПРИНЦИПЫ ОПОЯЗа И ФОРМОТВОРЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА

Начнем с того, что искусствоведческий метод, которым заявила себя с середины десятых годов двадцатого века русская Формальная школа (прежде всего, легендарный ОПОЯЗ — «Общество по изучению поэтического языка»), и сегодня остается в рабочем арсенале гуманитарного знания. Современные отечественные и зарубежные исследователи<sup>1</sup> единодушно признают: формалистам хватило двух десятилетий для того, чтобы изменить сами каноны построения «научной поэтики», следовательно, не только оказать воздействие на ход дальнейших научных исследований, но и запрограммировать их генетически. Альтернативные паралингвистические и философские стратегии двадцатого века, имеющие ту же исходную систему, — семиотика, структурная поэтика, теория коммуникации, — влились в общеевропейский контекст после Второй Мировой войны. В отличие от всех других<sup>2</sup> именно Формальная школа проводит линию водораздела, устанавливает предмет своего изучения «поэтику» и художественные приемы по ее организации, — занимается *искусством, как таковым*. Формальный метод утверждает специфичность каждого вида искусства, среди его главнейших принципов: установка на самоцельность воспринимательного процесса в искусстве, рассмотрение художественных произведений как формы, устроенной из соответствующего материала.

Наконец, еще одно очень важное отличие (кстати, возможно, повлиявшее на судьбу школы не в меньшей степени, чем вышеупомянутый научный критерий): существование и развитие идей школы формалистов в неразрывной связи с художественной практикой. Творчество российского и зарубежного авангарда 1910–1920 гг., назначив эстетике кардинально новые задачи, тем самым предоставило молодым ученым-искусствоведам такой заряд энергии, с которым их критические отклики на непосредственные события культурной жизни становились, по ходу дела, научными выкладками. И в таких условиях наука становилась важным фактором литературного бытия. В этой «веселой науке»<sup>3</sup> теория имеет обратной стороной практику: Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, не говоря уже о В. Б. Шкловском, — не только академические ученые, но универсальные сочинители, литературные экспериментаторы, которые ставят опыты в связи с самыми передовыми задачами художественного процесса. А именно, пишут романы

<sup>1</sup> См.: Э. Кейр, О. Ханзен-Леве, М. Я. Ямпольский, Я. С. Левченко

<sup>2</sup> Герменевтика и метод интерпретации произведения, семиотика, социологический подход, история общественной мысли, психоаналитический подход, культурно-исторический анализ

<sup>3</sup> Словосочетание — название книги Ф. Ницше

по новой технике, преподают, устраивая необычные семинары для учеников — талантливых литературоведов, создают сценарии, проверяя, «как сделано кино» и осваивая законы кинофабрики. Многократны их обращения к сотрудничеству с современными художниками, неизменно очень интересные (вспомним опыты творческого взаимодействия с футуристами, «ЛЕФ», В. Э. Мейерхольдом, М. И. Роомом, С. М. Эйзенштейном, ФЭКСами). Подчеркнем, что каждый из ученых-формалистов является и остается в русской культурной традиции деятелем искусства, азартным игроком на поле современной художественной истории<sup>4</sup>. «Теоретик-авангардист» — так принято было называть Шкловского, но в определенном смысле можно отнести это определение и к Б. М. Эйхенбауму, к О. М. Брику в аспекте их инновационного теоретического мышления и диалектически игрового стиля творческого бытования.

Что касается философских истоков Русской формальной школы: повторимся, формалистический подход к факту, либо процессу искусства, декларативно отграничивает поэтику от метода смысловых интерпретаций. Даже вне зависимости от этого данная искусствоведческая парадигма является настолько неожиданной в общем направлении русской философской мысли, занятой по преимуществу религиозным содержанием, что сравнить ее должно, например, по степени новизны и силы производимого впечатления, сопротивления академизму, «адогматике», может быть только с опубликованием трудов парадоксального Льва Шестова, его трудами о Ф. Ницше, Л. Н. Толстом; ведь в 1905 г. выходит основополагающий «Апофеоз беспочвенности», который, по афористичности и смелости явился предтечей литературоведческих работ Шкловского и др. Впрочем, если принять во внимание общеевропейский художественный контекст, прослеживаются как связи, располагающиеся в пространстве современной им мысли,<sup>5</sup> так и исторические параллели. Теория европейского романтизма в двадцатом веке дает новые всходы, и достаточно большое значение в этом смысле представляет научное движение русского формализма.

Видимо неслучайно, что русская формальная школа с начала своего существования имеет репутацию романтической науки. Отметим такие атрибуты, как программный интерес к странному (ключевая формалистская теория «остраннения», как закона искусства), пафос мастерства (целесообразного и функционального подхода к художественному творчеству), антибуржуазное настроение, вкус к эстетическому построению документальных фактов, вплоть до «делания» биографии.

Именно в эпоху романтизма, точнее, романтической школы в Германии, силами Фр. Шлейермахера заложены основания герменевтики (метода искусствозна-

<sup>4</sup> Выступления—«скандалы» на публичных культурных диспутах, газетные острополюмические публикации о том, как «функционируют» произведения искусства — то, без чего не представить историю Формальной школы.

<sup>5</sup> Назовем А. Бергсона (1859–1941), воздвигшие его философии интуитивизма становится понятным еще из ранних статей Шкловского; Г. Вельфлина (1864–1945), знаменитого теоретика и историка живописи и архитектуры, который называл себя «искусствоведом-формалистом», полагал главнейшей профессиональной задачей описание и анализ пластической формы.

ния, выдвинувшего задачей разработку универсальных принципов *понимания*). Корни формалистической теории также следует усматривать в эстетическом мышлении поэтов и философов XIX в., имея в виду, прежде всего, немецких романтиков. Теоретики формализма — это полноправные участники авангардного движения (художественного) в условиях революционной ломки мира (социальной). В данной ипостаси существование формальной школы сравнимо с положением романтического течения в Германии начала XIX в.; школы, в которой, по словам исследователя зарубежной литературы Н. Я. Берковского, жило «миропонимание сверстников великой революции» [1, с. 35], с ее идеей творимой жизни, жизни, которая не «отображается, но выражается в произведении искусства» [1, с. 36].

Недаром среди йенских романтиков все тяготели к критике и теоретической деятельности, литературным открытиям, переоценке ценностей. Как напоминает историк Берковский, «Людвиг Тик был единственный продуцент — производящий автор. Все остальные скорее филологи и т. д., чем художники. Эта особенность лежит в самом романтическом строе: стремление к теоретизации вместо продуцирования» [1, с. 55]. Воззрения йенских романтиков, напомним, создают представления о том, что поэзия как таковая является философской формой. Если есть предшественники у формалистской концепции разделения поэтического и прозаического языков по разным законам функционирования, то это немецкие романтики. Поэзия, следуя Ф. Шлегелю и Новалису, есть реальное, «незамутненная истина», философия являет собой теорию поэзии. Во «Фрагментах» Новалиса выясняется механизм романтической поэзии: «обыденному придается высший смысл, привычному таинственный вид, знакомому достоинство незнакомого, конечному видимость бесконечного < ... > искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными в этом и состоит романтическая поэтика» [2, с. 59–60]. Здесь мы находим возможный зачин идеи «остраннения», центрального понятия искусства для Формальной школы. Таково самое существо немецкой романтической поэтики, романтическая ирония, как сказал бы Шкловский, «мерцающая иллюзия». Более того, продолжая начатое, Новалис высказывает мысль, что должно быть открыто «искусство писать книги». Участники шлегелевского общества занимались реабилитацией той самой поэтики (музыкальности, театральности), которую формалисты впоследствии постановили, как предмет своего научного исследования. Наконец, даже в самом эстетическом и бытовом облике формалистов, глашатаев авангардного движения двадцатого века, можно предположить, есть память об атмосфере и иронических масках братьев А. и Ф. Шлегелей, Новалиса, Г. Гейне, поэтов, публицистов, «эллинистов» и теоретиков эстетики йенской школы.

По мысли В. М. Жирмунского, романтизм — это не просто литературное направление, но явление стиля, устойчивые черты которого проявляются в произведениях литературы в различные периоды [3, с. 134–137]. Романтическая эстетика производит новый виток в России в начале XX в. (имеются в виду новые художественные направления, возникающие в противоборстве с классическим искусством).

Центральным для нас является то, что формалисты остались в истории культуры глашатаями авангардного и футуристического движения XX в., его лучшими теоретиками и проводниками. Питательной средой им служит весь модерн в совокупности как художественное мировоззрение начала нового века, переосмысляющее классику (все его разнообразные тенденции, включавшие европейскую живопись, скульптуру, архитектуру, новую философию, этику и лирику), и его мощная творческая ветвь русского символизма (творчество В. И. Иванова, В. Я. Брюсова, В. С. Соловьева), в котором уже выражается одним из главных принципов — стремление перекинуться за границы искусства, претвориться в повседневности.

Вспомним Андрея Белого (которого Виктор Шкловский считал интереснейшим писателем своего времени). По его мысли, театр имеет мистическое свойство, а человек творящий возвышается до роли демиурга и приобщается к божественному всеединству: «Есть ли это акт религиозного действия? Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма, или нет, все это остается покрытым мраком неизвестности» [4, с.158]. Театру, волей символиста, предназначается стать своеобразным синтезом искусств, и далее — распространиться до пределов действительности. «Воображение соприкасается с жизнью: жизнь становится воображением, воображение — жизнью. Форма искусства стремится здесь расширяться до возможности быть жизнью и в буквальном, и в переносном смысле слова», ибо «самую жизнь должны претворять мы в драму» [4, с. 153]. Т. е., пространство жизни структурируется, складывается в искусную текстовую вязь. Символистские литераторы (Ф. К. Сологуб, Г. И. Чулков, В. Я. Брюсов, А. Белый) в своих статьях тяготеют к театру эзотерическому, таинственному, выстроенному на религиозных началах, предчувствуя новые способы выражения мистических сущностей, по-новому ощущая художественную форму искусства, возвещая преобразования нового театра и театральной техники.

Опять-таки, произведения символистов, их самобытные эстетические свойства (предмет анализа Эйхенбаума и его соратников) и сама идея символов (в любом из которых присутствуют означаемое и означающее), что не поддаются прямому толкованию, однозначным трактовкам, иницируют усложненное читательское и зрительское восприятие. Ведь при таких условиях, когда читателя, зрителя или слушателя «подстрекают» к иррациональному восприятию, к творческому принятию возможности самых разных интерпретаций, и выясняется: «как сделано» это и есть «что сделано».

Ориентированность символистов на новаторство в формотворчестве, на игру в области синтаксиса и семантики, находит свой апофеоз в ритмизированной «Глоссолалии» Белого, «заумной» поэме с идеей текста как Творения мира, с непосредственным «содержанием» в виде звуковых ассоциаций, где языковая реальность уподоблена вселенной. Кстати, сам автор называет ее «*жестом утраченного содержания*». Этот настоящий семиотический эксперимент по обнаружению единиц смысла и их расшифровке, несомненно, рифмуется с концепциями современной ему лингвистики и, разумеется, должен быть близок опоязовской филологии, хотя и не может еще быть признан «заумью» по футуристическим меркам.

Как нам известно, грандиозные перемены рубежа веков, прежде всего в области новоевропейского естествознания, физики и технологии, отказ от идеала объективности в науке, обоснование релятивистской картины мира, приводят к новому заданию в искусстве. Инновационной, авангардистской эстетике поручается не только романтически воссоздавать альтернативную действительность, но и организовать новые механизмы для восприятия значений. Футуристы, абстракционисты, конструктивисты, дадаисты, сюрреалисты относимы к авангардизму по принципам категорического отвержения прежних ценностей, по устройению новых отношений субъекта и объекта в искусстве, перевертыванию эстетических и этических ценностей. Кажется подчас, что в своем творческом стремлении к многомерности, объемности, разнообразию отображения они стремятся к возведению художественных проектов на каркасе математики, биологии, психологии (психоанализа) и техники. Авангардные творцы кардинально меняют оптику и «психофизиологию» видения в искусстве, обнажая природу художественных приемов: так разрушается перспектива, уходит принцип «миметической» изобразительности, «картинность», в живописи возникают абстрактные направления, диктует законы кубизм, который смещает угол зрения на объект и задает новый способ смотрения (видения). Арнольд Шёнберг предлагает двенадцатитоновую музыкальную систему, положившую начало серийной технике в музыке, — специфика авангарда неизбежно вела к осознанию новой чувствительности, нового типа взаимодействия искусства с миром, к необходимости перемен в искусствоведческой парадигме. Два этих *противонаправленных импульса*, которые колеблются в художественной культуре: гениальные образцы *периода модерн* (символизм, акмеизм, творчество М. Пруста, Дж. Джойса, У. Уитмена, постимпрессионизм П. Сезанна и парижский «Салон отверженных» и т. д.) и, разумеется, вспышки *авангардизма на небосклоне русского искусства* (начиная с конца 1900-х, когда Василий Кандинский пишет первые беспредметные картины, а поэты-кубофутуристы устраивают провокационные вечера, и заканчивая 1930-ми, когда все радикальные творения будут признаны идеологически вредными и подвергнуты обструкции) и способствовали, в своей совокупности, возникновению феномена поэтической научной школы под названием *формальный метод*.

Декларации Шкловского и Эйхенбаума о самодостаточности художественного языка как такового, о преодолении автоматизма восприятия, (ибо от восприятия вещи зависит ее отнесенность к роду поэзии) рождены под влиянием именно авангардистского контекста, радикальной художественной установки о новом «виденьи», соавторстве воспринимающего, т. е. коммуникации. Жизнь поэтического образа длится «от виденья к узнаванию», от переживания новых связей вещей до «застывания» слов (или звуков), такое понимание соответствует футуристическому мироощущению, согласно которому лишь творец волен поймать новые ритмы мира, обыденная мысль попросту не успевает за впечатлениями, а наши представления вынуждены идти вслед за стремительно меняющейся жизнью.

Представители Формальной школы изучают искусство и делают открытия, находясь в тесном взаимодействии с русским футуристическим течением 1910-х, исходя из опытов и задач В. В. Маяковского, В. Хлебникова, А. Е. Крученых,

и устанавливают объективные правила и литературные законы на примере их «словоновшеств». Так, Якубинский и Шкловский в первом опоязовском сборнике обнаруживают наличие двух типов языковых построений: утилитарного и поэтического, в котором языковые представления (звуки, морфологические части) становятся самоценными. Поэты-футуристы, в свою очередь, уничтожая искусство, выявляя «рациональное зерно» слова, разрушая синтаксические и грамматические основы, также исследуют законы внутренней необходимости «словесной жизни», находя ее схожей с естественной, относятся к слову и речи, как к живому организму и предвидят: «многие слова *оживут* в новых очертаниях» [5, с. 153]. Практически все русские авангардисты предстают своеобразными теоретиками, они творят манифесты, доказательства, декларации, искусствоведческие разработки, испытывают живейший интерес к новейшей теории стихосложения и живописи. Работы Шкловского содержат передовую теорию, но колеблются в сторону поэзии, выразительны своим метафорическим строем. Аполлинер, Маяковский, Хлебников, остро восприимчивые к визуальному и архитектурному началу, осваивают рисунок, в это же время Матюшин и Кандинский создают теорию абстрактного искусства, пишут увлекательные труды о законах изменяемости цветовых отношений и о философии цвета и линий.

«Если символизм брал слово и искусство в пересечении с религиозными системами, то мы брали слово, как звук», говорил Шкловский [6, с. 293]. Обнаруживается, что программная заинтересованность ОПОЯЗа и «будетлян»<sup>6</sup> в фонетической стороне поэтического материала, в эмоциональной самоценности словесных звуков прекрасно соотносима, например, с пониманием о «внутреннем звучании» словесных, живописных, движенческих первоэлементов у Кандинского. В его искусствоведческих статьях 1913 г., посвященных глубинной сущности абстракционизма, раздается мысль о самодовлеющих целях и своеобразном языке каждого из искусств, о художественной композиции; он проводит идею внутренней ценности формы (а не ее «внешней видимости»): «Каждый предмет, каждое явление имеют свою внутреннюю сущность и с ними связанную собственную жизнь, т. е. они представляют из себя определенное существо. Каждая буква, например, имеет свое определенное внешнее название, являясь внешне целесообразным знаком. Но если посмотреть на нее непривычными глазами и ярко увидеть ее форму, то она обнаруживает разные, прежде скрытые или забытые, качества. Форма эта будет производить определенное внешнее впечатление, за которым следует и внутреннее переживание... точно такое же существо представляет из себя и каждое художественное произведение (песня, соната, симфония, набросок, рисунок, картина и т. д.), состоя из различных звучаний, оно дает в своей совокупности звучание общее, ему неотъемлемое и органически свойственное» [7, с. 39]. Затрагивая вопрос о сценической композиции, Кандинский ведет речь о внутреннем, «абстрактном» действии, составляющем форму, на основе связей и глубинного единства музыкальных, красочных и движенческих компонентов, перед которым нет задачи пересказывания и иллюстрации сюжета [7, с. 41].

<sup>6</sup> Так в самом начале называют себя футуристы

Казимир Малевич, продвигаясь далее, за горизонт футуристских поисков, определяя законом совершенства экономию художественных средств, идет по пути беспредметности и техничности, чистого аналитического искусства, устанавливает «отвергнуть духовную силу содержания, как принадлежность зеленого мира мяса и кости» [8, с. 92]. Абстракционисты предлагают обновленный взгляд на мироустройство, в каком нет ничего знакомого, понятного, являющийся «освобождением от рабства перед готовыми формами» (О. В. Розанова), а конструктивисты — мировоззрение, согласно которому художник призван «строить по существу, а не изображать, предметничать или беспредметничать» (А. М. Родченко), поверять формы предмета законом целеполагания и конструктивного назначения.

Авангардные художественные процессы катализировались в параллель российскому революционному движению. Искусствовед Николай Пунин пишет о футуризме как о государственном искусстве, о диктатуре вкуса, утверждая, что нет никакой разницы «между Третьим Интернационалом и рельефом Татлина или „Трубой марсиан“ Хлебникова» [9, с. 492]. Его коллега Абрам Эфрос в 1922 г. комментирует ситуацию: «Футуризм стал официальным искусством новой России. Левоу государственности соответствует левое искусство... Его жизнь в республике Советов казалась парадоксом. Он пришел к власти с другого конца. Спор за власть был решен не предпочтением, оказанным искусству, а предпочтением, оказанным людям. „Футуризм“ был не нужен, но „футуристы“ были нужны; реализм, наоборот, был нужен, но не нужны были реалисты. Одни принимались, другие отрицались не в качестве художников, а именно в качестве общественных единиц искусства, каких-то граждан от эстетики» [10, с. 15]. С началом Революции практически все крупнейшие художники-авангардисты будут взаимодействовать с новой властью и направят все усилия, чтобы их творчество безусловно зарифмовалось с новым строящимся. Между тем, опоязовские теоретики, сторонники футуризма этому веско возражали, предостерегая, что «признание художника — есть средство его обезвредить» [11], «кто хочет создать революционное искусство, — пусть создает искусство» [12, с. 102]. Попытка создать так называемое революционное искусство ведет к созданию фальшивых произведений, — убеждает Шкловский. И действительно, разве не задолго до Октября началось и разворачивалось в стране сравнительно скоротечное, но триумфальное шествие авангардистов? Художественные действия в салонах на Большой Димитровке в Москве или в «Бродячей собаке» в Петербурге, постановки будетлян, выставки «Бубнового валета» и основание «Ослиного хвоста», скандальные выступления в артистических кабаре, турне поэтов — все 1910 гг. праздничная «армия искусства» стремительно овладевала новыми пространствами и направлялась к новым вершинам, следуя по России. Для творчества русских футуристов в высшей степени характерны эпатаж, зрелищность, публичность, синтетизм, насмешка над здравым смыслом. Творческие акции и перформансы В. Е. Татлина, В. В. Маяковского, Н. Д. Бурлюка — уроки театрального преобразования реальности и захвата новой аудитории. Дальнейшее развитие эти жизнотворческие идеи получают в Советской России в 1920-е, в объединении ЛЕФ («Левый фронт»), которое объединит поэтов, художников, критиков футуристического и конструктивистского толка.

Таким образом, формалистическая философия, инспирированная художественной эпохой 1910–20-х гг., обнаруживает свои истоки и взаимосвязи с различными направлениями русского авангарда, напрямую соответствуя его глубинным ценностям: идее постоянного обновления приемов и выразительных средств в искусстве, нахождения законов существования своеобразных художественных форм, осмысления изменений в искусстве и внутренней причинности этих изменений, диалектике новизны и традиции. Понимание искусства, свойственное формальной школе, позволяет найти аналитические подходы к явлениям, закрытым или не существовавшим прежде, «ощутить нечто», труднодоступное для восприятия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Берковский Н. Я.* Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб: Азбука-классика, 2002. 480 с.
2. Новалис. Фрагменты // Зарубежная литература XIX века: Романтизм. М.: Высшая школа, 1990. С. 59–60.
3. *Жирмунский В. М.* О поэзии классической и романтической // Жирмунский В. М. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. — Ленинград: Наука, 1977. С. 134–137.
4. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
5. *Бурлюк Н. Д.* Supplementum к поэтическому контрапункту // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: XXI век — согласие. 2000. С.153.
6. *Шкловский В. Б.* Жили-были. М.: Советский писатель, 1964. 484 с.
7. *Кандинский В. В.* О сценической композиции // Русский авангард. Изобразительное искусство, Литература, Театр: Сб. ст. М., 2007. С.30–44.
8. *Малевич К. С.* О новых системах в искусстве // Русский авангард. Изобразительное искусство, Литература, Театр: Сб.ст. М., 2007. С.59–94.
9. *Галушкин А. Ю.* Комментарии // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 484–542.
10. *Эфрос А. М.* Концы без начал // Творчество. 1990. № 3. С.15.
11. *Шкловский В. Б.* Памятники русской революции // Жизнь искусства. 1919. 28–29 июня.
12. *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. 544 с.