

УДК 801

В.И.Заика

ПОНЯТИЕ ОСТРАННЕНИЯ И КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ

In the paper the notion «ostrannenie» (estrangement in the meaning making something strange) referring to the components of an artistic model: a narrator, realias, and a language is specified.

Понятие и термин *остраннение* введены в обиход В.Б.Шкловским. В часто цитируемом фрагменте из его статьи «Искусство как прием» представлена суть остранный: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остраннения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продолжен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве неважно» [1]. Конструктивность этого понятия в исследовании художественных объектов, подтверждается, например, тем, что оно может быть «положено в основу всей образности как общий прием» [2]. Настоящая работа представляет собой уточнение понятия остранный для характеристики компонентов художественной модели [3].

Диапазон применения термина в современной научной и публицистической литературе весьма широк: кроме филологических исследований он встречается в работах по философии, культурологии, психологии, социологии, искусствознанию, театроведению, дизайну.

Продуктивность понятия часто чревата неоднозначностью применения одноименного термина. Справедливо мнение Г.Л.Тульчинского, что неустойчивость понятия остраннения обусловлена «стремительной экспансией термина из довольно узкой сферы специфического анализа текстов на область искусства вообще, а затем гуманитарных и естественных наук» [4]. Например, в психиатрии остраннение, непосредственно предшествующее *отчуждению*, является средством сделать эмоционально *незначимым* то или иное травмирующее отношение. И.С.Кон полагает, что остраннение, создавая дистанцию между субъектом и объектом, делает этот объект не только странным и удивительным, но и чуждым посторонним и эмоционально незначимым [5]. Совершенно иным представляется результат остраннения у М.Эпштейна, определившего его как главный прием, в котором совпадают *искусство* и *эротика*: «Остраннение — это представление привычного предмета в качестве незнакомого, необычного, странного, что позволяет нам воспринимать его заново, как бы впервые», поэтому остраннение он считает «основой не только эстетического, но и эротического «познания», которое ищет неизвестного в известном, преодолевает привычный автоматизм телесного общения с другим» [6].

Философ В.А.Кругликов считает, что В.Б.Шкловский, вводя в обиход инструментальное понятие остраннения, тем самым сформулировал культурологический аналог процедуры *феноменологической редукции*: «Можно сказать, понятие остраннения есть преобразованная культурным материалом форма феноменологической редукции» [7]. Аналогия эта, как нам представляется, нуждается в существенных уточнениях. К остраннению автор прибегает, чтобы «дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание» и затруднением продлить процесс восприятия, а эти цели не имеют ничего общего с целью феноменологической редукции: открытием «чистого сознания». Даже в «очистительной» части (открытие «чистого сознания») аналогия с процедурой феноменологической редукции весьма натянута: едва ли остраннение предполагает очищение сознания, открытие чистого сознания, выделение чистых структур сознания, хотя и достигает своей цели «путем отказа от «естественных установок» обыденного сознания по отношению к миру» [8].

Применительно к словесному искусству термин остраннение употребляют и узко, обозначая им конкретный *прием* [9], и более широко: как *принцип* определенного типа литературы, например, «господствующий принцип не только в литературе андеграунда, но и в искусстве неконформистском вообще» [10]. Наиболее широкое понимание встречаем у Л.А.Новикова: остраннение — «*инвариант языковой образности*» [11].

Инструментальный смысл понятия остраннения часто определяется ощущаемой исследователем внутренней формой этого термина. Многочисленные употребления мы свели к таким этимологиям: *странный* (необычный), *со стороны* (с иной точки зрения), а также *странник* (маргинал). В.С.Библер, различая два смысла термина («шкловский» и «бахтинский») и трактуя термин в бахтинском смысле, связывает остраннение как специфическое понимание культуры с положением субъекта как «странника»: чтобы мыслить гуманитарно, нужно быть выбитым «из цивилизационных луз», «выскочить из матрицы цивилизации», «смотреть с пограничья», «оказаться аутсайдером цивилизации, стать ее странником» [12].

В процессе адаптации остраннения в тех или иных концепциях содержание его не только трансформировалось, но и дало «терминологическое потомство». М.Эпштейн смежное с остраннением явление назвал термином *овозможение*: «...у Толстого можно найти еще один прием, который мы назовем «овозможением». Если действительность представляется странной, значит, открывается такая иноположная точка зрения на нее, откуда все начинает восприниматься в иной модальности. Остранение показывает, от чего, а овозможение — к чему движется такое «удивленное» восприятие. Овозможение — это как бы лицевая сторона того, изнанкой чего выступает остранение» [13]. Ниже мы еще обратимся к этой паре терминов.

Говоря о терминологических производных остраннения, отдельно следует остановиться на понятии Б.Брехта *очуждение* (*Verfremdung*). Происходит ли понятие очуждение от термина формалистов, не вполне ясно. А.А.Гугнин минует остраннение В.Б.Шкловского

и очуждение Б.Брехта рассматривает как производное от гегелевского *отчуждения* [14]. У В.П.Руднева читаем: «Открытое Шкловским остранение независимо от него откликнулось в понятии отчуждения в театре Бертольда Брехта» [15]. Г.Л.Тульчинский, рассмотрев судьбу термина *остраннение* и отметив, что Б.Брехту известно было понятие остраннения Шкловского [16], считает очуждение почти полным аналогом остраннения. Мы обратим внимание на существенные различия этих понятий. Очуждение в определении Б.Брехта почти идентично остраннению: «Произвести очуждение события или характера — значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство» [17]. Однако следует отметить, что очуждение как принцип был выдвинут по трем причинам. Во-первых, очуждение — попытка решить вопрос о том, как сделать, чтобы театр был «в состоянии дать практически полезную картину мира», чтобы театр открыл «мыслящему человеку мир, человеческий мир для практической пользы» [18], и попытка примирения, слияния двух функций театра: *развлечения* и *поучения*. Во-вторых, очуждение направлено против принципа *вживания* — «краеугольного камня господствующей эстетики»; при вживании, которое возможно только в неизменности, в ситуации неподвижности, отсутствует возможность *динамики отношения к объекту*, критики объекта, размышления об объекте: «Если между сценой и публикой устанавливался контакт на основе вживания, зритель был способен увидеть ровно столько, сколько видел герой, в которого он вжился» [20]. В-третьих, принцип и понятие очуждения выработано применительно к театру, в котором есть посредник — исполнитель, и именно от него зависит то, *что* зритель способен увидеть. Верно отмечено различие понятий очуждения и остраннения Г.В.Якушевой: в отличие от остраннения акцент в очуждении «делается не на новом и неожиданном, но трезвом, а потому критическом и полемическом взгляде на привычное явление» [21]. С одной стороны, странно или «чуждо» представленный предмет может иметь весьма разные последствия восприятия, и рациональное отношение — это одно из последствий, с другой стороны, «трезвое и критическое» восприятие является одной из стадий сложного процесса восприятия объекта. Поэтому мы считаем очуждение частным случаем остраннения.

Для объяснения *механизма действия* остраннения прибегают к самым различным понятиям, например, психологическим: *обнажению, деперсонализации, амнезии* и пр. Часто для объяснения механизма остраннения используют понятие *дистанции*, расстояния до рассматриваемой вещи: неестественного приближения или удаления от воспринимающего. Изменение привычного расстояния до вещи влечет за собой и иную *перспективу* вещи, позволяет что-то не замечать, но видеть ранее неизвестное, а известное видеть по-иному.

Иная перспектива вещи создает иной *контекст* для вещи. Устранение привычного контекста, конечно, связано не только с расстоянием между созерцающим и вещью, но и с дистанцией между самими вещами. Вещи лишаются взаимозависимости, даются «сами по себе», вне их функции в целостной ситуации. Совокупность просто зарегистрированных вещей не является целостной ситуацией. Когда устранены отношения представленных вещей, совокупность утрачивает способность быть контекстом. Эффект разрушения контекста достигается спецификой представления (в том числе и называния) предметов. Предмет называется безотносительно к его функции. Это хорошо видно в приведенном В.Б.Шкловским примере из Л.Н.Толстого: Наташа Ростова видит на сцене девицу, сидящую «на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон». Отсутствие контекста переводит взгляд на саму вещь, на ее признаки, которые в целостной ситуации не являются релевантными (из того же примера: «...девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах»).

Остраннение связано с разрушением *целого*. То, что известно читателю как целое, остранняется расчленением. Дискретизация ситуации, создание не-при-частности вещи целому (здесь эта вещь не является частью этого целого) посредством «устранения» (забвения или *невидения*) ее функции, описание как равных в одном ряду существенных и несущественных предметов и признаков — таков один из механизмов остраннения, во

всяком случае, таковы те фрагменты, которые рассматриваются В.Б.Шкловским для иллюстрации остранный.

Видеть вещи во всех подробностях, но при этом ощущать дистанцию между ними позволяет специфическая точка зрения. И дискретизация, и дистанцирование — частные включенные понятия в объяснении механизма остранный, общим же можно считать понятие *точки зрения*.

Остраннение у В.Б.Шкловского увеличивает «*трудность и долготу* восприятия» для обеспечения *видения* вещи. Понятие остранный, предполагающего удовольствие именно от *затруднения* восприятия, определяло главное отличие в понимании эстетического формалистами и противопоставлялось позитивистски понимаемому эстетическому чувству как удовольствию от *экономии сил*. Остраннение предусматривает эффект, связанный с «деланьем вещи», построением ее: длительность и трудность процесса *построения*. В значительно меньшей степени эффектом является результат («сделанное в искусстве неважно»), построенное, обновленное, преодоленное является менее существенным. Отсюда повторное обращение к художественному тексту, потребность его многократного прочтения. В.Б.Шкловский противопоставил мгновенности *узнавания* — длительности *видения*. Нам представляется, что термин *построение* надежнее, чем *видение*, передает специфику остранный, в том числе и временную.

Построение предполагает усмотрение у вещи не только иных свойств, но и иного отношения к целостности ситуации и мира в целом, пересмотр роли этой вещи в мире, ее значимости. М.М.Бахтин, полемизируя с В.Б.Шкловским, подчеркивал разрушительную силу остранный: «...вещь остранный не ради нее самой, а ради идеологической значимости этой вещи, значимости, которая не создается, а разоблачается остранный» [22]. Идеологическая значимость вещи — это привычная для воспринимающего значимость узнаваемой вещи в привычной картине мира. М.М.Бахтин ограничил остраннение «разоблачительной» функцией: «Ни положительная, ни отрицательная идеологическая ценность не создаются самим остранный, только разоблачаются им. <...> Подобным вычитанием ничего положительно-нового, прибыльного приобрести, конечно, нельзя» [23]. М.М.Бахтин подчеркивал, что формалистов воодушевляло «не столько раскрытие новых миров и нового смысла в звуке, сколько обесмысление осмысленного в слове звука», что принципиально отличается от переобремененного и поглощенного высоким смыслом слова у символистов [24]. Конечно, остранный осуществляется устранение прежнего идеологического смысла вещи, смысла слова (обесмысливание), но новый смысл не приписывается автором (смысл приписать невозможно в том числе и потому, что он не приписывается, не описывается: он не описуем вообще). Остранный создают такие условия, чтобы новый смысл был создан усилиями воспринимающего. Вытесненную семантику, утерянную функцию (обесмысленную остранный) всегда заполнит определенный смысл. Поэтому упомянутое выше овозможение М.Эпштейна — это не другой прием, а *эффект* остранный как приема.

Когда странным зрением расчленяется ситуация, перечисляются составляющие, воспринимающий должен самостоятельно соединить их в целое, приписывая им место и функцию в этом целом, осмысливая их. Способ дискретизации уже сам по себе несущественен.

Новое видение вещи — результат, которого достигает воспринимающее сознание на «развалинах» художественного разоблачения, — можно назвать *новой значимостью* вещи только с подробными оговорками. И развалины, и новое деланье вещи, сколь бы ни были существенны разрушения, — явления временные. Например, идеологическая значимость представления о герое гражданской войны В.И.Чапаеве отнюдь не становится новой в процессе восприятия романа В.Пелевина «Чапаев и Пустота» (допускаем, что оба Чапаева могут сосуществовать в пределах единого ментального пространства), но наличие идеологической значимости является условием остранный и восприятия образа Чапаева в этом романе. В художественном восприятии остраннение обеспечивает длительный и затрудненный переход через удивление, непонимание и порождаемое им переживание к новому представлению. Но новое представление (новая значимость) важно не как результат, а, скорее, как

фаза процесса, хотя бы потому, что всякое повторное прочтение тогда успешно, когда результат иной.

Эффект остраннения в его *двойственности*: остранненное изображение (смоделированное художником видение) накладывается на привычное видение (которое обеспечивает узнавание) читателя. Воссоздавая признаки объекта с помощью тропа «сквозь» вспомогательный образ, мы параллельно ощущаем присутствие привычного образа. На сопротивлении новому и ощущении контраста привычного и нового основан выразительный эффект.

Уточнив природу и механизмы остраннения, мы можем спроецировать это понятие на компоненты художественной модели, то есть уточнить типологию объекта остраннения.

1. Самым обычным объектом остраннения являются **вещи**. Художественно представленная, странная вещь противопоставляется вещи знакомой, узнаваемой: *После дождя город приобрел блеск и стереоскопичность. Все видели: трамвай крашен кармином; булыжники мостовой далеко не одноцветны, среди них есть даже зеленые; маляр на высоте вышел из ниши, где спрятался от дождя, как голубь, и пошел по канве кирпичей; мальчик в окне ловит солнце на осколок зеркала* (Олеша. Зависть). Общая функция остраннения — представить вещь так, чтобы увидеть ее, оживить, показать, что булыжник разноцветный.

2. Автоматизации вещи способствует ее имя, конвенциональное, коммуникативно обусловленное отношение «имя — вещь». Поэтому вторым типом объектов остраннения является **слово**, которое в процессе социального взаимодействия автоматизируется в той же мере, что и вещь.

Предотвращая автоматичность восприятия слова, художник обеспечивает и остраннение вещи. Обычный случай такого двойного остраннения приведен В.Б.Шкловским: «Прием остраннения у Л.Н.Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее...» [25]. Перифраза — развернутое преставление признаков вещи, которые, как правило, не учитываются в процессе коммуникации посредством конвенциональных именований, — обеспечивает видение реалии в аспекте перечисленных в иносказании признаков. Например: *огромный текущий воздух* (ветер); *влажная упавшая сила* (дождь), *кипела освирепевшая крепость внутренней жизни* (ярость) (Платонов. Чевенгур).

Нарушение разного рода сочетаемости, которое наблюдается в ситуациях выражения специфических сторон вещи, делает заметным само слово: *И особое, всегда **трудное** лицо отца выражало **кроткую, но жадную жalousть** к половине света, остальную же половину он не знал* (Платонов. Чевенгур). То, что говорилось о дискретизации вещи, относится и к знаку: специфические употребления делают континуум расчлененным, обуславливают заметность то лексической семантики знака, то грамматической, то стилистического маркера, то звуковых признаков.

Металогия — любой троп, основанный на переносном употреблении, позволяющий видеть называемую вещь «сквозь» другую вещь, — является очевидным остраннением не только вещи [26], но и самого слова. Самым заметным остраннением слова (крайней формой остраннения) являются *окказионализмы*: ***Крылышка золотописьмом тончайших жил...*** (Хлебников. Кузнечик). Их следует рассматривать не как изменение языка с целью более точного изображения реалии, но как *изображение языка*.

Во всех приведенных примерах словом не сразу обеспечивается «воссоздание» реалии; мы имеем дело с тем, что само слово, которое в обычной коммуникации прозрачно и незаметно, становится изобразительно равным вещи.

Относительно редким случаем остраннения слова является собственно описание его: *Сквозное, трепещущее, как надкрылья насекомого, имя Лилиенталя с детских лет звучит для меня чудесно... Летательное, точно растянутое на легкие бамбуковые планки, имя это связано в моей памяти с началом авиации* (Олеша. Зависть). Само по себе описание «чудесного» акустико-артикуляционного образа, элемента плана выражения, который в практической речи является прозрачным, есть остраннение.

Итак, в приведенных случаях само слово становится объектом, равноправным реалии, а в случаях зауми почти единственным объектом, так как о преодолении узнавания

реалии говорить трудно. Семиотический смысл остраннения вещи и ее имени — обеспечить ревизию их ценности, или, по М.М.Бахтину, идеологической значимости.

В целом остраннению может подвергнуться всякий *семиотический* объект. Остраннение может пониматься как «семиозис наоборот». Можно заметить, что легкой «добычей», потенциальным *объектом остраннения* является то, что предполагает *прочтение*, но не предполагает буквального прочтения, и этим буквальным прочтением остранняется. Показательный пример — современное описание наглядной агитации времен развитого социализма, например в романе В.Пелевина «Омон Ра». В процессе остраннения происходит устранение привычной в данной культуре семиотичности вещи: устранение знаковости вещи, ее социального, символического смысла, демифологизация вещи; как точно заметил Б.Парамонов, «с вещей и процессов совлекается их культурный покров» [27].

3. Наконец, третьим типом объектов остраннения является остраннение **повествующего субъекта**. Художественная модель характеризуется специфическим ракурсом, обеспечивающим в самом общем смысле «неузнавание» вещи и поэтому ее видение (построение). Это может быть, как уже отмечалось, ракурс ребенка, постороннего, сумасшедшего, животного и пр. Собственно, этот тип остраннения является наиболее общим остраннением. Своим остранненным взглядом повествующий субъект по-своему дискретизирует ситуацию, выводит вещь (или ее деталь) из контекста, отделяет ее от цельной ситуации, что приводит к «искривлению пространства».

В следующем примере идеологически маркированной точкой зрения персонажа, озабоченного состоянием государства и видящего во всяком предмете элемент государственного целого, определяются специфика представленных реалий и речевые аномалии: *...Невдалеке от станции строился поселок жилищ. Петр Евсеевич ежедневно следил за ростом сооружений, потому что в теплоте их крова приютятся тысячи трудящихся семейств и в мире после их поселения станет честней и счастливей. Покидал строительство Петр Евсеевич уже растроганным человеком — от вида труда и материала. Все это заготовленное добро посредством усердия товарищеского труда вскоре обрратится в прочный уют от вреда осенней и зимней погоды, чтобы самое содержание государства, в форме его населения, было цело и покойно* (Платонов. Государственный жилец).

Выбор типа повествователя есть определение возможности использования дистанции при представлении вещи. Именно дистанция, если ее понимать широко (пространственно, социально, культурно), создает искривленное пространство, видимое сквозь маску имитируемого лица. Повествователь может «не видеть» связи и между вещами, и между словами, именно такого типа странностью оправдываются и мотивируются странности вещей и слов.

В любом случае самым общим продуктом любого типа остраннения и остраннения в целом является *затрудненная форма*. Поэтому остраннение и затрудненная форма — это не два различных приема, как полагал В.Б.Шкловский, затрудненная форма — это продукт остраннения.

Таким образом, остраннение — это *принцип*, в соответствии с которым действует художник, представляющий художественную модель.

Остраннение мы не считаем принципом исследования (если это исследование не деконструкция), однако понимание искусства в качестве приема, а системы приемов как остраннения можно считать принципом, который предупреждает бытующие при рассмотрении текста биографизм, «выжимание идеи» и иные проявления безразличия к форме. Поэтому библиографскую трактовку остраннения можно считать в некотором роде универсальной: остраннение — это действие исследующего, мыслящего гуманитарно. Таким образом, широко понимая материал, мы к нему относим не только реалии, но и язык, а также определенный привычный ракурс видения вещи. В соответствии с этим мы в пределах художественной модели усматриваем не только остраннение реалии, но также остраннение слова и остраннение повествующего субъекта. Дифференциация объекта позволит уточнить не только

общие и конкретные обстоятельства создания условий видения взамен узнавания, но и в целом говорить об остранении в лингвистическом аспекте при характеристике специфики эстетической реализации языка.

1. Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С.15.
2. Новиков Л.А. Структура эстетического знака и остранение // Новиков Л.А. Избранные труды. Т.2. М., 2001. С.70.
3. Заика В.И. // Вестник НовГУ. Сер.: Гум. науки. 2000. №15. С.91-96. Из двух орфографических вариантов термина (остранение/остранение) вслед за Л.А.Новиковым, который у В.Б.Шкловского лично установил причину ненормативности (см. указ. соч., с.56), употребляем орфографически правильный вариант *остранение*. В цитатах сохраняем авторские предпочтения.
4. Тульчинский Г.Л. К упорядочению междисциплинарной терминологии // Психология процессов художественного творчества. Л. 1980. С.241.
5. Кон И.С. В поисках себя. http://www.neuro.net.ru/sexology/book9_12.html
6. Эпштейн М. Эрос остранения. <http://old.grani.ru/erotology/articles>
7. Кругликов В.А. Философское понимание культуры. <http://www.mael.ru/socium1/kruglikov.html>.
8. Кондаков И. В. Феноменология культуры // Культурология. XX век: Энциклопедия. СПб, 1998. Т.2. С.291.
9. Квятковский А. Поэтический словарь. М.,1966. С.205.
10. Остранение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С.703.
11. Новиков Л.А. Указ. соч. С.70.
12. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму). М., 1991. <http://www.bibler.ru/index>.
13. Эпштейн М. Не реализация, а потенция. К новой модели будущего. Статья 2. http://www.veer.info/04/v4_potentsiatsiia.html.
14. Гугнин А.А. Бертольд Брехт // Называть вещи своими именами. М., 1986. С.587.
15. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С.207.
16. Тульчинский Г.Л. Указ. соч. С.242.
17. Брехт Б. Об экспериментальном театре // Называть вещи своими именами. М.,1986. С.341.
18. Там же. С.339.
19. Там же.
20. Там же. С.340.
21. Очуждение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 709.
22. Бахтин М.М. Тетралогия. М., 1998. С.173.
23. Там же. С.173, 174.
24. Там же. С.172, 173.
25. Шкловский. В.Б. Указ. соч. С.15.
26. Это подчеркнуто Л.А.Новиковым в упоминаемой статье.
27. Парамонов Б. Коммунизм как произведение искусства. <http://www.svoboda.org/programs/RQ/1998/RQ.16.asp>.