

УДК 82

СТОЛЕТИЕ НЕПОНИМАНИЯ: КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ А.А. ПОТЕБНИ И ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

© 2011 г.

С.И. Сухих

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

suhih_sios@mail.ru

Поступила в редакцию 10.03.2011

Анализируется принципиальная противоположность теорий художественности А. Потебни и формальной школы. Объясняются причины более чем столетнего непонимания и неприятия теории словесности А. Потебни и, с другой стороны, апологетического отношения большей части отечественного и мирового литературоведения к русской формальной школе.

Ключевые слова: Потебня, Шкловский, внутренняя форма слова и художественного произведения, «остранение».

В отношении к своим современникам и предшественникам в науке формалисты были столь же агрессивны, как их литературные собратья-футуристы по отношению к другим поэтам: ворвались в науку так же дерзко, эпатажно и с тем же стремлением «сбросить» всех предшественников в науку «с парохода современности», создать новую, небывалую и «единственно верную» науку о литературе. Академическая наука в тот момент была действительно слаба. В статье «Теория формального метода» Б. Эйхенбаум писал, что она «настолько потеряла ощущение собственного предмета исследования, что самое ее существование стало призрачным» [1, с. 120]. В принципе, это была достаточно меткая и точная характеристика тогдашнего состояния академической науки. Но ведь *до этого*, еще в XIX в., было и другое: были А.Н. Веселовский, А.А. Потебня, их ученики. Как же быть с ними? С Веселовским формалисты почти не полемизировали. Скорее, они у него учились, хотя ссылались на него редко. Многие в методологии Веселовского было им не просто близко, но прямо *предшествовало* их собственным методологическим поискам и открытиям. Совсем другое дело – Потебня, взгляды которого вызывали у формалистов почти что идиосинкразию. Само имя его для них было как красная тряпка для быка, и они подвергли его теорию яростной критике, хотя и неглубокой, неосновательной. Столь яростное неприятие Потебни не случайно. Дело в том, что филологическая концепция Потебни принципиально и категорически антиформалистична (так же как и антисоциологична). Поэтому Потебня – самый опасный противник формализма: они сталкиваются на одном «поле» – в понимании сущности художественного, в трактовке природы и структуры литературного произведения.

На первом этапе становления и развития формальной школы ориентация поэтики на лингвистику была ее принципиальной установкой. Теории Потебни и формальной школы противостоят друг другу уже у самых истоков, связанных с лингвистикой, – в понимании сущности, природы и функций слова, языка – отсюда и все дальнейшие их различия.

Наука о языке тоже неоднородна. Разные научные школы в лингвистике по-разному отвечают на вопрос о сущности языка. Все определения языка, данные лингвистикой, построены на выявлении главной его функции, и при её определении лингвистика неизбежно сталкивается с *двойственной* природой языка. Сущность такой двойственности заключается в том, что, с одной стороны, язык есть «орган образования мысли», орудие мышления, т.е. имеет *познавательную* функцию, а с другой стороны, язык есть средство общения, т.е. выполняет функцию *коммуникативную*. Лингвистика всегда развивается либо в том, либо в другом направлении, и на основе этого формируются две разновидности общих теорий языка: а) теории, в основу которых положено исследование познавательной, *смыслопорождающей* функции языка как главной (самые глубокие и яркие из таких теорий – лингвистические учения Гумбольдта и Потебни); б) теории, исследующие *коммуникативную* функцию языка как главную. После Потебни, в XX веке, в лингвистике возобладали *второй* подход; это, по преимуществу, *коммуникативная* лингвистика в различных ее разновидностях. Вследствие этого в литературоведении возникают два подхода, *две поэтики*, параллельные тем двум концепциям языка.

Вспомним формулу слова и художественного произведения Потебни:

$$x \leftrightarrow a \leftrightarrow A$$

При коммуникативном подходе к этим элементам x (содержание) вычитается как элемент эстетически *незначимый*; образ (a) *убирается* вообще (a в этом смысле коммуникативная лингвистика и формальная поэтика не признают). Остается A – словесный ряд в его вещной определенности, т.е. *только то, что Потебня называл внешней формой*, причем именно в ее *вещной* определенности (это звуковая оболочка как таковая, без того, что Потебня именовал «объективной мыслью», которой проникнута внешняя форма слова и еще более – художественного произведения). Вот почему формализм отверг теорию *образности* поэзии, особенно в трактовке Потебни, которую сами формалисты к тому же извратили, сводя образность к живописности, изобразительности, а не к иносказательности, как ее понимал Потебня, к тому же обвинив в таком сведении именно Потебню, т.е. «свалив с больной головы на здоровую». Для формалиста художественное произведение – не образ, а *конструкция* самозначимой *суммы приемов организации* вещно-определенного словесного ряда.

Но стоит только отвергнуть теорию образности, как понятия «форма» и «словесное выражение» тотчас сливаются, что неминуемо приводит к пониманию эстетической структуры художественного произведения как *совокупности средств выражения* и к определению поэзии как «высказывания с установкой на выражение» (ср. с определением поэзии как «преобразования *мысли* в слове» у А. Потебни). В этом пункте – одно из главных отличий теории формальной школы от теоретической поэтики Потебни. Формальная школа отвергла теорию образности поэзии как ее главного признака. Именно теория образа Потебни стала для формалистов наиболее неприемлемой, и именно её они подвергли самой острой критике.

Для Потебни поэзия есть творчество образов при помощи образа (внутренней формы). Для формализма поэзия есть конструкция, построение, в котором образ – лишь один из частных и второстепенных элементов. Понятно, что само представление об образе, объем и содержание понятия «образ» у Потебни и формалистов не совпадают. Поэтому естественно, что стрелы формалистской критики были направлены в первую очередь против Потебни. И этих аргументов «против» было, по существу, два. Во-первых, если Потебня считал, что поэтичность = образности, то формалисты полагали как раз наоборот: поэтичность **не** = образности, образ-

ность лишь один из элементов, приемов поэзии. Во-вторых, формалисты считали, причём совершенно неоправданно, что Потебня отождествлял образность с наглядностью, живописностью, пластичностью. Можно с полной уверенностью утверждать, что теорию Потебни формалисты восприняли более чем поверхностно.

Для Потебни действительно **образность равна поэтичности, но вовсе не равна наглядности**; наглядность, живописность, зрительность и т.п. характеристики могут относиться к *отдельным видам образности*, но не тождественны *образности как таковой*. Синонимичными слову «образность» в концепции Потебни являются термины «поэтичность», «художественность», «иносказательность», «символичность», но не «наглядность», «живописность», «пластичность». Принципиальным в этом плане можно считать положение Потебни о том, что образ создается не только «указательно», через передачу конкретных признаков явления, но и «качественно», т.е. через выражение отношения поэта (или героя произведения) к тому, что изображается. Это положение указывает одновременно и на эмоциональную сторону образности, и на ее несводимость к наглядности, живописности.

Вместо образности формалисты предложили в качестве родового признака художественности «*ощутимость построения*» и как один из видов его – *затрудненность формы*, а как идеал художественности – *заумь*. Как говорил Р. Якобсон, «заумность есть тот фактический предел, к которому стремится поэзия» [2, с. 68]. (Ср. тезис Потебни: «Форма должна быть *прозрачной*». С позиций его «смыслообразующей» теории языка и поэзии «заумный язык» есть нонсенс, оксюморон, такой же, как «безумный ум» или «бессмысленная мысль»). Правда, Б. Энгельгардт, несмотря на симпатию к формализму, считал, что понятие «заумный язык» можно принять как «методологический прием», как обозначение предельной степени «установки на выражение», а не как реальный факт: «Фактически, на практике “заумного языка” как особой <...> языковой системы не существует, да и не может существовать» [3].

Но что же, если не образность, все-таки является самым общим признаком художественности в литературе? Здесь нужно обратиться к статье Шкловского «Искусство как прием», которая и по названию, и по содержанию может рассматриваться как теоретический манифест формальной школы¹. В ней сделана попытка ниспровергнуть теорию образности поэзии и обосновать новую теорию сущности поэтического.

Обратим внимание на характер и содержание самой критики В. Шкловским теории Потебни. На многих литературоведов эта критика до сих пор производит впечатление, и причина лишь в том, что теория Потебни по сей день недостаточно известна и не понята по настоящему, поэтому-то аргументы Шкловского, достаточно поверхностные, принимаются на веру. В действительности же критика в этой статье теории образности Потебни – одно сплошное *недоразумение*, и в прямом, и в переносном смысле этого слова, т.к. в ней есть и *непонимание* основополагающих идей Потебни, и *подмена* понятий.

Попробуем разобраться в системе аргументации Шкловского. Вся его критика сводится к оспариванию двух основных тезисов Потебни: 1) о том, что поэзия = образности; 2) о сущности образности, поэтичности (правильно ли понимает Шкловский учение Потебни о сущности образности – это другой вопрос; об этом ниже).

«Поэзия = образности» – это действительно краеугольный камень теории Потебни. Иначе говоря, поэтичность, художественность – это синонимы понятия образности. А для Шкловского образ есть лишь *один из приемов* поэзии, область поэтического значительно шире и включает в себя приемы, не являющиеся образными; следовательно, понятия образности и поэтичности не синонимичны, они не совпадают ни по своей сущности, ни по объему. Есть искусство образное и есть искусство безобразное; «искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны» [4, с. 59]. Этот основополагающий контртезис обосновывается несколькими аргументами. Один из них заимствуется у Овсяннико-Куликовского, который, как пишет Шкловский, «несомненно, внимательно читал книги своего учителя» и, «по всей вероятности, верно» [4, с. 59] (а на самом деле, совершенно неверно) понял его мысли. Речь идет об известном суждении Овсяннико-Куликовского: искусство делится на «образное» (эпос, драма) и «необразное» (лирика, архитектура, музыка). В. Шкловский не видит и не оговаривает того, что эта идея Овсяннико-Куликовского ни в какой связи не стоит с теорией его учителя Потебни и с её позиций выглядит совершенно невысказанной и даже абсурдной.

Другой аргумент сводится к тому, что образность не есть специфический признак искусства, поскольку образы встречаются и «как практическое средство мышления», т.е. вне сферы искусства. Этот аргумент представляет собой нечто весомое только для формалиста-опоязовца, принципиально отделяющего сферу

поэтическую от «практической», в частности, язык поэзии от общенародного языка. Но такая аргументация ровно ничего не значила бы для Потебни, который поэтичность выводил из самой природы языка как такового и в нем видел источник и широкую область поэтического, не отделяя по этому признаку язык поэзии от языка общенародного; кроме того, он признавал правомерность использования образов, т.е. элементов поэтического, в «прозе», в обыденной речи и даже в языке науки. Иначе говоря, этот тезис абсолютно не колеблет его утверждения «поэзия = образности».

Шкловский приводит в качестве примеров два взятых из обыденного словоупотребления возгласа: «Эй, *шляпа*, пакет потерял!» (обращение к человеку в шляпе) и «Эй, *шляпа*, как стоишь!» (обращение к человеку, который неправильно стоит в строю) – и утверждает, что 1-й является «прозаическим», а 2-й – «поэтическим» [4, с. 61]. Почему? Совершенно неизвестно. С точки зрения теории Потебни, оба образа являются поэтическими – и по структуре, и по иносказательному, переносному смыслу. А вот отнесение Шкловским 1-го примера к области «прозы», а 2-го – к сфере «поэзии» абсолютно произвольно, ничем не доказано.

Третий аргумент (хотя по существу это не аргумент, а только произвольное *допущение*, которое еще надо доказать): «Образ поэтический – это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по задаче другим [т.е., по логике противопоставления, не образным. – С.С.] приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем способам увеличения ощущения вещи» [4, с. 61]. Стало быть, метафорический перенос в выражении: «Эй, *шляпа*, как стоишь!» – о котором идет речь, – это образ, а все остальные перечисленные приемы, которым он «равен», – не образы? По логике Потебни, это абсурд. Однако такова логика В. Шкловского.

Но самое главное – полемика Шкловского с Потебней о *сути* образа. Фокус здесь заключается в том, что Шкловский *подменяет понятия*, причем иногда весьма ловко используя некоторые определения самого Потебни. Ведь всё дело в том, *какие* это определения. У Потебни их много и они разные: а) общие и принципиальные, *родовые*, относящиеся ко всем видам образности; б) частные, *видовые*, относящиеся только к некоторым видам образности; в) подчеркивающие лишь некоторые *функции* образа, т.е. тоже *видовые*. Критикуя Потебню, Шклов-

ский *никогда* не приводит определений типа «а» и выбирает для примеров лишь определения типа «б» и «в», т.е. не общие и фундаментальные, а частные и функциональные, не родовые, а видовые; он фактически выдает частное за общее. «Потебня и его многочисленная школа, – пишет, к примеру, Шкловский, – считают поэзию особым видом мышления – мышления при помощи образов и задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное». Далее он приводит одно из *частных* определений образности Потебни: «Или, говоря словами Потебни: “Отношение образа к объясняемому: а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим = постоянное средство аттракции переменчивых апперципируемых <...> б) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое”, так как цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им». А затем иронически заключает: «Интересно применить этот закон к сравнению Тютчевым зарниц с глухонемыми демонами или к гоголевскому сравнению неба с ризами господ» [4, с. 59]. Получается, суть образа «по Потебне» – сведение сложного к простому, неизвестного к известному, т.е. «узнавание». Здесь все основано на смешении и подмене понятий.

Во-первых, Потебня подразделял образность на два вида – *синекдохическую* и *метафорическую* (последнюю – в широком смысле, включая в неё и метонимический принцип переноса значений). По отношению к каждому виду «приближение значения образа к нашему пониманию», то есть «узнавание» (как это совершенно неверно и упрощенно «переводит» Шкловский) имеет *разный* механизм и соответственно *разный* смысл. Суть, специфика и механизм образов *синекдохического* типа в том, что образ, (т.е. внутренняя форма, «представление») и значение соотносятся по принципу *однородности* и достигают цели (обобщения), «когда понимающий узнает в них *знакомое*: “я это знаю, это так”, “я видал, встречал таких”, “так на свете бывает”» [5, с. 342]. Здесь имеет место «узнавание» в смысле Шкловского – как «опознание» ранее известного. Образы же *метафорического* типа строятся на соотнесении *разнородных* явлений и при их сближении образуют *новый* признак, который и выделяется как внутренняя форма. Поэтому «узнавание» здесь *другое* – не «опознание» известного, а *познание неизвестного*, узнавание в смысле *прибавления* к старому знанию *знания нового*.

Во-вторых, тезисы о том, что «образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им», и о том, что «образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим», относятся не только к «синекдохическому», но к любому образу, однако *лишь в том самом широком смысле*, согласно которому по теории Потебни: 1) значение (*x*) всегда больше образа (*a*), поэтому в принципе *a* при любой степени его сложности представляет собой нечто более простое и легче «узнаваемое», чем представляемое им значение *x*; 2) *x* к тому же может варьироваться до бесконечности в зависимости от особенностей воспринимающего сознания, которое соотносит *a* с «переменчивыми подлежащими» x_1, x_2, x_3 и т.д.² Но такие тонкости В. Шкловский совершенно игнорирует, принимая во внимание лишь ближайший смысл вырванных из контекста определений (к тому же трактуемых упрощенно).

В-третьих (и это самое главное), *наиболее общее*, фундаментальное определение сущности образа Потебня дает *только* в своей «общей формуле поэзии» ($x > a$), содержание которой он расшифровывает так: «*x* по отношению к *a* есть всегда нечто *иное*, часто даже *неоднородное*. Поэтому... *поэзия есть иносказание*» [5, с. 367]. *Только это* определение есть фундаментальная дефиниция сущности поэтичности, т.е. образности, у Потебни. И только содержание *этого* определения можно обсуждать, если кто-либо стремится оспорить взгляд Потебни на сущность образа и его знаменитое уравнение «образность = поэтичности».

Наконец, еще один момент. Сводя цель образа в понимании Потебни к «узнаванию», к сведению неизвестного к известному, т.е. упрощая и примитивизируя его теорию образа, Шкловский в своей основополагающей статье все время оперирует понятиями «экономия мышления», «экономия творческих сил» и т.п., действительно употреблявшимися Потебней и особенно потебнианцами, но при этом опять-таки сводит все содержание этих понятий к прямому значению слова «экономия», т.е. к «сокращению», «минимизации» и т.д. При этом он ссылается на Овсяннико-Куликовского, Авенариуса, Петражицкого, Спенсера и др. Но Потебня (а часто и Овсяннико-Куликовский) под «экономией мышления» имел в виду вовсе не *минимизацию* творческих усилий, а «*сгущение мысли*» как в образе, так и в понятии, причем механизмы этого «сгущения» в образе и понятии, по Потебне, принципиально *различны*. «Сгущение мысли» в *понятии* у него означает очищение значения слова от всего несущественного. «Сгущение мысли» в *образе* есть нечто совершенно другое – «замещение массы разно-

образных мыслей относительно небольшими умственными величинами» (когда один признак *представляет* множество других). *Только в этом смысле* образ «экономит» мышление, творческие усилия, и поэтому «человек, располагающий сознательно значительным количеством поэтических образов, – писал Потебня, – располагающий ими так, что они свободно приходят ему на мысль, тем самым будет иметь в своем распоряжении огромные мысленные массы» [5, с. 520]. Такая «экономия» ничего общего не имеет с минимизацией мыслительной деятельности. Наоборот, это активизация, усложнение и уплотнение мысли.

Перейдем от «критической» части статьи Шкловского к ее «позитиву», т.е. к его «новой теории поэзии», к его пониманию *сущности* художественного. Он прямо противопоставляет его теории Потебни: «Отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “виденья” его, а не “узнавания”» [4, с. 68]. Данный тезис – подчеркнем еще раз – противопоставляется не *базовому* понятию образности и поэтичности у Потебни, а *частным* определениям. Это должно было помочь Шкловскому придать своим дефинициям статус «всеобщности». Достигает ли он этой цели – другой вопрос; сейчас нам важно другое – понять, *какое же качество* искусства создает, с его точки зрения, возможность не «узнавания», а «видения» предмета. Это качество Шкловский обозначает своим знаменитым, краеугольным в формальной теории понятием и термином *остранение*.

В качестве иллюстрации Шкловский приводит свой знаменитый анализ сцены в театре в «Войне и мире» Л. Толстого как пример «остраненного» изображения **театра**. В этой сцене перед нами (по Шкловскому) «остраненное» описание театра, данное для усиления видения «вещи», т.е. того же театра. Как будто бы писателем сделано всё для того, чтобы не «приблизить к нашему пониманию значение образа» (Потебня), а по Шкловскому – описываемую «вещь» (оперный спектакль), но, наоборот, отдалить, сделать её странной, непривычной и непонятной. Из трех глав 5-й части, посвященных событиям в театре, Шкловский выбирает и цитирует только описания оперного действия, опуская всё, что им предшествует, – всё, что происходит с героями романа во время спектакля и в антрактах. Но здесь все дело именно в том, что считать предметом описания, той «ве-

щью», которая в нем дается, тем «значением образа», которое «приближается» или отдаляется от нашего понимания. Для Шкловского это театр, т.е. театральный оперный спектакль. Но ведь это *«театр»*, *увиденный глазами Наташи Ростовой*, которой в тот момент вовсе не до театра и не до спектакля; данный глазами человека, который смотрит на происходящее, будучи поглощен совсем не театральными переживаниями, и потому замечает только внешнюю сторону происходящего, не вникая ни в смысл театральные условностей, ни в содержание спектакля. Т.е. *предмет* изображения и *содержание* этих сцен вообще не театр сам по себе, а *«диалектика души» Наташи* в переломный момент ее жизни, который она переживает, по стечению обстоятельств, в театре. Театр как таковой тут вообще ни при чем – мог быть бал или скачки и т.п.

Наташа ведь не в первый раз в опере, оперный язык для нее привычен и понятен, недаром до этого она и в счастливую минуту жизни поет «свою любимую музыкальную фразу из херубиниевой оперы», и в минуту тягостную, грустную перебирает струны гитары, «выделявая фразу, которую она запомнила из одной оперы».

Только после спектакля, дома, Наташа, «вдруг вспомнив князя Андрея, ужаснулась. "Что ж со мной было? Ничего. Я ничего не сделала, ничем не вызвала этого. Никто не узнает, и я не увижу его больше никогда, – говорила она себе. Стало быть, ясно, что ничего не случилось, что не в чем раскаиваться, что князь Андрей может любить меня и *такою*. Но *какою такою*? Ах боже, боже мой! Зачем его нет тут!" Наташа успокаивалась на мгновенье, но потом опять какой-то инстинкт говорил ей, что хотя все это и правда и хотя ничего не было, – инстинкт говорил ей, что вся прежняя чистота любви ее к князю Андрею погибла». Вот о чем эти сцены в театре: не о спектакле, а о том, как *погибла любовь* и возникла пагубная страсть к Анатолю. Предмет и содержание этого образного описания – *не театр*, а *движение психологических состояний Наташи*, и это оно «приближается к нашему пониманию», благодаря такому восприятию спектакля, «странному» для человека высокой культуры, несомненно, понимающего в искусстве, знающего значение театральные условностей. Это движение души именно «приближается» к нашему пониманию (по Потебне), а не «отдаляется» и не «затрудняется» (по Шкловскому). Наташа не в первый раз в опере, но в первый раз – в таком сложном психологическом состоянии, и как раз передача этого состояния является «целью образа», в том

числе «странного» описания оперного действия, а не «остранение вещи» (спектакля) само по себе. Это как раз такой случай, когда «одно содержание» (странное восприятие спектакля) становится, по Потебне, «формой другого содержания» (формой выражения психологического перелома в жизни героини). И это «остранение» есть не что иное, как *иносказание*, – то, что выражается «общей формулой поэзии» ($x > a$).

Впрочем, никакой «психологии» для формалиста в художественной конструкции нет. Все это внеэстетический «материал», так же как и элемент толстовской идеологической оценки, находящий выражение в той или иной форме «остранения» (например, при описании института собственности «глазами лошади» в «Холстомере»). В. Эрлих с восторгом поддерживает В. Шкловского в том, что того «совершенно не занимает идеологический аспект рассматриваемого приема. Его интересует другое – развенчание штампов, замена “высоких слов”, набора громких фраз, каким обычно пользуются, говоря о театральной постановке, о церковном причастии или о частной собственности, простым, “наивным языком”» [6, с. 175]. Но если литературовед не видит в сценах «Войны и мира», рассказывающих о трагическом моменте жизни героев, никакой «психологии», а видит только «крашенные картонные» в описании спектакля, на фоне которого разворачивается трагедия, то это говорит лишь о границах его методологии, позволяющей видеть одно и исключаяющей возможность видеть другое. В данном случае, повторим, «остраненное» описание спектакля – только форма выражения психологических состояний героини романа, а не самоцель. Это одна из форм *иносказания*.

И любое другое «остраненное» описание: «института собственности глазами лошади» в «Холстомере» или сражения, салона, плена, суда или чего-либо еще – всегда имеет у Толстого конкретную содержательную функцию, в каждом случае очень индивидуальную. И хотя все эти случаи покрываются понятием «остранения», но само это понятие становится очень отвлеченным, абстрактным, схватывающим действительно самый общий внешний, формальный принцип изображения. Только в таком внешнем, формальном смысле это понятие имеет научное значение. И все равно оно покрывается понятием «иносказания», так что не образ (иносказание, по Потебне) – разновидность «остранения», а наоборот, остранение – разновидность образа (иносказания).

«Остранение» и «затрудненная форма», по Шкловскому, должны были заменить в теории

искусства понятие образа как родовой, универсальной категории поэтического, эти способы изображения, с его точки зрения, и есть главные средства «торможения» восприятия, «душа всех приемов», а образ только один из многих таких приемов. Однако все приведенные им в статье «Искусство как прием» многочисленные примеры «остранения» есть примеры разных видов *образа*, если только образ понимать как «иносказание», как признак, совокупность признаков, несоразмерную с представляемым ею значением, т.е. в том общем и фундаментальном смысле, который предлагает Потебня в «общей формуле поэзии» ($x > a$), а не в тех смыслах, которые формалисты приписывают его теории образа.

Вот Шкловский приводит пример «остранения» из Гамсуна: «Два белых чуда виднелись у нее из-за рубашки». И тут же, в следующей фразе, вводит другие примеры, но – обратим внимание – как, каким словом вводит: «Или эротические объекты изображаются *иносказательно*...» Слово «или» должно означать, что предыдущий пример из Гамсуна не *иносказателен*. Но разве «два белых чуда» – не *иносказание*? И весь дальнейший длинный список примеров Шкловского представляет собой именно разные виды «иносказаний», т.е., по Потебне, «образов». Точно так же и все виды психологических параллелизмов, которые Шкловский приводит в статье о сюжетосложении и считает приемами «не образными», есть тоже разные виды «иносказаний» (т.е., по Потебне, «образов»).

В общем, ниспровержения «образной теории искусства» и опровержения Потебни в статье «Искусство как прием» не получилось. Странно, с какой легкостью парадоксы Шкловского принимались и до сих пор принимаются на веру³.

В. Эрлих решительно пишет в своей книге о формализме: «Шкловский и Якобсон были абсолютно и безусловно правы, протестуя против приравнивания поэтического языка к образности» [6, с. 173]. Да, *правы*, если под образом понимать *частную* разновидность «приема» и притом как *неизменяющуюся* и не изменяющуюся⁴. Но, с другой стороны, *не правы*, причем тоже «абсолютно и безусловно», если под образом понимать «*иносказание*» и видеть сущность поэтического в «несоразмерности образа и значения», а не в «приемах расположения» материала. *Не остранение и затруднение, как доказывали формалисты, а иносказание, как считал А.А. Потебня, – «душа всех приемов»; остранение и затруднение – это лишь виды, формы, типы иносказания.*

Примечания

1. В качестве «манифеста формальной школы» ее признал Б. Эйхенбаум [7, с. 385], а также многие западные исследователи наследия формальной школы, в том числе В. Эрлих [6, с. 58] и А. Ханзен-Лёве, автор одного из наиболее основательных трудов на эту тему [8, с. 137].

2. Ирония Шкловского по поводу образов вроде тютчевских «глухих демонов» и гоголевских «риз господ» уместна была бы, если бы содержанием этих образов были бы только внешние предметы – «зарницы» или «небо», как он полагает. На самом деле содержанием их является *восприятие* зарниц и неба наблюдающими их субъектами и связанное с этим *состояние* их душ, и сложность их лишь отчасти передается данными сравнениями, яркими, точными, но отнюдь не исчерпывающими *всего* содержания этих восприятий и состояний.

3. Это касается даже мелочей, даже явных и порой вопиющих ошибок и нелепостей. В книге «Гамбургский счет», критикуя горьковского «Самгина», Шкловский уличил его автора чуть ли не в плагиате. В известной сцене ловли несуществующего сома он увидел «цитату» («сом цитатный») из Бальзака, у которого в романе «Крестьяне» точно так же, пишет Шкловский, «ловят несуществующую *рысь*». Что из того, что у Бальзака ловят не рысь, а *выдру*? Статья Шкловского переиздавалась десятки раз, и многие сотни, если не тысячи раз цитировалась, и везде, из издания в издание, из статьи в статью благополучно кочевала эта выдуманная самим Шкловским якобы бальзаковская «рысь».

4. Как писал в той же статье «Искусство как прием» В. Шкловский, «образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы – “ничьи”, “божьи”... Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их» [4, с. 60].

Список литературы

1. Эйхенбаум Б. Литература (теория, критика, полемика). Л., 1927. 560 с.
2. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1919. 128 с.
3. Энгельгардт Б. Избранные труды. СПб: Изд-во СПб университета. 1995. 323 с.
4. Шкловский В. Искусство как прием. С. 58-74 // Шкловский В. Гамбургский счет. М.: Сов. писатель, 1990. 544 с.
5. Потебня А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 545 с.
6. Эрлих В. Русский формализм. История и теория. М.: НЛЮ, 1996. 270 с.
7. Эйхенбаум Б. Литература. Л.: Прибой, 1927. 360 с.
8. Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus der Princip der Verfremdung. Wien, 1978. 410 s.

**A CENTURY OF INCOMPREHENSION: THE IDEA OF ARTISTRY
IN THE THEORY OF LITERATURE OF A.A. POTEBNYA AND OF THE FORMAL SCHOOL**

S.I. Sukhikh

The opposition of principal theoretical ideas is analysed – in particular the theory of artistry – in A.Potebnya's poetics and in the doctrine of the formal school. We attempt to explain the reasons of the century-long incomprehension and unacceptance of Potebnya's theory of literature and, on the other hand, of the uncritical apologetic attitude of most Russian and foreign representatives of literary criticism to the Russian formal school.

Keywords: Potebnya, Shklovsky, the inner form of the word and of the work of art, «ostraneniye» (defamiliarisation).