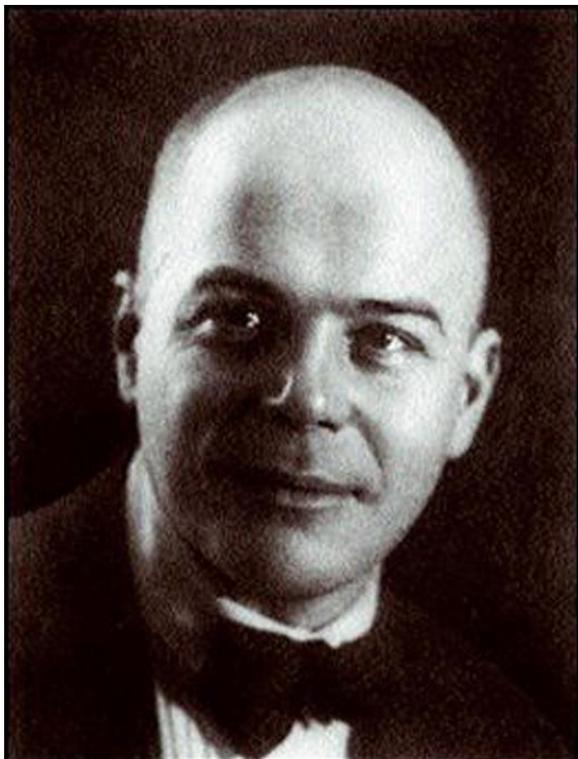


Формализм



Виктор Шкловский
(1893-1984)



Роман Якобсон
(1896-1982)

Роман Якобсон. О художественном реализме

Что такое реализм в понимании
теоретика искусства?

Это художественное течение, имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимуму правдоподобия. Реалистическими мы объявляем те произведения, которые представляются нам близко передающими действительность, правдоподобными.

И уже бросается в глаза **многозначность:**

1. Речь идет о стремлении, тенденции, т.е. под реалистическим произведением понимается **произведение, задуманное данным автором как правдоподобное** (значение А).
2. Реалистическим произведением называется такое **произведение, которое я, имеющей о нем суждение, воспринимаю как правдоподобное** (значение В).
3. Сумма характерных признаков определенного художественного **направления XIX столетия** (значение С).

Что такое правдоподобие?

В ЖИВОПИСИ

в литературе

«...Если в живописи, в изобразительных искусствах можно впасть в иллюзию возможности некой объективной, безотносительной верности действительности, то вопрос о "природном" правдоподобии словесного выражения, литературного описания совершенно очевидно лишен смысла. Может ли возникнуть вопрос о большом правдоподобии того или иного вида поэтических тропов, можно ли сказать, что такая-то метафора или метонимия объективно реальней? Да и в живописи реальность условна, так сказать, фигуральна. Условны методы проекции трехмерного пространства на плоскость, условна окраска, абстрагирование, упрощение передаваемого предмета...

По мере накопления традиции **живописный образ становится идеограммой, формулой**, с которой немедленно по смежности связывается предмет. Узнавание становится мгновенным. Мы перестаем видеть картину...»

Как разрушить автоматизм восприятия?

«Слова вчерашнего повествования больше ничего не говорят. И вот предмет характеризуется по признакам, которые вчера признавались наименее характерными, наименее достойными передачи и которых не замечали...»

«Увидеть в вещи то, чего вчера не видели, должен живописец-новатор - навязать восприятию новую форму. Предмет подается в необычном ракурсе. Композиция, канонизированная предшественниками, нарушается. Крамской в своих воспоминаниях повествует, как он стремился максимально деформировать академическую композицию, причем этот "беспорядок" мотивирован приближением к реальности...»

«... Восприятие иных - консервативнейших - продолжает определяться старым каноном, и потому его деформация, осуществленная новым течением, представляется им отказом от правдоподобия, уклоном от реализма; они продолжают пестовать старые каноны как единственно реалистические...»

Может ли художник-революционер
превратиться в художника консерватора?

Итак, поскольку мы выше говорили о значении термина "реализм", т.е. о тенденции к художественному правдоподобию, мы видим, что такое определение оставляет место для двусмысленности.

A1 - тенденция к деформации данных художественных канонов, осмысленная как приближение к действительности.

A2 - консервативная тенденция в пределах данной художественной традиции, осмысленная как верность действительности.

«Конкретное содержание А1 и А2, В1 и В2 крайне относительно. Так, современный оценщик усмотрит реализм в Делакруа, но не в Делароше, в Эль Греко или Андрее Рублеве, но не в Гвидо Рени, в скифской бабе, но не в Лаокооне. Как раз наоборот судил бы воспитанник академии прошлого века. Улавливающий правдоподобие Расина не улавливает правдоподобия у Шекспира, и наоборот...»



Давид



Делакруа



Репин



Сезанн



Пикасс

«Поскольку утвердилась традиция, что реализм - это С, новые художники-реалисты (в смысле А1 этого термина) вынуждены объявить себя неореалистами, реалистами в высшем смысле слова или же натуралистами, устанавливать различие между реализмом преблизительным, мнимым (С) и, на их взгляд, подлинным (т.е. своим)...»

«...Мы уже говорили о прогрессивном реализме как о характеристике по несущественным признакам. Один из приемов такой характеристики - это уплотнение повествования образами, привлеченными по смежности...

...Возьмем грубый пример: два литературных самоубийства - бедной Лизы и Анны Карениной. Рисую самоубийство Анны, Толстой пишет, главным образом, о ее сумочке. Этот несущественный признак Карамзину показался бы бессмысленным, хотя по сравнению с авантюрным романом XVIII века рассказ Карамзина - тоже цепь несущественных признаков...»

«Если в авантюрном романе XVIII века герой встречал прохожего, то именно того, который нужен ему или по крайней мере интриге. А у Гоголя, или Толстого, или Достоевского герой обязательно встретит сперва прохожего ненужного, лишнего с точки зрения фабулы, и завяжет с ним разговор, из которого для фабулы ничего не последует. Поскольку такой прием нередко объявляется реалистическим, обозначим его через D, повторяя, что D часто бывает представлено в C...»

«Мальчику задают задачу: из клетки вылетела птица; за какое время долетела она до леса, если ежеминутно пролетала столько-то, а расстояние между клеткой и лесом такое-то. Мальчик спрашивает: а какого цвета была клетка? Этот мальчик был типичным реалистом в D смысле слова...»

«чтобы показать вещь, надо деформировать ее вчерашний облик, окрасить ее, как окрашивают препарат для наблюдения под микроскопом. Вы расцвечиваете предмет по-новому и думаете: он стал осязательней, реальней (A1)...»



Реализм

Отказ от классицизма и романтизма

Фиксация действительности

Контекст

Содержание

Гюстав Курбе.
«Веяльщицы», 1853 г.



Гюстав Курбе.
«Мастерская художника», 1855 г.



И. Е. Репин. «Бурлаки на Волге» (1873)

Формализм в искусстве

Важно:

Способ изготовления

Приёмы художника

Наблюдаемые детали

Элементы композиции (линии, изгибы, текстура, цвет)

Герметичность и самодостаточность произведения как художественного высказывания

Демократизм

Понимание процесса творения

Поиск сущности предмета

Не важно:

Контекст(ы)

Реификация изображения

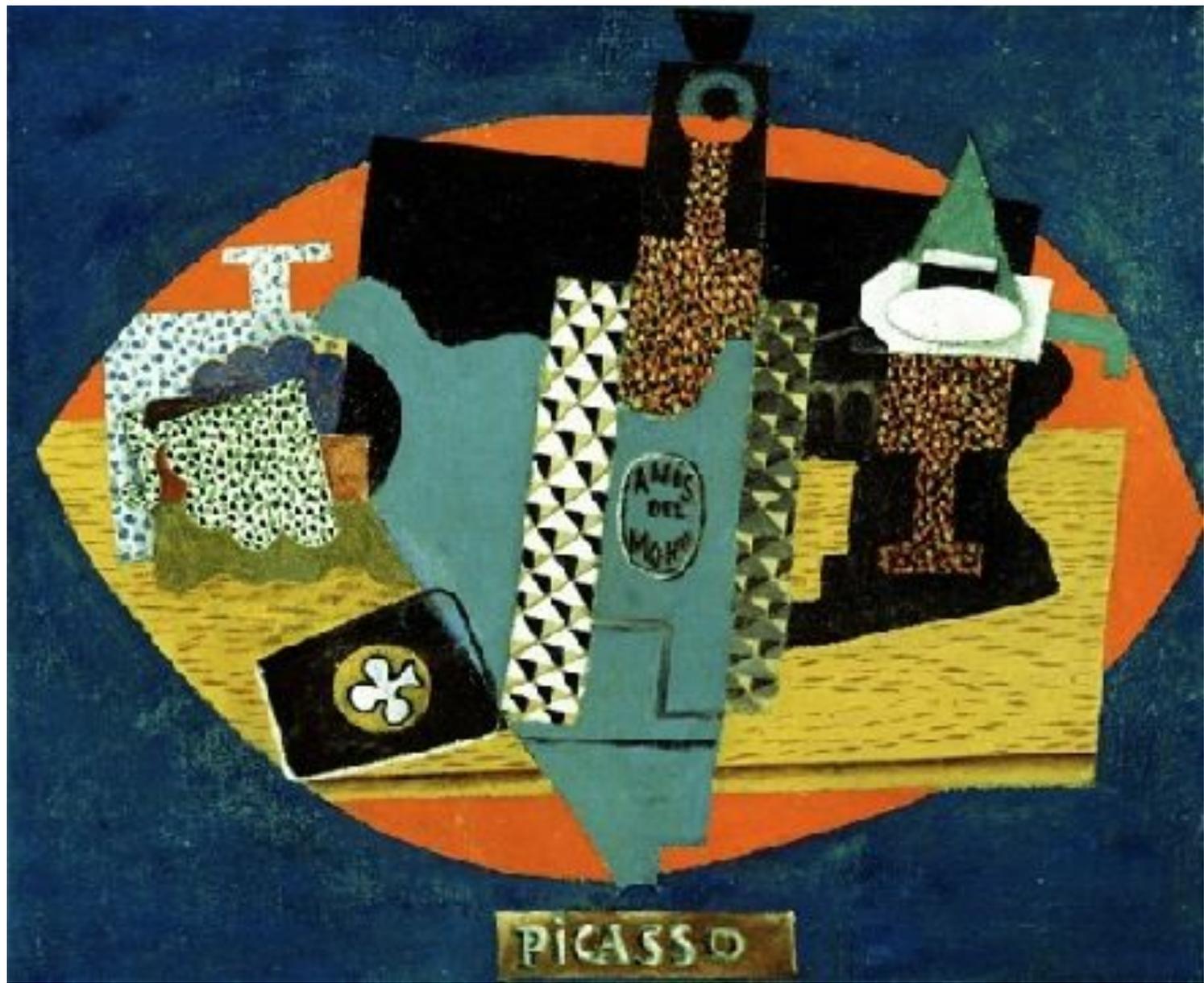
Внешнее сходство изображения и реального предмета

Pablo Picasso
1910, Girl with a Mandolin

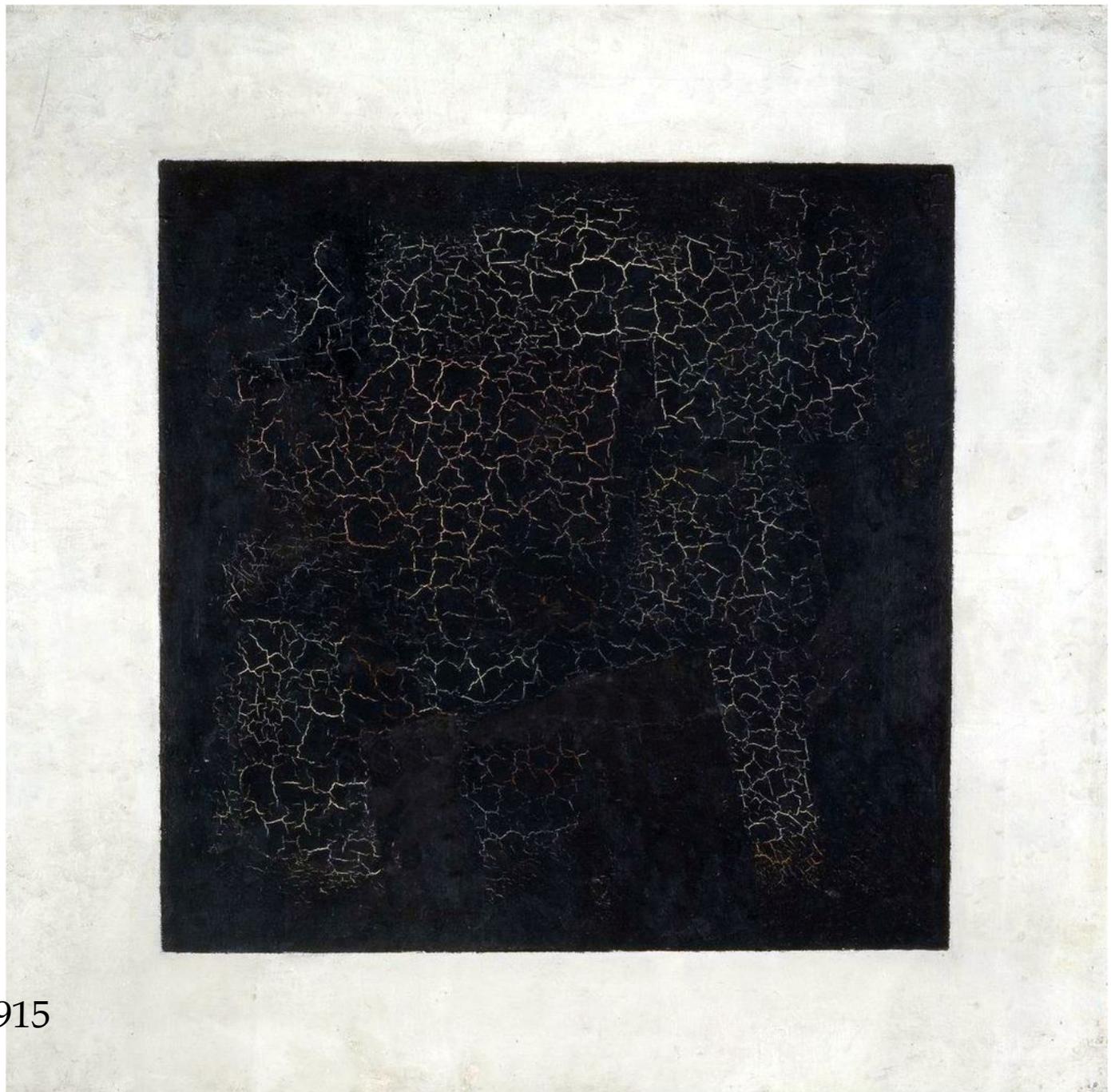


Pablo Picasso
1913-14, Head (Tête)





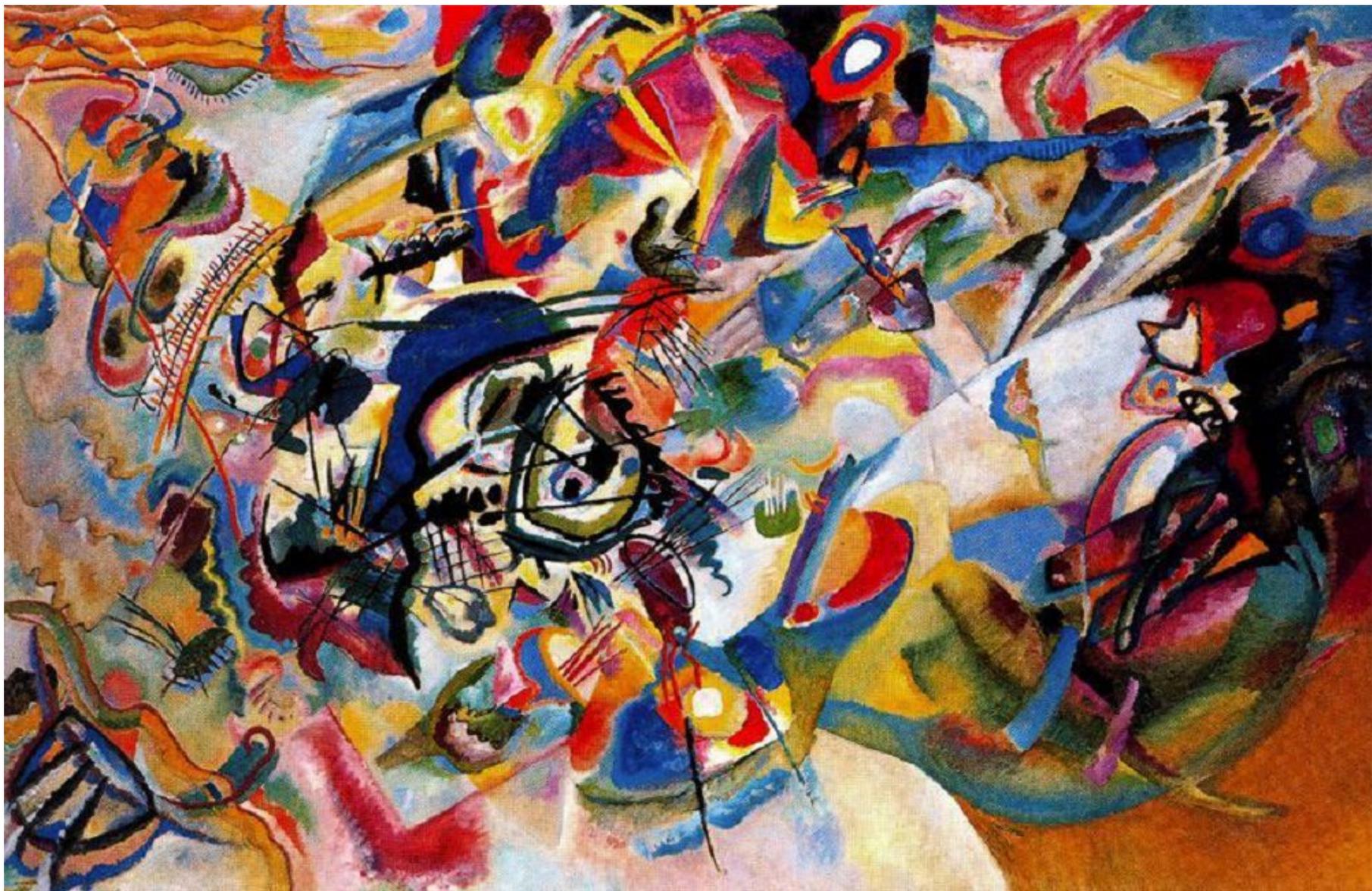
Pablo Picasso
1916, L'anis del mono (Bottle of Anis del
Mono)



Казимир Малевич.
«Черный квадрат», 1915

Казимир Малевич, Англичанин в
Москве, 1914 г.





Василий Кандинский. Композиция VII, 1913

Русский формализм

Общество изучения Поэтического Языка (ОПОЯЗ)

В. Шкловский. Искусство как прием

В. Шкловский. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля

Е. Д. Поливанов. По поводу „звуковых жестов“ японского языка.

Л. П. Якубинский. Скопление одинаковых плавных

Л. П. Якубинский. О звуках стихотворного языка

О. М. Брик. Звуковые повторы

О. М. Брик. Ритм и синтаксис

Б. М. Эйхенбаум. Как сделана „Шинель“ Гоголя

Р. Jakobson. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским

Р. Jakobson. Новейшая поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову.

Ю. Н. Тынянов. Литературный факт

Ю. Н. Тынянов. О литературной эволюции

Ю. Н. Тынянов, Р. О. Jakobson. Проблемы изучения литературы и языка.

ОПОЯЗ

теоретики и историки литературы (В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов)

лингвисты (Р. О. Jakobson, Е. Д. Поливанов, Л. П. Якубинский)

стихovedы (С. И. Бернштейн, О. М. Брик)

Виктор Шкловский «Искусство как прием» (1917)

«...„Искусство — это мышление образами“. Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль выросла в сознание многих...

...Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, „ощущенье относительной легкости процесса“, и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство...»

«...„Без образа нет искусства“. „Искусство — мышление образами“. Во имя этих определений делались чудовищные натяжки; музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять, как мышление образами. После четверть-векового усилия ак. Овсяннико-Куликовскому, наконец, пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства — определить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к ЭМОЦИЯМ...»

«...Итак, многие все еще думают, что мышление образами, „пути и тени“, „борозды и межи“, есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, „образного“ искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они не изменяясь. Образы — „ничьи“, „божии“. Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными...»

«...существует два вида образа: образ, как практическое средство мышления, средство объединять в группы вещи, и образ поэтический — средство усиления впечатления. Поясню примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: „эй, шляпа, пакет потерял“. Это пример образа — тропа чисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: „эй, шляпа, как стоишь“;. Это образ — троп поэтический...

...образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления...

прозаический образ есть средство отвлечения...»

«...„Я обтирал в комнате и, обходя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т.-е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно было бы восстановить. Если **целая жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была**“ . (Запись из дневника Льва Толстого 29 февраля 1897 года)

Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь.
Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны.

«...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 „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; **искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно...**»

«**Прием остранения** у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший, при чем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. Привожу пример. В статье „Стыдно“ Л. Н. Толстой так остраняет понятие сечения... „людей, нарушивших законы, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице“ ...»

«...Таким приемом описывал Толстой все сражения в „Войне и Мире“. Все они даны как, прежде всего, странные. Так же описывал он салоны и театр:

„На сцене были ровные доски по середине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамейке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песнь, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером, и стал петь и разводить руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолчали, загремела музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять также, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, а все в театре стали хлопать и кричать, а мужчины и женщины на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться...”»

«Прием остранения не специально толстовский. Я вел его описание на толстовском материале из соображений чисто практических, просто потому, что материал этот всем известен.

Теперь, выяснив характер этого приема, постараемся, приблизительно, определить **границы его применения**. Я лично считаю, что **остранение есть почти везде, где есть образ...**»

***Остранение** помогает автору бороться с автоматизмом восприятия; важно ощущение несовпадения при сходстве

«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 „узнаванья“ ...»

«...обычно представление эротического объекта, как что-то в первый раз виденное. У Гоголя в „Ночь перед Рождеством“:

„Тут он подошел к ней ближе, кашлянул, усмехнулся, дотронулся пальцами ее обнаженной, полной руки и произнес с таким видом, в котором выказывалось и лукавство, и самодовольствие:

— А что это у вас, великолепная Солоха? — И, сказавши это, отскочил он несколько назад.

— Как что? рука, Осип Никифорович! — отвечала Солоха.

— Гм! рука! Хе, хе, хе! — произнес сердечно довольный своим началом дьяк и прошелся по комнате.

— А это что у вас, дражайшая Солоха! — произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею и таким же порядком отскочив назад.

— Будто не видите, Осип Никифорович! — отвечала Солоха: — шея, а на шее монисто.

— Гм! на шее монисто! Хе, хе, хе! — и дьяк снова прошелся по комнате, потирая руки.

— А это что у вас, несравненная Солоха?.. — Неизвестно, к чему бы теперь притронулся дьяк своими длинными пальцами...»

«Остранение самого акта встречается в литературе очень часто; например, Декамерон: „выскребывание бочки“, „ловля соловья“, „веселая шерстобитная работа“, последний образ не развернут в сюжет. Так же часто остранение применяется при изображении половых органов...»

У Гамсуна в „Голоде“:

„Два белых чуда виднелись у нее из-за рубашки.“

Остранением являются и эротические образы — не загадки, например, все шансонетные „крокетные молотки“, „аэропланы“, „куколки“, „братишки“ и т. п.»

«Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, т.-е. своеобразное семантическое изменение...»

«...Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что **оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия**, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно „искусственно“ создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности...»

«ЯЗЫК ПОЭЗИИ — ЯЗЫК ТРУДНЫЙ,
ЗАТРУДНЕННЫЙ, ЗАТОРМОЖЕННЫЙ. В
НЕКОТОРЫХ ЧАСТНЫХ СЛУЧАЯХ ЯЗЫК ПОЭЗИИ
ПРИБЛИЖАЕТСЯ К ЯЗЫКУ ПРОЗЫ, НО ЭТО НЕ
НАРУШАЕТ ЗАКОНА ТРУДНОСТИ»

«Увы, на разные забавы
Я много жизни погубил!
Но если б не страдали нравы,
Я балы б до сих пор любил.
Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманнный наряд;
Люблю их ножки; только вряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног...»

«Для современников Пушкина привычным поэтическим языком был приподнятый стиль Державина, а стиль Пушкина, по своей (тогдашней) тривиальности, являлся для них неожиданно трудным. Вспомним ужас современников Пушкина по поводу того, что выражения его так площадны. Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания, именно так, как употребляли вообще русские слова в своей обычно французской речи его современники...»

- Автоматизация съедает вещи.
- Литературный приём «**остранение**» или описание странным способом того или иного предмета с целью вывести читателя «из автоматизма восприятия».
- Искусство – не система образов.
- Искусство – сумма приёмов художника.
- Искусство как способ пережить деланье вещи.