

ПРОГРАММЫ ВОЗВРАЩЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ: ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ И СЬЮЗЕН СОНТАГ

Рассматриваются некоторые параллели текстов В. Шкловского «Искусство как прием» и С. Сонтаг «Против интерпретации». Демонстрируются подходы авторов к феномену «притупления чувств» и предлагаемые программы по «возвращению реальности». Также исследуются формальные и терминологические параллели текстов и специфика обращения двух авторов к теме эротики. Делается вывод о наследовании интуиций Сонтаг идеям Шкловского и их развитии, а также о существовании определенной внутренней логики предлагаемых ими методов.

Ключевые слова: Шкловский; Сонтаг; русский формализм; остранение; эротика; интерпретация.

Филолог Илья Калинин однажды – вскользь и иронично – заметил, что многим интуициям, прославившим французскую школу философии второй половины XX в., можно найти параллели (иногда частичные, иногда противоположные по прагматике) в русской мысли начала столетия, особенно первых послереволюционных лет; причем сходные места нельзя объяснить только известной обращенностью французского взгляда к Востоку¹. В свете происходящего сейчас ренессанса формализма в России мы попытаемся оттолкнуться от этого наблюдения и предложить интерпретацию знаменитого и влиятельного текста (правда, принадлежащего американской, а не французской мысли, если есть какой-то смысл обращать внимание на национальные различия в данном случае), а именно эссе Сьюзен Сонтаг «Против интерпретации» [2], на предмет сходства его теоретических и ценностных установок с ключевым текстом русского литературоведения и даже самой литературы – работой Виктора Шкловского «Искусство как прием» [3]. Упреждая возможное замечание об интерпретации текста, который, начиная уже с названия, обличает интерпретацию, отметим: во-первых, мы не обязаны являться сторонниками автора для критического анализа его произведений и, уже, сторонниками некой теории для ее критического разбора; во-вторых, эти тексты – теоретические работы, а не произведения искусства; наконец, мы можем согласиться с тем, что имеем выявляемые в эссе Сонтаг обе темные интенции интерпретации – приспособление старого текста под новые реалии, с одной стороны, и его превращение в «ручной, уютный» [2. С. 18], иными словами, его «одомашнивание» (закрепление на почве русской традиции литературной критики) – с другой. Тем не менее первой тенденции мы постараемся противопоставить амбивалентное отношение между текстами, т.е. такое, при котором мы не берем более современный из них за образец, в соответствии с которым необходимо проинтерпретировать более старый, чтобы найти в нем предполагаемое «опережение своего времени» и таким образом оправдать его перед современностью. Обратной крайности, то есть обвинению мысли в укорененности в собственных истоках или зависимости от идей-предшественников, которое отрицает возможность появления чего-либо нового, противопоставим внимание к тем различиям, которые есть между идеями в этих работах и которые содержат в себе нередуцируемую относительную значи-

мость каждой из них. Таким образом, несмотря на отмеченное нами сходство некоторых интуиций, мы не ставим под сомнение оригинальность (на которую он претендует довольно осторожно, как мы покажем) более позднего текста относительно более раннего; или, если обратиться собственно к мысли Виктора Борисовича, вспомним, что «вся работа поэтических школ сводится... гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их» [3. С. 10–11] – не видим причин, почему мы не могли бы сказать то же самое о «расположении идей».

Эссе Сьюзен Сонтаг «Против интерпретации» было задумано, как это следует из опубликованных дневниковых записей [4. С. 147–148], незадолго до ее двадцатичетырехлетия в январе 1957 г., закончено в 1964 и опубликовано в 1966 г. в составе дебютного сборника ее эссе, для которого оно стало титулярным. Примерно за сорок лет до задумки и почти за полвека до публикации произведения Сонтаг во втором выпуске «Сборников по теории поэтического языка» справивший свое двадцатичетырехлетие в январе 1917 г. Виктор Шкловский впервые печатает статью «Искусство как прием», которую британский литературовед Терри Иглтон в своей известной книге «Теория литературы» называет точкой «начала изменений, перевернувших литературную теорию в двадцатом веке» [5. С. 17] и которая встала в начале течения, до сих пор занимающего одно из важнейших мест в русском литературоведении, если судить по последним номерам ведущих филологических журналов. Однако наблюдаемые сходства не ограничиваются случайными совпадениями в числах и датах. Та теоретическая позиция, на защиту которой встает Сонтаг, и аргументы, к которым она прибегает, как и форма построения текста, также способны напомнить читателю об известном тексте Шкловского. Нам кажется, что можно выделить несколько пунктов, в которых один текст подходит к другому довольно близко, достаточно, чтобы выделить сходства между ними и проявить нюансы различий. Сперва мы рассмотрим схожую жанровую специфику текстов. Затем перейдем к тому, как два мыслителя концептуализируют утрату остроты восприятия. Потом мы обсудим предлагаемые программы возвращения чувства мира. В конце сравним подходы

Шкловского и Сонтаг к теме эротического. Таким образом, этапы нашего рассмотрения таковы:

- 1) манифесты;
- 2) притупление чувств – автоматизация и интерпретация;
- 3) возвращение реальности – искусство и критика;
- 4) эротика.

Остановимся на каждом из них подробнее.

1. Манифесты. В первую очередь обратим внимание на формальную сторону дела. «Против интерпретации» разделено на десять тезисов. Особое внимание привлекает последний, который можно процитировать целиком: «Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства» [2. С. 24]. В глаза бросается не только риторическая отточенность лапидарной фразы, но и то, в какой мере этот тезис как по своему содержанию, так и по форме и структурному положению в работе отсылает сразу к двум другим известным *последним тезисам*, а именно седьмому пункту «Логико-философского трактата» Людвига Витгенштейна и, конечно же, одиннадцатому тезису Маркса о Фейербахе. Вспомним, что именно «Тезисы о Фейербахе» (вместо не менее известного «Манифеста коммунистической партии») Луи Альтюссер называл программным манифестом самого Маркса, манифестом «разрыва с прошлым и перехода к новому мышлению» [6. С. 28], обращая наше внимание именно на последний тезис. Формальная отсылка к структуре этого произведения сейчас для нас важнее имплицитных параллелей между оппозициями «герменевтика–эротика» (Сонтаг), «объяснение–изменение» (Маркс) и «говорение–молчание» (Витгенштейн), о которых мы скажем позже.

Тот факт, что произведение задумано как манифест, освобождает его от требования содержать в себе оригинальную теорию. В данном случае он предположен в определенной степени задним числом к уже существующим работам, которые Сонтаг считает образцами защищаемого ею «эротического», т.е. формального, подхода, – их список приведен в тезисе VII [2. С. 22–23]. Шкловского, впрочем, в этом списке нет, как и других советских формалистов. Зато упомянута работа Вальтера Бенямина о творчестве Николая Лескова, что сразу бросается в глаза, ведь о Лескове вскользь говорит и Шкловский [3. С. 24].

«Искусство как прием» кажется гораздо менее продуманным и последовательным в формальной структуре; заметно, что работа собрана из нескольких отдельных фрагментов (например, об А. Потебне, Льве Толстом, эротических элементах в фольклоре и литературе) и вряд ли ее форма значима для определения в качестве манифеста, которым она, тем не менее, является, по крайней мере по своей судьбе. «Искусство как прием» не только оказался одним из самых громких текстов русского формализма, будучи притом одним из первых, и успешно ввело в мировую литературную теорию новые термины, но и действительно задавало направление как теоретической, так и практической литературной деятельности плодотворной и талантливой группы ОПОЯЗовцев, в первую очередь самого Шкловского. Поэтому можно без сомнений утверждать, что манифестация нового явле-

ния в литературе прошла успешно и выбранный для этого дела текст свою цель выполнил крайне успешно; а цель вещи и есть ее сущность.

Определение этих двух текстов как манифестов в защиту определенного взгляда на искусство не столько выступает аргументом в пользу защищаемого нами тезиса об их сходстве, сколько позволяет, с одной стороны, разместить их на одной плоскости и задать необходимую для правильного понимания и оценки как их сходств, так и различий призму – правильно понять текстуальные интенции произведений; и, с другой стороны, дает нам определенное право рассмотреть тексты из них самих, не привлекая для их анализа дальнейшую научную с литературную судьбу создавших их авторов – из того факта они и замысливались, и оказались достаточно яркими и убедительными, чтобы, будучи, можно сказать, дебютами двух молодых авторов, без ссылок на авторитет предыдущих трудов, говоря исключительно за себя и только самих себя представляя, обеспечить им дальнейший крайне завидный успех.

2. Притупление чувств – автоматизация и интерпретация. Сущностными сторонами этих двух манифестов является не только то, что они непосредственно провозглашают, но и то, против чего они возражают, конституируя в этом возражении себя. Оба произведения начинаются с определения своего теоретического и даже мировоззренческого противника.

Для Сонтаг таким противником, что постулируется ею уже в названии эссе, выступает интерпретация (представленная, например, «развитыми системами герменевтики» марксизма и психоанализа [2. С. 17], но не только – вообще подходами к текстам как к аллегориям: социальным, религиозным [Там же. С. 18] и пр.) – отношение к тексту как к означающему и подборка кода, выявляющая скрытое за ним означаемое – разумеется, то, которое сделает текст понятным и приемлемым, диалектически перевернет его в его противоположность, даже если его неприемлемость состояла в интересности и неконвенциональности. «Никогда не завершающийся труд интерпретации» исходит из идеи примата «содержания самого по себе», все еще живой среди людей, «которые относятся всерьез к искусству» [Там же. С. 15]. Проблема является не только теоретической. Дело не в том, что некая теория интерпретации фундаментально ошибочна и не способна выявить истинный смысл – вполне возможно, что по крайней мере вложенный автором смысл она как раз угадывает. Интерпретация вообще заслуживает ниспровержения потому, что в качестве теории плохо справляется со своей задачей защиты и обоснования искусства, «повисает грузом» на его «современной практике» [Там же. С. 15]: если в некоторых исторических ситуациях она способна быть актом освобождения от прошлого путем его переоценки, то сейчас, пишет Сонтаг, интерпретация удушает искусство, обедняет и иссушает яркость поверхности мира ради учреждения единого смысла в его глубине. Интерпретация далеко не безобидна. Навязчивое желание избавиться от искусства, заменив его смыслом, агрессивно и, раскапывая в поисках подтекста, разрушает сам текст [Там же. С. 16].

Интеллектуальный противник Шкловского не так страшен. С первого предложения статьи в качестве такового обозначается школа Александра Потебни в лице его самого и Дмитрия Овсянико-Куликовского. Однако их преступление перед искусством, если можно так выразиться, далеко не так страшно, как то «отравление восприятия», в котором «интерпретаторов» упрекает Сонтаг. Претензии Шкловского к ним исключительно теоретические: школа Потебни предлагает неверное объяснение искусства и «делает чудовищные натяжки» [3. С. 10], чтобы его обосновать. Другой ряд мыслителей, в оппозиции к которым выступает Шкловский, – это теоретики «закона экономии творческих сил», в первую очередь Герберт Спенсер и Рихард Авенариус. Однако все это просто неправильное научное понимание, не оказывающее на само искусство никакого негативного влияния: приверженность этим теориям не мешает поэтам, например Андрею Белому, создавать замечательные стихотворения и тем более не влияет на восприятие читателями прочих поэтических произведений. Шкловский готов пойти на уступки: проблема как первых, так и вторых состояла в том, что они «не различали язык поэзии от языка прозы» [Там же. С. 11]. В отношении «практического языка» и обыденного мышления закон экономии как раз верен, пишет Шкловский, однако это и рождает проблему: автоматизация. Это сущностный противник самого искусства как такового. Искусство необходимо, чтобы вернуть восприятие вещей и действий, ставших привычными, «съезых автоматизацией»; оно возможно как раз потому, что автоматизация существует, что восприятия и действия склонны к автоматизму.

Вопрос, который мы ставим, таков: можно ли обнаружить какую-либо связь между понятиями «автоматизация» и «интерпретация»? Можно ли сказать, что одно является частным случаем другого?

Автоматизация, как и интерпретация, «притупляет чувства» [Там же. С. 24], предлагая вместо того, чтобы увидеть саму вещь, – узнать ее смысл. Но если интерпретация руководствуется анахроничной привязанностью к содержанию, автоматизация – это, как считает Шкловский, «общий закон восприятия» [Там же. С. 13] и потому неизбежна. Если интерпретация – это целенаправленное усилие рассудка по «приручению» вещи с целью лишить ее «способности беспокоить нас» [2. С. 18], то автоматизация – неизбежное следствие лениности сознания, «закона экономии усилий». Тем не менее оба автора описывают притупление восприятия как «одомашнивание»: автоматическое, когда мы чувствуем себя как дома в чужом языке или собственно у себя дома, как в приводимом Шкловским примере из дневника Льва Толстого [3. С. 14], или в результате некоторой работы, «обывательской» по своей «натуре», которая «делает искусство ручным, уютным» [2. С. 18].

Различны они и по объектам, чье восприятие притупляют. Несмотря на то, что Сонтаг походя пишет об интерпретации марксизмом общественных событий, а психоанализом – явлений личной жизни [Там же. С. 17], ее внимание сосредоточено на том, как интерпретация «узурпирует место» произведения искусства. Иначе у

Шкловского: в самой, наверное, известной и цитируемой строке из эссе говорится, что «так пропадает, в ничто вмняясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны» [3. С. 15].

Жертвами автоматизации в языке (и поэтому объектами остранения в поэзии) могут стать и становятся «фонетический и словарный состав, характер расположения слов, характер смысловых построений» [Там же. С. 23]. Искусство само, как и все другие вещи, способно пасть жертвой автоматизации, и при этом, что интересно, происходит увеличение области смысла: «по мере умирания произведения и искусства оно ширеет, басня символистичнее поэмы, а пословица – басни» [Там же. С. 15]. Тогда как настоящее искусство, по мнению Шкловского, характеризуется конкретностью смысла, его становление символом чего-то иного, некой абстрактной идеи, означает его смерть.

Интерпретация же, пишет Сонтаг, является производным от определенной позиции в споре о ценностях: ценным является интеллектуальное, произведение искусства настолько имеет ценность, насколько оно «допускает восприятие на разных уровнях» [2. С. 23]. Интерпретация оправдывает искусство перед «гипертрофированным интеллектом», доказывая его ценность содержащимся в нем смыслом. Таким образом, из всех составных элементов искусства Сонтаг концентрируется на «смысловых построениях» и на том, как они страдают от интерпретации. Это можно считать интересным развитием мысли Шкловского. Интерпретаторская критика приходит на помощь автоматизации в борьбе с силой искусства действовать на восприятие, объявляя чувственное восприятие интеллектуально нелегитимным, а смысловое ограничивая априорными рамками выбранной герменевтической парадигмы. И дело не в том, что мы неправильно узнали смысл, а в том, что, когда мы его узнали, нам становится необязательно видеть саму вещь; содержание заменяет вещь в нашем восприятии, и мы «видим только ее поверхность» [3. С. 14].

3. Возвращение реальности. Что же является настоящим предметом манифестов? Какие программы защиты от притупления чувств в них намечаются? Для Сонтаг настоящей критикой, в противоположность интерпретации, является та, которая бы «служила произведению», обратила бы внимание на «чистую, неперебиваемую чувственную непосредственность образов» [2. С. 19], научила бы нас «непосредственное воспринимать то, что нам дано» [Там же. С. 17]. Мы должны «прийти в чувство» и «вообще увидеть вещь»; поэтому «функция критики – показать, что делает его (произведение. – А.Н.) таким, каково оно есть, а не объяснить, что оно значит» [Там же. С. 24] (курсив автора. – А.Н.).

А вот что пишет Шкловский: «...искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» [3. С. 15] (в оригинале разрядка. – А.Н.).

Оба автора типографически акцентируют эти строки, которые к тому же довольно похожи и структурно, и лексикой, и смыслом. Рассмотрим же, чем различаются идеи.

Для Шкловского искусство связано со «способом нашего восприятия» [3. С. 11], т.е. находится в обла-

сти субъективного; чтобы некоторые вещи «по возможности наверняка» воспринимались в качестве художественных, они должны быть, по мнению Шкловского, «созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные» [3. С. 11]. Эти приемы – «прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы» [Там же. С. 15]. Остранение помогает увидеть вещь, которую из-за автоматизации мы начали лишь узнавать.

Если искусство, как считает Шкловский, остраивает и таким образом помогает увидеть мир, т.е. является некой дисциплиной умственного взгляда (по крайней мере, в случае с литературой; применяя этот аналитический аппарат к живописи, мы могли бы говорить о дисциплине взгляда в буквальном смысле), искусственно задерживая его на вещах и явлениях. Скорость восприятия, например скорость чтения, должна быть еще сильнее замедлена непрямыми описаниями вместо простого названия [Там же. С. 15–16], сбивчивым ритмом [Там же. С. 13, 25] и затрудняющими произношение сочетаниями звуков [Там же. С. 13] – впрочем, подробно в данной работе Шкловский останавливается только на первом. Искусство встает между человеком и миром, определенным образом трансформирует и дисциплинирует его восприятие. Иначе считает Сонтаг. Для нее искусство само является частью мира, и его «иссушение» является следствием «потери остроты восприятий» вообще. Шкловский, как мы уже отмечали, тоже рассматривает возможность падения самого искусства жертвой автоматизации, однако для него это – утрата произведением способности затормаживать наше восприятие вследствие определенной необходимой исторической логики: «если это нарушение (в данном месте – ритма, но можно распространить это на все случаи остраивающего восприятия. – А.Н.) войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема» [Там же. С. 25], чем и объясняются свойственная языку поэзии «диглосность», как мы можем это назвать, и его изменение, когда литературный язык становится общеупотребительным и перестает замедлять восприятие [Там же. С. 23–24]. Вещи, воспринимаемые как художественные современниками своего создания, перестают выполнять свою функцию по остраиванию – и из-за этого требуется создание новых произведений, производящих работу остраивания по-другому. Сонтаг же, можно сказать, больше озабочена априорным устареванием искусства, когда уже даже современники не дают ему шанса быть воспринятым, подходя к нему как к предмету «для помещения в схему категорий» [2. С. 20], подготовленных заранее. Следовательно, искусство не может дисциплинировать наш взгляд; взгляд на искусство сам должен быть должным образом натренирован в качестве критики, «чтобы произведение – и, по аналогии, наш собственный опыт – стало для нас более, а не менее реальным» [Там же. С. 24]. Критика у Сонтаг встает на место, которое у Шкловского занимает искусство, так как само искусство оказывается онтологически однопорядковым остальному миру; произведение искусства – вещь среди вещей. «Чувственное переживание» больше

«нельзя принимать как данность» [2. С. 23], однако к интуиции Шкловского, отмечающей историческую обреченность превращения успешного поэтического языка в прозаический, Сонтаг добавляет замечание об определенной другой обреченности – быть воспринятым в свете примата интеллекта над чувством как содержание и быть соответственно проинтерпретированным. Однако это – следствие всего лишь субъективной установки, крайне влиятельной, но не неизбежной.

Интересно другое совпадение идей двух авторов в связанных с этим моментах. Субъективная установка – это все-таки установка по отношению к конкретным произведениям, с которыми должна быть произведена интерпретаторская работа. Следовательно, от нее оказываются спасены произведения, которые, как считается, ее не заслуживают. Так случилось, пишет Сонтаг, с кино, ведь оно «считалось частью массовой, а не высокой культуры, и мыслящие люди его не трогали» [Там же. С. 22]. С другой стороны, искусство в своем «бегстве от интерпретации» [Там же. С. 20] обращается к заигрыванию с массовым искусством; примеры этого – пародия, декоративное искусство, поп-арт. Шкловский, в свою очередь, описывает, как искусство, которое попадает в канон, перестает должным образом выполнять свою функцию, поскольку его поэтический язык принимается читающим обществом в качестве прозаического; поэтому, чтобы сохранять свою трудность восприятия, оно обращается к просторечиям, диалектам и варваризмам [3. С. 24]. И для самого Шкловского один из главных источников примеров приема остраивания, наряду с Львом Толстым, – фольклор, загадки, былины и сказки.

Если мы ненадолго позволим себе выйти за заявленные нашей программой рамки двух текстов, то увидим еще одну интересную параллель. Сонтаг пишет, что причиной утраты остроты восприятия являются «перепроизводство», «материальное изобилие», причем не только культурное, а «зрелищ, звуков, запахов» вообще [2. С. 23]. Из этого следует, что «прийти в чувство» возможно не только благодаря внутренней дисциплине зрителя-критика или внешнему дисциплинирующему воздействию искусства, но и вследствие утраты – в прямом смысле слова – изобилия или, по крайней мере, привычного достатка, что возможно, например, во время войны или революции. И в рамках мысли Шкловского действительно возможно сделать такой ход. Обедняя мир, военное время заставляет человека внимательнее всматриваться в привычные вещи, находя для них необычные применения, и, таким образом, выполняет функцию остраивания: «Эйхенбаум говорит, что главное отличие революционной жизни от обычной то, что теперь все ощущается. Жизнь стала искусством» [7. С. 260].

4. Эротика. На наш взгляд, самой интересной параллелью между двумя текстами является эксплицитное обращение к теме эротического. Для Сонтаг «эротика» – краткая формула манифестируемой ею программы. Особенно интересно рассмотреть, как оппозиция «герменевтика–эротика» вторит уже упоминавшимся нами оппозициями двух других известнейших «последних тезисов»: «объяснение–изменение»

Маркса и «говорение–молчание» Витгенштейна. Само молчание, пишет Сонтаг, вводится в поэзию французскими символистами, чтобы «восстановить в правах магию слова» [2. С. 20]. Этой магией их стихи начинают обладать постольку, поскольку ускользают от интерпретации, т.е. от возможности однозначного объяснения.

(Отметим еще один схожий момент – терминологический. Важнейшее понятие этой работы Шкловского – «прием»; оно даже вынесено в название. Для Сонтаг важным понятием является «действие»: «У произведения не спрашивали, что оно *говорит*, ибо знали... что оно *делает*» [Там же. С. 14–15] (курсив автора. – А.Н.). «Прием» и «действие» – слова одного семантического ряда. Действие совершается в приемах.)

Обращение Шкловского к эротике, на первый взгляд, несколько более поверхностно, хотя он уделяет ей гораздо больше места. Эвфемизмы и загадки – две, на первый взгляд, главных области повседневного практического применения приема остранения, поэтому их слияние в виде эротической загадки кажется чрезвычайно органичным теории Шкловского. Однако стоит снова вспомнить привлекавшую внимание многих цитату: «Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны». «Жену и страх войны» – в этих словах почти что явно звучат Эрос и Танатос.

Второе, впрочем, не кажется слишком удивительным. Итальянский историк Карло Гинзбург в своей статье «Остранение: предыстория одного литературного приема» возводит генеалогию остранения у Льва Толстого к стоикам, в частности к Марку Аврелию [8]. Остранение, таким образом, является, по сути, тем же самым, что французский антиковед Пьер Адо называет стоическим упражнением «физического» определения² [9. С. 150]. Однако, что интересно, цитата из «Размышлений» Марка Аврелия, которую оба автора приводят в качестве подтверждения своих позиций, подчеркнута антиэротична; само эротическое Марк Аврелий остраивает так, чтобы показать его несущезность: «...при совокуплении – трение внутренностей и выделение слизи с каким-то содроганием» (VI, 13, цит. по: [8; 9. С. 151]).

И Адо, и следующий за его пониманием стоицизма Гинзбург пишут, что стоическое «остранение» применялось в качестве напоминания о смерти тем, что мы можем назвать актом некоей мыслительной профанации. Интересно приводимое Гинзбургом свидетельство из дневника дочери Толстого [8]. Можно вспомнить и один из наиболее классических случаев использования Толстым остранения, но не в художественных, а в философских целях, в эссе «Что такое искусство?»³ [10]. И сам Шкловский после нескольких страниц пространных цитат из произведений Толстого и упоминания прочих примеров из них же вынужден одернуться: «Но прием остранения применялся им не только с целью дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно» [3. С. 19].

Если для Сонтаг восприятие должно пробудиться в первую очередь для искусства (и уже потом, «по аналогии», – для остального опыта), и исходит она из любви к искусству, то Шкловский признает особую «диалектику жены и войны», как мы можем это назвать: искусство для него не только преодолевает отчуждение узнавания, но и способно выступать инструментом критики, в том числе и социальной, если обратится к вещам глупым, пошлым, несправедливым, страшным. Поэтому оно в равной степени может быть эротичным и танатотичным; здесь мы согласимся с предлагаемым Гинзбургом разделением функций остранения на импрессионистическую и морально- и социально-критическую [8]. Ко второму, впрочем, подойдет и Сонтаг в книге «Смотрим на чужие страдания», где, вполне в согласии со Шкловским, но в гораздо более пессимистичном ключе, напишет о том, как, автоматизируясь, исчезает страх войны⁴. Изменение мира, в конце концов, тоже требует себе эстетически-эротического возвращения реальности, ведь чтобы действовать, нужно сперва уметь увидеть, а чтобы убедить других в необходимости действия – уметь показать⁵. Возможно, самой Сонтаг можно предъявить упрек, схожий с тем, который она сама имеет против «интерпретаторов»: несмотря на более широкий вкус, она считает достойным критики только хорошее искусство; соответственно, танатотические, социально-критические моменты от нее пока еще ускользают.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср. с замечанием Кирилла Кобрин: «Как и их правнуки – “измисты”, энциклопедисты поглядывали на восток с идеологической и небескорыстной надеждой, только в нашем веке роль Екатерины Второй поделили между собой Сталин и Мао» [1].

² «Марк Аврелий советует мысленно давать как бы “физическое” определение представившегося объекта, т.е. события или предмета, возбуждающего в нас страсть». [9. С. 150].

³ Ср. с примером, крайне похожим на те толстовские описания театра, что приводит Шкловский: «Меня провели по темным ходам и проходам подземелья огромного здания, мимо громадных машин для перемены декораций и освещения, где я видел во мраке и пыли что-то работающих людей. Один из этих рабочих с серым, худым лицом, в грязной блузе, с грязными рабочими, с оттопыренными пальцами, руками, очевидно усталый и недовольный, прошел мимо меня, сердито упрекая в чем-то другого. Поднявшись вверх по темной лестнице, я вышел на подмостки за кулисы. Между сваленными декорациями, занавесами, какими-то шестами, кругами стояли и двигались десятки, если не сотни, накрашенных и наряженных мужчин в костюмах с обтянутыми ляжками и икрами и женщин, как всегда, с оголенными несколько возможно телами» [10. С. 42].

⁴ Подр. см. [11].

⁵ См. также замечание Кирилла Кобрин об эстетическом характере критики буржуазности в [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кобрин К. Триумф дезертира: (заметки о книге Ролана Барта «Camera lucida») // Урал. 2000. № 9. URL: <http://uraljournal.ru/work-2000-9-1168> (дата обращения: 13.12.2017).
2. Сонтаг С. Против интерпретации / Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
3. Шкловский В.Б. Искусство как прием / Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. 384 с.

4. Сонтаг С. Заново рожденная. Дневники и записные книжки 1947–1963. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. 344 с.
5. Иглтон Т. Теория литературы: введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М. : Территория будущего, 2010. 296 с. (Сер. «Университетская библиотека Александра Погорельского»).
6. Альтюссер Л. Ленин и философия. М. : Ад Маргинем Пресс, 2005. 176 с.
7. Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие / Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...». М. : Вагриус ; СПб. : Пропаганда, 2002. 461 с.
8. Гинзбург К. Остранение: предыстория одного литературного приема // Новое литературное обозрение. 2006. № 80 (4). С. 9–29.
9. Адо П. Что такое античная философия? / пер. с франц. В.П. Гайдамака. М. : Изд-во гуманитар. лит., 1999. 320 с.
10. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собрание сочинений : в 22 т. М. : Худ. лит., 1983. Т. 15. С. 41–221.
11. Калинин И.А. Севастополь в августе 1855. Война, фотография и хирургия: рождение поэтики модерна // Новое литературное обозрение. 2012. № 116 (4). С. 32–75.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 2 марта 2018 г.

RETURNING THE REALITY: VIKTOR SHKLOVSKY & SUSAN SONTAG

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2018, 429, 28–33.

DOI: 10.17223/15617793/429/3

Aleksandr V. Nikolaev, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: a.v.nikolaev@gmail.com

Keywords: Shklovsky; Sontag; Russian formalism; defamiliarization; erotics; interpretation.

In the present paper the author researches several existing parallels between two program texts of the 20th-century literary analysis: Viktor Shklovsky's *Art as Technique* (1917) and Susan Sontag's *Against Interpretation* (1964). The author examines these essays as isolated manifestos which suggest two particular while similar approaches to the theory and the value of literature and art in general. Both writers discover the phenomenon of “dulling of the senses”, which they both describe using metaphors of “domestication”, “making things homely”. Shklovsky regards this directly as the automation of perception, while Sontag views a habit of interpretation as its syndrome, which she criticizes. The author suggests that interpretation can be considered, on the one hand, as a certain way of automating the meanings and, on the other, as a development of Shklovsky's ideas in the field of reflection of art criticism: the sensations of things are threatened not only by getting used to them, but also by a purposeful work of mind to domesticate the meanings. Suggested programs to return reality are similar as well. Shklovsky writes about art as of a certain discipline of a reader's or a viewer's perception of things by means of a special device, defamiliarization. For Sontag, who takes a more cynical approach, art has the same ontological status as the rest of the objects and, therefore, the right kind of perception of art itself is required, which is for art criticism to provide. Both writers also address the possibility of turning towards low art as a source of new forms of defamiliarization or as a place to flee from interpretation. Additionally, the author notices that both Shklovsky and Sontag admit the possibility of returning the sharpness to our senses by the literal depletion of the world. Finally, the author addresses another common subject of both texts, which is erotics. In the light of C. Ginzburg's notions on genealogy of defamiliarization from Marcus Aurelius and a distinction between its functions this device can serve, which are impressionistic and socially critical, the author proposes an idea of an inner connection between defamiliarization of the fields of Eros and Thanatos. And while Shklovsky's essay already covers both these aspects, Sontag is yet to compensate her omissions in her subsequent writings. The author considers the fact that she indeed addressed these themes to be an indirect argument for his observation on peculiar similarities on topics, metaphors and exhortations of these texts.

REFERENCES

1. Kobrin, K. (2000) *Triumf dezertira: (zametki o knige Rolana Barta “Camera lucida”)* [Triumph of the Deserter: (notes on the book by Roland Barthes “Camera Lucida”)]. *Ural*. 9. [Online] Available from: <http://uraljournal.ru/work-2000-9-1168>. (Accessed: 13.12.2017).
2. Sontag, S. (2014) *Protiv interpretatsii i drugie esse* [Against Interpretation and Other Essays]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem Press.
3. Shklovskiy, V.B. (1983) *O teorii prozy* [On the Theory of Prose]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
4. Sontag, S. (2013) *Zanovo rozhdenneya. Dnevnik i zapisnye knizhki 1947–1963* [Reborn: Journals and Notebooks 1947–1963]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem Press.
5. Eagleton, T. (2010) *Teoriya literatury: vvedenie* [Theory of Literature: introduction]. Translated from English by E. Buchkina. Moscow: Territoriya budushchego.
6. Althusser, L. (2005) *Lenin i filosofiya* [Lenin and Philosophy]. Translated from French. Moscow: Ad Marginem Press.
7. Shklovskiy, V.B. (2002) *“Eshche nichego ne konchilos’...”* [“Nothing has come to an end . . .”]. Moscow: Vagrius; St. Petersburg: Propaganda.
8. Ginzburg, K. (2006) *Ostranenie: predystoriya odnogo literaturnogo priema* [Estrangement: the prehistory of a literary device]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Observer*. 80 (4). pp. 9–29.
9. Hadot, P. (1999) *Chto takoe antichnaya filosofiya?* [What is the ancient philosophy?]. Translated from French by V.P. Gaydamak. Moscow: Izd-vo gumanitarnoy lit.
10. Tolstoy, L.N. (1983) *Sobranie sochineniy: v 22 t.* [Works: in 22 vols]. Vol. 15. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 41–221.
11. Kalinin, I.A. (2012) *Sevastopol' v avguste 1855. Voyna, fotografiya i khirurgiya: rozhdenie poetiki moderna* [Sevastopol in August 1855. War, photography and surgery: the birth of modern poetics]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Observer*. 116 (4). pp. 32–75.

Received: 02 March 2018