

*Offprint*

# DIE WELT DER SLAVEN

Internationale Halbjahresschrift  
für Slavistik

Herausgegeben von  
Daniel Bunčić (Köln), Igor Smirnov (Konstanz),  
Schamma Schahadat (Tübingen), Monika Wingender (Gießen)

Jahrgang 65 (2020), Heft 1

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

## **Beirat**

Raoul Eshelman, Susanne Frank, Rainer Grübel, Wolfgang Hock, Sebastian Kempgen, Aleksandr Lavrov, Volkmar Lehmann, Peter Rehder, Wolf Schmid, Ulrich Schweier, Klaus Steinke, Michael Wachtel, Anna Zalizniak

**Einsendung von Artikeln (bitte Typoskriptregeln und Dokumentvorlage anfordern) bzw. Rezensionsanfragen an: [redaktion@weltderslaven.de](mailto:redaktion@weltderslaven.de)**

Eine Verpflichtung zur Besprechung oder Rücksendung zugesandter Bücher kann nicht übernommen werden. Rezensionen nur nach Rücksprache.

Inhaltsverzeichnisse der Jahrgänge XLI (1996) bis 65,1 (2020) als pdf unter:  
[http://www.slavistik.uni-muenchen.de/forschung/publikation/welt\\_der\\_slaven/](http://www.slavistik.uni-muenchen.de/forschung/publikation/welt_der_slaven/)

Die Zeitschrift wurde 1956 im Harrassowitz-Verlag gegründet und erscheint seit Band 61 (2016) wieder bei Harrassowitz.

Von Band XVII (1972) bis XXI (1976) erschien sie im Böhlau-Verlag (Köln/Wien) und von Band XXII (1977) bis LX (2015) im Verlag Otto Sagner (München).

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwendung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gesetzt aus der Campus Garamond von MacCampus und der Hypatia von Adobe

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

[www.harrassowitz-verlag.de](http://www.harrassowitz-verlag.de)

ISSN 0043-2520

**I. Schwerpunkt**  
**Vereinigung und Rivalität zwischen Kunst, Naturwissenschaft und Philosophie**  
**im Russland des 18.–20. Jh.**

Савицкий, Станислав Союз и соперничество искусства, науки и философии в России XVIII–XX вв. ....	1
Калугин, Дмитрий Между философией и литературой: Понятие <i>присутствие</i> в текстах XVIII века .....	7
Ananieva, Anna & Veselova, Aleksandra The science behind the art of embellishing gardens: Revisiting the language of 18th and early 19th century garden treatises.....	18
Мазур, Наталия Эстетика Агафьи Тихоновны и философия Подколесина.....	30
Чернышева, Мария «История царствования Петра Великого» Николая Устрялова и ее художественный резонанс: К вопросу о правде и правдоподобию в науке и искусстве .....	48
Савицкий, Станислав О происхождении русской философии из духа номадизма: Книга В. Эрн о Г. Сковороде и скифская мифология русского модернизма.....	56
Кукушкина, Варвара & Светликова, Илона & Юшин, Павел Научные контексты «звездного ужаса»: Комментарий к Андрею Белому .....	73
Погребняк, Александр Эйдос и имя: Наука, искусство и философия в диалектической концепции А.Ф. Лосева (критико-компаративный анализ).....	89
Калинин, Илья «Мышечные движения истории»: Между принципом остранения и революционным возвышенным ....	99
Туркина, Олеся Образы будущего в искусстве.....	114

## II. Weitere Artikel

- Бодрова, Алина & Зубков, Кирилл  
 Дух и детали: Практики цензурного чтения и общественный статус цензора в предреформенную эпоху (случай И.А. Гончарова)... 123
- Kempgen, Sebastian  
 Das Pariser *Abecenarium bulgaricum*: Edition und frühe Rezeption ..... 142
- Ладыженский, Игорь М.  
 Послесловие Захарии в псалтыри княгини Марины:  
 Публикация текста, перевод, комментарии, исследование ..... 164
- Макарова, Анастасия  
 Футурально-хабитуальная полисемия в балканских языках ..... 200
- Пенькова, Яна & Соболева, Александра & Новак, Мария  
*Цвак на полчетвертак*:  
 Об одном полонизме в составе идиомы XVII в. .... 214

## III. Rezensionen

- Mendoza, Imke  
 Schacken, Jos. 2019. *Voices on birchbark: Everyday communication in medieval Russia*. Leiden, Boston ..... 225
- Mazzitelli, Lidia  
 Hansen, Björn & Grković-Major, Jasmina & Sonnenhauser, Barbara (eds.). 2018. *Diachronic Slavonic syntax: The interplay between internal development, language contact and metalinguistic factors*. Berlin, Boston ..... 227
- Lahjouji, Zaidan  
 Menzel, Thomas & Hentschel, Gerd (Hg.). 2017. *Flexionsmorphologische Irregularität im innerlavischen Sprachkontakt: Sprachinhärente Präferenzen oder politisch-soziale Dominanz. Russisch vs. Weißrussisch/Ukrainisch – Polnisch vs. Kaschubisch/Lemkisch*. Frankfurt am Main ..... 232
- Makarska, Renata  
 Zajac, Paweł. 2019. *Verlagspraxis und Kulturpolitik: Beiträge zur Soziologie des Literatursystems*. Paderborn ..... 236

## «Мышечные движения истории»

Между принципом остранения и революционным  
возвышенным

Илья Калинин

---

### “Muscular movements of history”: Between the principle of estrangement and the revolutionary sublime

This article presents a reconstruction of the political potentials of Viktor Šklovskij’s thought regarding the device of estrangement, or *ostranenie*. The device of estrangement will be approached from the perspective of the critical traditions of the Enlightenment and Romanticism, relying in particular for a horizon of comparative inquiry on conceptualizations of the sublime in works of Edmund Burke (in connection both with aesthetic experience and with political reflections regarding the French Revolution). In both the case of the sublime and that of estrangement one encounters perplexity danger, and traumatic experience that transform both the subject’s own receptive apparatus and comprehension of the mechanisms of historical movement.

**Keywords:** Sublime, Revolution, Edmund Burke, Viktor Šklovskij, Russian Formalism

**Ilya Kalinin**, Saint Petersburg State University; i.kalinin@spbu.ru

Статья написана в рамках работы над проектом «Искусство на границе с наукой, наука на границе с искусством: очерки интеллектуальной истории русской культуры XIX–XXI вв.» (СПбГУ; ID 37591424), поддержанного факультетом свободных искусств и наук СПбГУ.

*Die Welt der Slaven* 65 (2020) 1, 99–113

ISSN 0043-2520

---

Наша школа возникла до революции, но гроза уже чувствовалась... Когда говорят про людей моего поколения, людей часто несчастливых, что мы жертвы революции, это неправда. Мы делатели революции, дети революции.

(Шкловский 1983, 68, 73)

Почти полное совпадение столетних юбилеев Первой мировой войны и русской революции с расположившимся между ними столетием Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗ) — не случайное совпадение больших и малых событий, позволяющее последним удобнее и прочнее разместиться на оси исторического времени. И дело не в том, что война и революция задавали контекст, на фоне которого разворачивались новая литературная теория и жизнь людей, над ней работавших. Социокультурный перелом,

— заявивший о себе в наиболее радикальных из возможных исторических манифестаций (войны и революции), — стал, говоря языком классической эстетики, содержанием и формой или, переходя на язык самих опозовцев, — материалом и стилем, фактурой и приемом русского формализма. Он стал фабулой и сюжетом биографии самих формалистов, бытом и мотивировкой их судьбы.<sup>1</sup> *Остранение, сдвиг, деформация, борьба младших и старших жанров, взаимное отталкивание соседних литературных поколений, напряжение между архаистами и новаторами* (как в литературе, так и в науке о литературе), — эти понятия, составившие терминологический каркас и определившие аналитическую оптику русского формализма, были своего рода фигуративными переносами, концептуальными метафорами, переводящими брутальную буквальность социальных катаклизмов на условный язык литературной теории, превращающими историческую необходимость в свободу теоретического мышления. В конце 1920-х годов Эйхенбаум будет вспоминать революционные схватки, сопровождавшие рождение нового метода, перечисляя в одном ряду войну, революцию, смерть родителей, «голод, холод, смерть сына. Жизнь у окопной печки», встречу со Шкловским и Тыняновым, ОПОЯЗ: «Это все были исторические случайности и неожиданности. Это были мышечные движения истории. Это была стихия» (Эйхенбаум 1929/2001, 48). Именно эта историческая стихия и наделяла формализм характерной для него интеллектуальной энергией, направленной на то, чтобы описать грамматику «мышечных движений истории», определяющую как динамическую форму поэтического текста, так и диалектическую механику литературного процесса. Мощь исторической стихии, проявляющая себя через череду отступлений от нормативной социальной рутины и впечатавшаяся в перечисленных выше понятиях, заставляет обратиться к еще

---

<sup>1</sup> «Мы не знали иного быта, кроме быта войны и революции. Она может нас обидеть, но мы из нее уйти не сможем», — так в своей берлинской книге «Zoo» напишет об этом Шкловский, вынужденный бежать от ЧК из советской России, но в скором времени вернувшийся назад, не в силах уйти от «обидевшей» его страны (Шкловский 1923/1966, 200). Даже приход в ОПОЯЗ значительно более умеренного в политическом плане Б. Эйхенбаума (старший брат которого был заметной фигурой в анархистском движении) был во многом связан именно с переживанием того культурного сдвига, который произвела революция. «Что бы не принесли нам эти страшные дни — одно несомненно: жизнь всколыхнулась, зашевелилось слово, культура сдвинулась с какой-то мертвой точки», — признает Эйхенбаум в своем эссе «О художественном слове» (1918). И в этом же году, словно синхронизируя свою биографическую траекторию с движением истории, Эйхенбаум напишет один из манифестов новой теории литературы — статью «Как сделана “Шинель” Гоголя», решительно уйдя от стиля своих ранних историко-литературных и литературно-критических текстов.

одному концептуальному горизонту, в котором эстетическое и политическое оказываются переплетены друг с другом под натиском революции.

Возвращаясь к понятию «возвышенное», к середине XVIII века изрядно забытому европейской риторикой, и пытаясь через него охватить сферу, выламывающуюся за пределы описательных возможностей категории прекрасного, Эдмунд Бёрк (1757/1979, 71–72) определял его через «идеи боли, болезни, смерти», наполняющие душу «сильными эмоциями страха и опасности»: «Все, что каким-либо образом устроено так, что возбуждает идеи неудовольствия и опасности, другими словами, все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного». Бёрк при этом делал принципиально важную оговорку: чувство опасности должно претерпеваться таким образом, словно сам источник опасности находится на определенном расстоянии, и поэтому непосредственно человеку не угрожает (там же, 72). При этом данное условие не следует понимать как наличие объективно существующего расстояния, ослабляющего опасность, или как смягченную опасность, которая в принципе не может серьезно угрожать человеку. Скорее, это чувство дистанцированности является эффектом заторможенности, «отчаянного спокойствия» (Бёрк), которое возникает в момент угрозы настолько сильной, что она блокирует обычное чувство панического страха, «отодвигает» опасность за пределы нашего обыденного восприятия. Именно этот рецептивный и когнитивный разрыв между предметом, вызывающим сверхсильную эмоцию, и самим аффективным опытом, внутри которого субъект пытается защитить себя от полного разрушения, и ответственен за возникновение специфических переживаний возвышенного, которые «способны вызывать восторг; не удовольствие, а своего рода восторженный ужас, своего рода спокойствие, окрашенное страхом» (там же, 159). Выпадая за пределы прекрасного, возвышенное побуждает заново поставить вопрос о границах искусства и (в терминах русских формалистов) о механизмах работы поэтического языка. Возвышенное, превосходя наши рецептивные способности, для того чтобы стать воспринимаемым, должно подвергнуться трансформации: источник возвышенного переживания должен быть помещен на некоторое расстояние от субъекта. Поэтому возвышенное, заявляя о себе через шок, эксцесс, непередаваемый опыт невозможного, автоматически ставит вопрос о способах репрезентации этого опыта, репрезентации, необходимой для производства дистанции (*отстранения*) и самосохранения субъекта этого невозможного опыта.<sup>2</sup>

В свою очередь, прекрасное для Бёрка — скорее показатель слабости и упадка, нежели жизненной силы. Производя удовольствие, красота не тре-

---

<sup>2</sup> Об этом в связи с опоязовской теорией литературы и художественной поэтикой самих формалистов см. Калинин (2005, 351–387).

бует усилия: «Красота действует тем, что расслабляет все твердые части организма» (там же, 172). Более того, Бёрк устанавливает связь между расслабленностью и вырождением, между отсутствием затруднения, требующего преодоления, и социокультурной импотенцией. Прекрасное оказывается оборотной стороной эстетической формализации, социальной проекцией которой становится рутинизация политических институтов и утрата их жизнеспособности: «Наши наиболее почетные и прекрасные учреждения не производят ничего, кроме копоты и пыли» (Burke [1795] 1999, 75). Согласно этой логике, как отмечает американский историк консервативной мысли Кори Робин (2011/2012, 89): «величайшим врагом старого порядка является не революционер и не реформатор, а сам старый режим». Контрреволюционная же критика Бёрка такова: противостоять революции можно, но не инертно и тавтологично воспроизводя прежний автоматизированный порядок, а возвращая в его социальное поле утраченное напряжение, благодаря чему обладание властью должно стать результатом не сложившегося status quo, но интенсивной борьбы, а позиции в иерархической структуре распределяться не согласно традиции, но по заслугам, — так что «путь от неизвестности к уважению и власти не должен быть слишком легким. Редкие достоинства редко встречаются, и необходимо, чтобы они прошли испытания. Замок чести лучше всего строить на возвышенности. Что касается добродетели, то... она всегда проверяется в трудностях и постоянстве» (Бёрк 1993, 113). Принципом существования социально-политического тела должен стать «Nitor ad adversum [я преодолеваю трудности]» (Burke [1796] 2000, 484).

Таким образом, между политической позицией Бёрка, ставшей реакцией на Французскую революцию, и его пониманием возвышенного, сложившимся значительно раньше, может быть обнаружена определенная корреляция. Здоровая жизнеспособность политического режима и социокультурного порядка обеспечивается благодаря наличию в их силовом поле высокого напряжения, максимально возможного заряда энергии, способного преодолевать склонность системы к формализации и застою. При этом сила и бессилие, витальность и дегенерация, подвижность и застой, напряжение и расслабленность, творческая трансгрессивность энергии и непродуктивная статичность формы соотносятся на тех же основаниях, на которых Бёрк описывает противопоставленность возвышенного и прекрасного. Иными словами, «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) может быть прочитано как своего рода ключ к «Размышлениям о революции во Франции» (1790). Чтобы сохранять свою силу, власть должна быть не прекрасной, но возвышенной, поскольку именно последнее пробуждает «самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать» (Бёрк 1979, 72). В момент переживания возвышенного люди



чувствуют себя подавленными некой великой силой, возникающей, когда «мы сталкиваемся с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса» (там же, 110). Большая сила достигает возвышенного, когда она, среди прочего, непонятна и таинственна, когда человек наблюдает ее крайние проявления: «Возвышенное — во всем ненавидит посредственность» (там же, 159). В «Размышлениях о революции во Франции» Бёрк утверждает, что причина падения старого режима состояла в том, что сила его символического порядка оказалась подорвана рутинным характером воспроизводства, прекрасными, но ритуализованными формами монархических сценариев власти, ослабленностью аристократической традиции наследования. Если наследственная землевладельческая собственность (хозяйственная основа и социальная база старого режима) «ленива, инертна и застенчива», индивидуальное «дарование всегда активно и предприимчиво» (Бёрк 1993, 160). По мысли Бёрка, буржуазный капитал в союзе с революционной интеллигенцией оказался сильнее аристократии, так как революционная буржуазия более «способна к риску» и «более расположена к любого рода новым предприятиям»: поскольку этот тип капитала «является новым приобретением, он естественно тяготеет к нововведениям. Можно сказать, что этот род собственности охотнее приходит к тем, кто стремится к переменам» (там же, 172). Как подытоживает это вводимое Бёрком различие Кори Робин, «Старый порядок красив, статичен и слаб; революция — страшна, динамична и сильна» (Робин 2012, 94).

В 1790 г. Бёрк описывает революцию в тех же терминах, в которых тридцатью годами ранее он описывал возвышенное: «ужасный удар», «экстремальный случай», «жестокие страдания», «чудовищное событие». Революция представляется им как разыгрывание трагедии возвышенного, обновление восприятия социально-политического порядка через переживание «восторженного ужаса». Если революционерам «нужна перемена декораций, великолепные сценические эффекты, спектакль должен поражать воображение, ставшее ленивым за шестьдесят лет спокойствия и мира, безопасности и процветания», то величественный пример поведения их жертв<sup>3</sup> вдохновляет сторонников старого режима, наделяя их силой от пережитой встречи с революционным возвышенным: «Тревога погружает нас в размышления.

---

<sup>3</sup> Ср.: «...король и королева с несовершеннолетними детьми... были вынуждены покинуть свое убежище в великолепнейшем в мире дворце, откуда они вышли, пробиваясь между грудями изувеченных кровоточащих тел, утопая в крови, пролитой во время побоища»; «королева, другой объект триумфа, ... переносит все последующие дни — заточение супруга, собственный плен, изгнание друзей, оскорбительное обращение и весь груз несчастий — со спокойным терпением, с достоинством, подобающим ее рангу и происхождению, как дочь повелительницы, известной своим благочестием и мужеством» (Бёрк 1993, 190, 191)

Наши души проходят через очищение ужасом и страданием, наша слабая и тщетная гордость смиряется перед правосудием высшей мудрости. Когда такой спектакль разворачивается на сцене, я плачу, не скрывая слез», — восклицает Бёрк, завершая описание возвышенных мытарств королевской семьи (Бёрк 1993, 193). Консервативная критика Бёрка не лишена своеобразной апологетики революции: не признавая социальный слом как таковой, он признает его ревитализирующую силу; утверждая ценность традиции, он осознает опасности производимой ею автоматизации; восхищаясь красотой и мудростью устоявшихся социальных, политических, культурных форм, он осознает позитивный фактор угрозы их разрушения, мобилизующий облепившихся сторонников освященного временем порядка и возвращающий им остроту восприятия этих устоявшихся форм; опознавая революцию как болезнь со стремительным смертельным исходом, он принимает необходимость революционной прививки, без которой смерть старого режима станет результатом медленного процесса отмирания. Иными словами, прекрасное сохраняет живость лишь в перспективе возвышенного рецептивного сдвига, традиция остается жизнеспособной лишь благодаря непрекращающимся усилиям по ее защите, реставрация оказывается не консервацией существующего порядка, а миметическим соперником революции.

Когда в своем первом манифесте «Воскрешение слова» (1914) Шкловский диагностирует повседневный контекст своего времени: «Сейчас старое искусство умерло, ... и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем» (Шкловский [1914] 1990, 40), — он во многом воспроизводит уже знакомую нам поэтическую и политическую диагностику Бёрка, обращенную к старому порядку. Эта патетическая констатация «промежутка» (момента зависания между умершим старым искусством и еще не родившимся новым<sup>4</sup>) лишена даже тени меланхолического ощущения утраты:<sup>5</sup> старое искусство умерло, потому что оно *старое*, его вина в том, что оно не умерло еще рань-

---

<sup>4</sup> Позднее понятие «промежутка» будет разработано Ю. Тыняновым, который так же, как и В. Шкловский, увидит в нем не отсутствие движения, а наличие конденсирующейся энергии литературной эволюции; так что содержанием «промежутка» будет не обнаруживаемая в настоящем пустота, а концентрация будущего (Тынянов [1924] 1977, 168–196).

<sup>5</sup> Ср. как Бёрк описывает позицию революционеров: «Для разрушения старого порядка вещей они считают достаточным основанием то, что этот порядок старый. ... Они систематически убеждают, что все, что постоянно, — плохо, и поэтому ведут беспощадную войну с государственными устоями» (Бёрк 1993, 98).

ше, задача нового искусства — не затягивать с похоронами.<sup>6</sup> В качестве средства реанимации утраченной антропологической чувствительности к вещественной стороне мира он видит «создание новых форм искусства», которые способны «возвратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» (там же).

Концептуализируя поэтический язык через диалектику автоматизации и остранения, стершегося восприятия и приема затрудненной формы, Шкловский выходит на проблематику, сходную с обозначенной выше динамикой возвышенного. Искусство, с точки зрения Шкловского, призвано сверхкомпенсировать вызванную автоматизацией восприятия (ленью, легкостью, расслабленностью) утрату переживания жизни. Оно не только возвращает утраченное, но и производит некий чувственный и смысловой избыток. Этот избыток связан не с экономией усилий, а, наоборот, с необходимостью затрачивать дополнительные усилия на преодоление «затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия» («Искусство как прием» — Шкловский [1917] 1990, 63). Искусство реабилитирует восприятие, увеличивает его длительность и переносит акцент с его инструментальной функции на переживание интенсивности восприятия как такового. И если автоматизация лишь экономит усилия, но не вырабатывает энергии, то искусство, наоборот, требует дополнительных затрат на восприятие затрудненной формы, но высвобождает энергию, достаточную в том числе и для выведения обыденного восприятия из сферы бессознательного. Таким образом, основанное на принципе остранения искусство наделяет социокультурный порядок тем напряжением, которое он утратил в результате работы автоматизирующих механизмов старого эстетического и политического режимов (то есть выполняет ту же функцию, которую у Бёрка выполняли возвышенное и революция). Иницилируемая искусством поэтическая мобилизация субъекта взывает к усилию, но запускает экономический обмен нового типа, в котором ответом на нехватку становится не экономия, но дополнительная трата, а эффектом последней оказывается не окончательное банкротство, но избыток, реализующийся в обретении нового видения и нового способа коммуникации с миром, в осознании персональной включенности в историческое движение и в образовании нового типа сообществ (одним из которых выступает и сам ОПОЯЗ), являющих собой пример совместного нового быта, повседневной творческой коммунальности, в рамках которой коллективный обыденный опыт и индивидуальный интеллектуальный труд выступали не как противопоставленные экзистенциальные полюса, но как элементы взаи-

---

<sup>6</sup> При этом нужно понимать, что революционное стремление к обновлению, характерное для опоязовской теории, состояло не в простом отрицании старого, а в его переработке, не в отказе от прошлого, а в сдвиге, которому подвергается форма, ставшая привычной и потому утратившая свою художественность.

моостраняющей диалектики. В эпоху революции и Гражданской войны такого рода коммунальный быт зачастую мог быть практической реакцией на материальные трудности,<sup>7</sup> но одновременно с этим опознавался как позитивный опыт, открывающий новые социальные и художественные горизонты.<sup>8</sup> Так же как у Бёрка, затруднение, преодоление преграды становятся здесь необходимым фактором производительной работы, переживание болезненного эксцесса открывает жизнеутверждающие перспективы здоровой реакции, кризис прочитывается как симптом выздоровления, революция оказывается принципиально важным контекстом становления новой теории искусства.

Филипп Лаку-Лабарт в своей работе «Проблематика возвышенного» вводит еще одно различие, актуальное как для категории возвышенного, так и для принципа остранения: «В возвышенном сама природа требует искусства, которое бы вторило ей, чтобы она наконец смогла быть и, значит, раскрылась. Но в то же время природа отказывается от искусства, понятого как *искусственность* (курсив автора — И.К.)» (Лаку-Лабарт [1995] 2009, 27). Противостоящая возвышенному «искусственность», о которой пишет Лаку-Лабарт, есть подмена природы как творческой силы (*natura naturans*, в терминах Спинозы) природой как вещью, простой данностью, конечным результатом (*natura naturata*), который мы и воспринимаем в своем повседневном опыте восприятия и взаимодействия с миром. Эта оппозиция «возвышенного» и «искусственного», — творческого становления и его материализовавшихся следов, напряженного социального тела, преодолевающего угрожающие его воспроизводству трудности, и тела расслабленного, обленившегося в успокоенности по поводу устойчивости существующего миропорядка, — находит полный аналог в противопоставлении «делания» и «сделанного» у Шкловского: «Искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в

<sup>7</sup> Ср., «Я сжег свою мебель, скульптурный станок, книжные полки и книги, книги без числа и меры. Если бы у меня были деревянные руки и ноги, я топил бы ими и оказался бы к весне без конечностей. Один друг мой [речь идет о Б.М. Эйхенбауме — И.К.] топил только книгами. Жена его сидела у дымной железной печурки и совала, совала в нее журнал за журналом» (Шкловский [1923] 2018, 296).

<sup>8</sup> С самого начала возникший в ОПОЯЗе способ интеллектуального производства превращал дружескую близость в необходимый фермент исследовательского труда, манифестированной целью которого было преодоление утвердившихся в науке представлений о литературе и исторических законах ее развития, так что новое знание становилось продуктом нового типа производства знания: «Мы работали со страшной быстротой, со страшной легкостью, и у нас был уговор, что все то, что говорится в компании, не имеет подписи — дело общее. Как говорил Маяковский, сложим все лавровые листки своих венков в общий суп», — вспоминал Шкловский первые годы ОПОЯЗа (Шкловский 1983, 75).

искусстве не важно» (Шкловский [1917] 1990, 63). Отождествляя искусство с никогда не завершаемым усилием «делания», Шкловский призывает к постоянному «обновлению стершихся художественных форм» (там же). Новый эстетический или политический опыт, создание новых вещей или обновленное восприятие вещей старых — обязательное требование, предъявляемое им как к искусству, так и к социальной сфере, субъектом которой должен быть «художник в обыденной жизни» (Шкловский [1914] 1990, 40). «Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь проходит перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим. Поэтому мы не можем ничего сказать о ней» (Шкловский [1917] 1990, 64), — это высказывание почти дословно совпадает с тем, что Эдмунд Бёрк говорит о новизне как атрибуте, сопутствующем возвышенному: «Вещи, которые из-за ежедневного и повсеместного употребления стали настолько знакомыми и близкими, что потеряли всякую новизну и не вызывают никаких эмоций. В каждом средстве воздействия на дух... должна быть определенная степень новизны» (Бёрк 1979, 64–65). Повторение, тавтология, рутина — не просто враги искусства, они ответственны за разрыв между человеком и природой, между социальным и политическим, замыкая человеческие аффекты, восприятие, мышление и коммуникацию внутри привычных схем, лишая человека непосредственного контакта с окружающим миром (исторической ситуацией, бытовой повседневностью, производением искусства). Собственно, принцип остранения, — где странность есть оборотная сторона новизны, — работает как способ, с помощью которого *искусство* преодолевает *искусственность*, возникающую каждый раз, когда *сделанное* подчиняет себе *делание*, когда место экономики «дополнительного усилия» заступает «экономия сил» («Искусство как прием»), когда лень делает усилие избыточным, когда расслабляющая красота обезоруживает возвышенное напряжение.

Согласно имплицитной поэтической метафизики раннего ОПОЯЗа, искусство существует для того, чтобы дать миру возможность открыться человеческому взгляду и наделить человека готовностью опознать это открытие. Искусство и есть взгляд, остраняющий мир, открывающий мир навстречу человеку, делающий этот мир видимым (вспомним хрестоматийное «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание» (Шкловский [1917] 1990, 63). Остранение же есть способ «вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи», вернуть человеку ощущение присутствия мира («сделать камень каменным» — там же). Как пишет Лаку-Лабарт, интерпретируя сочинение Лонгина «О возвышенном», именно попытка схватывания и передачи возвышенного оказывается предельным случаем реализации искусством его способности «манифестировать природу, дать ей выразить себя и сделать так, чтобы для нас, людей, имелся мир» (Лаку-Лабарт, 2009, 27). Другими словами, и возвышенное и остранение позволяют миру (природе)

раскрыться не иначе, как создавая препятствие на пути его восприятия, делая его затрудненным, заставляя переживать его в прежде неизвестном опыте. Только возвышенное демонстрирует себя через *специфический объект восприятия* (буря, шторм, извержение вулкана, землетрясение, пожар Бастилии, казнь короля, революция, война), а поэтическое остранение — через *специфический тип восприятия объекта* (любого, самого прозаического объекта повседневного мира). Таким образом, механика возвышенного располагается за пределами индивидуального человеческого усилия, находится в сфере божественного, природного, социально-исторического, в то время как механика остранения соразмерна человеку, апеллируя к необходимости внутреннего усилия, преодолевающего привычки, сформированные повседневностью и облегчающие коммуникацию с внешним миром и самим собой.

Но в обоих случаях мы сталкиваемся с затруднением, опасностью, травматическим опытом, которые меняют и наше восприятие, и нас самих. Так именно через симптоматичное в интересующем нас контексте сближение «приема затрудненной формы» (остранения) и чувства преодолеваемого страха Шкловский определяет художественную специфику цирка, который в на рубеже 1910–1920 годов выступает у него как едва ли не наиболее чистая (в своей технической конструкции) форма искусства. «Трудно поднять тяжесть, трудно изогнуться змеей, страшно, то есть тоже трудно, вложить голову в пасть льва» (Шкловский [1919] 1990, 107), — так обнажается связь между артистическим усилием и усилием как таковым: возвышенное встречается с поэтическим там, где возникает ситуация, находящаяся по ту сторону обыденной аффективной и когнитивной экономики, не требующей прибегать к исключительным затратам сил. Только в первом случае (в случае возвышенного) перед нами внешнее препятствие, а во втором — внутренний вызов. Позже, когда в середине 1920-х гг. возвышенная диалектика революционной истории выветрится под воздействием новой социальной рутины, Шкловский будет по-прежнему настаивать на необходимости самому производить усилие, направленное на острабяющий, возвышенный, экстремальный сдвиг: «Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено. Пускай останется неприкосновенным одно стилистическое хладнокровие» (Шкловский [1926] 2019, 363). В этом призыве к экзистенциальному слому, сопровождаемому «стилистическим хладнокровием» его описания, слышится то самое «отчаянное спокойствие», о котором пишет Бёрк в связи с возможностью переживания и репрезентации возвышенного опыта.

Если в пространстве литературы средством остранения было обнажение и обновление стершегося художественного приема, то в пространстве истории и биографии остранение заявляло о себе через некое экзистенциальное потрясение, через некий эксцесс, отключающий сам режим повседневности, производя деавтоматизирующий слом и осуществляя радикальное обновле-

ние восприятия и привычек мышления. Автобиографический роман «Сентиментальное путешествие» (1923), описывающий драматические перипетии Шкловского в период революции и Гражданской войны, может быть прочитан на фоне его более ранних теоретических и критических работ об искусстве, — точно так же, как размышления Бёрка о революции во Франции были встроены нами в контекст его эстетической рефлексии о феномене возвышенного. Описывая первые месяцы после Февральской революции, Шкловский увлеченно документирует охвативший Петроград хаос социального подъема в качестве серии случайностей, странностей, катастроф, чей исторический — деконтекстуализирующий, деканонизирующий, трансформационный — потенциал превышал, с его точки зрения, организационные усилия пестрой революционной элиты. Деавтоматизирующий порыв, охватывающий все сферы жизни — от социального до интимного — описывается Шкловским как имманентная логика революции, опыт которой противоположен опыту стабильности, являясь одновременно креативным и экстремальным. Бытовой или социальный эксцесс представляется Шкловским как творческий исторический импульс. Эксцесс отнимает уверенность в естественности привычного окружения, но тем самым восстанавливает и воспитывает чувствительность к быту, к вещественной среде и к повседневным человеческим практикам: «мышечные движения истории» заставляют поддерживать в форме мускулатуру субъекта, вступающего с ней в поэтическое или политическое взаимодействие. Эксцесс, катастрофа, революция временно прерывают ритуализованную воспроизводимость социокультурного порядка, но именно этот момент дает возможность различить его конструкцию, отделив работающие элементы от атрофировавшихся. В автобиографической прозе Шкловского остранение переступает границы поэтического языка, начиная работать как принцип самой истории, проходя через зоны странного, страшного, жуткого (во фрейдовском смысле — *das Unheimliche*), переносится в сферу возвышенного, одновременно вызывая чувства ужаса и восхищения, восторга и отвращения.

Здесь напрашивается еще один образ возвышенного, данный в фигуре руины. Как и у Вальтера Беньямина (Беньямин [1925] 2002), у русских формалистов образ руины апеллирует к катастрофическому характеру истории, становясь нормативным признаком исторического движения.<sup>9</sup> Описывая

---

<sup>9</sup> См. прежде всего работы Ю.Н. Тынянова о пародии (Тынянов [1919] 1977, 198–226; [1921] 1977, 18–27). В своих ранних работах Шкловский также был склонен к генерализации явления пародии, распространяя его механизмы на все литературное поле (и даже шире, — на искусство в целом). Ср.: «Форма произведения определяется отношением к другим, до него существовавшим формам. [...] Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу» (Шкловский 1919, 120). Прочтение опоя-

окруженный генералом Юденичем Петроград, Шкловский с почти нескрываемым торжеством фиксирует разворачивающийся на его глазах сдвиг, который подобно оползнию раздвигал границы искусства, обнажая стершуюся архитектуру реальности: «Это был праздник всеожжения. Разбирали и жгли деревянные дома. Большие дома пожирали маленькие. В рядах улиц появились глубокие бреши. Как выбитые зубы, торчали отдельные здания... Город медленно превращался в гравюру Пиранези» (Шкловский [1923] 2018, 296–297). Также как и у Беньямина, сквозь фрагментированные очертания современности у Шкловского просвечивает фигура барочной руины (с характерной отсылкой к Пиранези). Андреас Шёнле в своей книге «Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России нового времени» следующим образом интерпретирует этот фрагмент: «Здесь сама среда остраивает революционную идеологию, в особенности понятие прогресса, и тем самым подталкивает жителей города вспомнить о его прежнем облике» (Шёнле [2011] 2018, 345). Как мне кажется, это не совсем верное толкование. В случае Шкловского руина — скорее знак революции, чем меланхолическая ирония над ее тщетностью, руина здесь воскрешает не воспоминания о прошлом, а восприятие настоящего. Искомым эффектом является не ностальгическая топонимика памяти, выстраивающая свой мнемонический маршрут от одной руины к другой и постепенно регенерирующая символическую полноту утраченного. Напротив, предметом поиска здесь является не прошлое, но сама история, ее руинизирующее движение: руина не отсылает к аллегоризируемому ей объекту, но замещает его собой.

Таким образом, на пересечении двух сюжетов, один из которых представляет собой параллельное чтение Виктора Шкловского и Эдмунда Бёрка, а второй — погружение их взглядов на революцию в контекст их эстетической рефлексии, возникает возможность увидеть в принципе остранения модернистского наследника понятия *возвышенного*, возникшего еще в эпоху античности, а затем начиная с Бёрка и особенно в эпоху романтизма (от Канта до Гегеля), навязчиво преследующего классическую эстетику выразительности и ее представления о гармоничной стабильности *прекрасного*. И если партийные симпатии Бёрка и Шкловского противоположны друг другу, их основания сводят противостоящие позиции консерватора и революционера к общей платформе. Новизна является необходимым горизонтом поэтического восприятия и политического действия, — последнее даже в своей консервативной версии должно исходить из ее возможности, которую нужно учитывать, частично апроприировать, канализировав социальную энергию, всегда сопутствующую новизне, на благо динамичного поддержа-

---

зовской теории пародии как руинизации существующего порядка (литературной или социальной системы, политического порядка, отдельного текста) и последующей утилизации элементов разрушенной системы см. в (Калинин 2006, 64–84).



ния существующего порядка. Чтобы выполнять свои художественные и социальные функции, поэтический текст, система культуры и политический режим должны находиться под напряжением, представляя собой «затрудненную форму» (Шкловский), требующую преодоления. Эксцесс — данный как переживание встречи с возвышенным или как событие революции, — разрушая рутину, восстанавливает работоспособность системы (даже консервативная критика Бёрка видит в революции не только возвышенный пример гибели прекрасной французской монархии, но и тонизирующий стимул, вливающий новые силы в творческое сохранение британских политических традиций). Иными словами, инъекция возвышенного, революционизирующего своим воздействием любой устойчивый порядок (как поэтический, так и политический), в обоих случаях описывается как необходимое условие человеческого существования, а не просто как знак вторжения внешних сил. Именно поэтому разрыв эстетической репрезентации (возвышенное) или разрыв социальной ткани (революция) опознаются двумя теоретиками не как момент трагического, но временного прерывания линейного и поступательного исторического движения (вроде Лиссабонского землетрясения 1755 года, заставившего многих усомниться в идее прогресса и в лейбницевской версии теодицеи<sup>10</sup>), но как внутренний горизонт самой истории, как имманентный фактор общественного воспроизводства, как базовый прием поэтической речи. Без вторжения возвышенного любая (эстетическая, этическая, аффективная) система размякнет, атрофируется и исчезнет, утверждает Бёрк в своем «Философском исследовании...», что будет подтверждено им через тридцать лет после написания этой работы, но уже в рамках политического анализа старого режима во Франции. То же самое повторится и в случае с российским старым режимом, окончательно выродившимся в эстетически прекрасную эпоху «Серебряного века», и в случае критической аналитики Шкловского, направленной сперва на поэтическую анемию автоматизировавшихся художественных форм (ранние теоретические манифесты), а затем на политическую и ценностную аномии закономерно гибнущей империи (ранняя автобиографическая проза).

## Литература

- Беньямин, Вальтер. 1925/2002. *Происхождение немецкой барочной драмы* (пер. с нем. Сергей А. Ромашко). Москва.
- Бёрк, Эдмунд. [1757] 1979. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного* (пер. с англ. Е.С. Лагутина; общ. ред., вступ. статья и коммент. Б.В. Мееровского). Москва.

---

<sup>10</sup> Об интеллектуальной рецепции Лиссабонского землетрясения см. Тавареш (2009, 163–179).

- Бёрк, Эдмунд. [1790] 1993. *Размышления о революции во Франции и заседаниях некоторых обществ в Лондоне, относящихся к этому событию* (пер. с англ. Е.И. Гельфанда). Москва.
- Калинин, Илья А. 2005. Вернуть: вещи, платье, мебель, жену и страх войны. Виктор Шкловский между новым бытом и теорией остранения. *Wiener Slavistischer Almanach: Sonderband 62* (Nähe schaffen, Abstand halten: Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur). 351–387.
- Калинин, Илья А. 2006. История литературы как Familienroman (русский формализм между Эдипом и Гамлетом). *Новое литературное обозрение* 80. 64–84.
- Лаку-Лабарт, Филипп. 2009. Проблематика возвышенного. *Новое литературное обозрение* 95. 27–35.
- Робин, Кори. [2011] 2012. *Реакционный дух. Консерватизм от Эдмунда Бёрка до Сары Пейлин* (пер. с англ. Михаила Рудакова). Москва.
- Тавареш, Руи. 2009. *Небольшая книга о великом землетрясении*. Санкт-Петербург.
- Тынянов, Юрий Н. 1919/1977. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). // Тынянов, Юрий Н., *Поэтика, история литературы, кино* (под ред. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой), 198–227. Москва.
- Тынянов, Юрий Н. 1921/1977. Стиховые формы Некрасова. // Тынянов, Юрий Н., *Поэтика, история литературы, кино* (под ред. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой), 18–27. Москва.
- Тынянов, Юрий Н. 1924/1977. Промежуток. // Тынянов, Юрий Н., *Поэтика, история литературы, кино* (под ред. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой), 168–195. Москва.
- Шёнле, Андреас. 2011/2018. *Архитектура забвения: Руины и историческое сознание в России нового времени*. Москва.
- Шкловский, Виктор Б. 1914/1990. Воскрешение слова. // Шкловский, Виктор Б., *Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933)* (под ред. А.П. Чудакова), 36–42. Москва.
- Шкловский, Виктор Б. 1917/1990. Искусство как прием. // Шкловский, Виктор Б., *Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933)* (под ред. А.П. Чудакова), 58–72. Москва.
- Шкловский, Виктор Б. 1919/1990. Искусство цирка. // Шкловский, Виктор Б., *Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933)* (под ред. А.П. Чудакова), 106–107. Москва.
- Шкловский, Виктор Б. 1919. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка* 3. 151–166.
- Шкловский, Виктор Б. 1923/1966. Зоо или Письма не о любви. // Шкловский, Виктор Б., *Жили-Были: Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени с XIX в. по 1964 г.*, 165–256. Москва.
- Шкловский, Виктор Б. 1983. Слова освобождают душу от тесноты: Рассказ об ОПО-ЯЗе. // Шкловский, Виктор Б., *О теории прозы*, 68–97. Москва.
- Шкловский, Виктор Б. 1923/2018. Петербург в блокаде. // Шкловский, Виктор Б., *Собрание сочинений*, т. 1 (Революция; отв. ред. и сост. Илья Калинин), 294–302. Москва.

- Шкловский, Виктор Б. 1926/2019. Третья фабрика. // Шкловский, Виктор Б., *Собрание сочинений*, т. 2 (Биография; отв. ред. и сост. Илья Калинин), 327–390. Москва.
- Эйхенбаум, Борис М. 1929/2001. Мой современник: Словесность. Наука. Критика. Смесь. // Эйхенбаум, Борис М., *Мой современник: Маршрут в бессмертие*, 13–136. Москва.
- Burke, Edmund. 1795/1999. Letters on a regicide peace. In *Selected works of Edmund Burke*, vol. 3 (foreword and biographical note by F. Canavan), 3–394. Indianapolis.
- Burke, Edmund. 1796/2000. Letter to a noble lord. In *On empire, liberty, and reform: Speeches and letters* (ed. by D. Bromwich), 464–514. New Haven (CT).