

И л ь я К а л и н и н

ПРИЕМ ОСТРАНЕНИЯ КАК ОПЫТ
ВОЗВЫШЕННОГО (ОТ ПОЭТИКИ ПАМЯТИ
К ПОЭТИКЕ ЛИТЕРАТУРЫ)

И вот я не умею ни слить, ни связать все
то странное, что я видел в России...

*Виктор Шкловский*¹

Пожалуй, главной чертой, делающей русский формализм уникальным явлением в истории гуманитарной мысли, была внутренняя потребность его представителей, преодолевая границы теоретических спекуляций и исторических исследований, превращать литературу из объекта описания в предмет собственного творчества. Здесь необходимо подчеркнуть, что эта уникальность состоит не в самом факте раскрепощения свободного творческого начала, порой присущего ученому (примеры такого рода широко известны и не обязательно связаны с гуманитарной специализацией исследователя), и даже не в том, что в случае русского формализма этому литературному соблазну отдала дань вся троица его лидеров (Виктор Шкловский, Юрий Тынянов, Борис Эйхенбаум), а в том, что связь между их теоретическими конструкциями, историческими штудиями и прозаическими текстами носила системный, я бы даже сказал — неизбежный, характер. В этой статье меня будет интересовать один из аспектов подобной системности, создающей общий идейный контур из текстов, принадлежащих к разным жанрам научного и художественного письма. Как мне кажется, этот аспект позволяет понять одновременно и психологические мотивы, по которым литература стала необходимым моментом творческой реализации формалистов; и специфическую историческую модальность их литературной работы, скрывающуюся за видимым жанровым разнообразием их прозы; и базовые характеристики их ранней литературной теории, которые хотя и подвергались серьезному пересмотру на протяжении 1920-х годов, тем не менее сохраняли значение некоего аналитического горизонта, определяющего характерную оптику взгляда. Исходя из наличия такого общего, хотя и меняющего свои границы горизонта, *принцип остранения* можно рассматривать как определенный теоретический стержень — хотя и все реже выходящий на поверхность, — но пронизывающий внутреннюю эволюцию ОПОЯЗа (от ранних манифестов Шкловского² до позднейшего социологического дрейфа в сторону изучения «литературного быта»³ и сжатого как заархивированный файл изложения будущего системного изучения языка и литературы⁴). В этом смысле не случайно, что именно «остранение» оказывается первой произвольной ассоциацией, приходящей в сознание современного гуманитария при упоминании «русского формализма».

1 Шкловский В. Сентиментальное путешествие // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 185.

2 «Воскрешение слова» (1914), «Искусство как прием» (1917).

3 Прежде всего: «Литературный быт» (1929), «Лев Толстой. Пятидесятые годы» (1928) Б.М. Эйхенбаума.

4 «Проблемы изучения литературы и языка» (1928) Ю.Н. Тынянова и Р.О. Якобсона.

Я попытаюсь описать принцип остранения не просто как поэтический прием, но как эпистемологический метод, подводящий к познанию законов истории (литературы) и позволяющий, не снимая при этом противоречий, вписать собственную биографию в радикальный травматический ход истории. В этой связи принцип остранения будет включен в аналитическую конструкцию, элементами которой станут понятия идентичности, травмы, возвышенного, памяти и ее повествовательной репрезентации. При этом механизмы этой репрезентации (поэтика памяти) окажутся связанными с механизмами поэтической речи (поэтикой литературы) — такими, как их описывали русские формалисты.

Прежде всего об исторической модальности формалистской прозы. Говорить на уровне языка или поэтики о какой-то художественной общности, возникающей между литературными текстами представителей формального метода, в тех же терминах, в которых мы говорим о прозе «Серапионовых братьев» или о поэзии раннего футуризма, нет ни необходимости ни смысла. Определенная общность научного подхода к литературе не обеспечивает единого «литературного метода» (за исключением свойственной прозе формалистов чувствительности к их собственной литературной теории). Хотя некоторые общие композиционные приемы и набор устойчивых образов выделить все же возможно, эти воспроизводящиеся приемы (фрагментация, декомпозиция, реверсивные повествовательные ходы) и образы (смерти и телесного расчленения) относятся к тому уровню поэтики, который в наибольшей степени определяется реакцией на общий исторический контекст и способами проработки исторического опыта пишущего⁵. Именно на этом уровне исторического контекста, его травматического переживания, приводящего к слову субъективной идентичности и механизмов необходимой нормализации, требующейся для примирения прошлого и настоящего, прежней и нынешней идентичностей, — располагается та общая историческая модальность, о которой можно говорить как о конструктивном принципе, объединяющем прозу формалистов.

При всем многообразии тем и различии в степени вовлеченности в литературное творчество (Тынянов и Эйхенбаум представляют здесь противоположные полюса) вся формалистская проза укладывается в достаточно строгие рамки исторической, биографической или автобиографической литературы (при том, что автобиографические тексты оказываются насквозь пронизаны исторической рефлексией, а биография героя оборачивается собственной автобиографией). Более того, все их тексты акцентируют исключительно травматичную проблематику, связанную либо с процессом драматического становления идентичности («Кюхля», «Пушкин», «Смерть Вазир-Мухтара» Тынянова; «Повесть о художнике Федотове», «Марко Поло» Шкловского; первая, автобиографическая, часть книги Эйхенбаума «Мой современник»), либо с драматическим описанием ее слома, утраты и восстановления, но уже с другим историческим содержанием («Сентиментальное путешествие», «ZOO, или Письма не о любви», «Третья фабрика» Шкловского), либо с драмой, разворачивающейся между фиктивной идентичностью и мнимым движением истории («Подпоручик Киж», «Восковая персона», «Малолетний Витушишников» Тынянова;

5 Об этом см.: *Калинин И.А.* История как искусство членораздельности: (Исторический опыт и металитературная практика русских формалистов) // НЛЮ. 2005. № 71. С. 103—131.

«Маршрут в бессмертие» Эйхенбаума)⁶. Та пронцаемость биографии и автобиографии, те наложения друг на друга разработки исторических сюжетов и проработки собственного исторического опыта, которые демонстрируют проза формалистов и их научные тексты (скажем, работы Эйхенбаума о Льве Толстом, в которых отчетливо прослеживается идентификация автора с героем⁷), являются свидетельством общей исторической травмы, реакцией на которую становятся и их проза, и их теоретическая рефлексия (последнюю, естественно, нельзя сводить исключительно к статусу реакции на историческую травму, но стоящая за ней смена эпох, безусловно, наложила принципиальный отпечаток на революционное своеобразие формальной теории).

Именно травматический опыт переживаемого исторического разлома и был, как представляется, ответственным за специфическую для формалистов потребность раздвигать границы своего письма, делая его объект (литературность) методом (литературой). Историческая травма повысила ставки совершаемой работы, переформулировав вопрос о природе («идентичности») литературного объекта в вопрос об идентичности самого субъекта, создающего или воспринимающего литературу. И именно травматический опыт формалистов превращал их попытки ответить на вопрос, «что такое литература» (рубеж 1910 — 1920-х годов), в поиски ответа на вопрос, «что значит быть писателем» (с середины 1920-х). И дело здесь больше чем во внутренней динамике развития формализма, выносящей на повестку дня новые вопросы. С самого своего возникновения (по крайней мере для трех человек, собственно и образовавших новое направление), то есть с момента артикуляции основных теоретических находок — распадения практического и поэтического языков, принципа остранения, понятий «прием» и «материал», «сдвиг» и «мотивировка», — формализм был чем-то большим, нежели новая литературная теория. Он был попыткой ответа на базовые антропологические проблемы: как вернуть человеку утраченное восприятие мира, как преодолеть отчуждение между человеком и вещью, как само осознание исторического движения в качестве серии сломов и переформатирования элементов внутри одной системы или перераспределения их между несколькими различными системами может стать способом сохранения идентичности субъекта, оказавшегося внутри очередного исторического слома. Именно этот мощный антропологический «замес» формализма, совпавший с мощным и по необходимости травматичным историческим сдвигом (а во многом и предопределенный им), заранее обрекал его творцов на литературу, поскольку тесная «литературоведческая шинель» не могла защитить их от ветра истории. Таким образом, литература оказывалась не только полем описания и даже не только сферой приложения творческих способностей, но и терапевтическим ресурсом, обращение к которому позволяло обращающемуся уцелеть.

С одной стороны, изучение законов литературной эволюции, — понимаемых как напряженная диалектическая связь все более автоматизирую-

6 При всей неполноте списка и условности отнесения какого-либо из текстов именно к той, а не иной рубрике.

7 О чем практически вслух признается Эйхенбаум в своих дневниках — см.: *Эйхенбаум Б.М.* Работа над Толстым. Из дневников 1926—1959 гг. / Публ. подготовлена С.А. Митрохиной // Контекст. 1981. М., 1982. С. 263—302.

щейся традиции и новации, которая оформляет в новую литературную систему утратившие прежние связи элементы и при этом, преодолевая «прошлое» литературы, позволяет литературе оставаться тем, что она есть (способом остраненного взгляда на мир), — оказывается применимо к собственному модусу пребывания в истории: готовности увидеть в травматических превращениях собственной идентичности объективный исторический закон, одновременно отрицающий и сохраняющий в человеке его прошлое и именно благодаря этой ране делающий его человеком. Об этом историческом законе пишет Борис Эйхенбаум в своем эссе «Миг сознания», 1921 год: «Каждому поколению отведен свой участок времени. Играет оно, потом учится, держит экзамены, проводит ночи в спорах или в беспечном веселье, потом влюбляется, женится, трудится, творит... И вот на пути этом вдруг (и всегда с жуткой внезапностью!) наступает момент, когда видит оно, что и экзамены держало, и влюблялось, и творило — “недаром”... Что за все оно ответственно, что все было закономерно. Это — точка зрелости и ужаса. Оно видит, что никуда не уйти уже ему, не спрятаться от невидимых и неведомых причин, некого упрекать и ничего не поправить. Что оно уже стало следствием. Что оно уже в цепях Истории, с которой так дерзко и так беспечно заигрывало... *Миг сознания и возмездия* (выделено автором. — И.К.). Тихая минута ужаса... (...) В эти тихие минуты ужаса и сознания люди ломают свою жизнь, сходят с ума, стреляются или просто — умирают...»⁸ Или становятся писателями и теоретиками литературы, превращающими свое понимание законов истории, — заявляющих о себе через моменты возвышенного опыта осознания истории как движения, в котором совпадает субъективная ответственность и объективная закономерность, — в способ преодоления их травмирующего воздействия. Уникальность формалистов заключается в их способности преобразовывать травматичную трансформацию собственной идентичности в источник творческой энергии; конечно, непревзойденным трансформатором этих травматических токов истории был Виктор Шкловский, но примером той же стратегии служат и — сходные только в этом — судьбы Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума. Словно откликаясь на последнюю фразу из процитированного эссе Эйхенбаума, Шкловский напишет через пять лет после него: «Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено. Пускай останется неприкосновенным одно стилистическое хладнокровие» (1926 год)⁹. Об этом «стилистическом хладнокровии» Шкловского как о симптоме встречи с историческим возвышенным и как о единственной для Шкловского тональности возможной репрезентации возвышенного еще будет сказано ниже.

С другой стороны, само приобщение к литературе, то есть к повествовательной практике, восполняет нехватку связности, которую испытывает человек, чья идентичность подвергается постоянному травматичному воздействию, и которую не в силах компенсировать чисто дискурсивная практика теоретической рефлексии, пусть даже рефлексии над законами истории. «Ирония в жизни, как красноречие в истории литературы, может все связывать», — утверждает Шкловский в «Сентиментальном пу-

8 *Эйхенбаум Б.М.* Миг сознания // Эйхенбаум Б.М. «Мой временник». Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. М., 2001. С. 533.

9 *Шкловский В.Б.* Третья фабрика // Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...». С. 370.

тешествии» (1923) — первой части своей необычной автобиографической трилогии¹⁰. Именно эта очевидная способность литературы «все связывать» становится для формалистов способом сшивания тех «обрывистых кусков жизни» (Шкловский), которые предъявляла им российская история 1910—1920-х годов. Исторический роман, биография, автобиография давали формалистам возможность либо непосредственно, либо опосредованно вписать травматичный опыт в (псевдо)документальный или фиктивный нарратив; с помощью законов художественного текста они пытались придать законам истории человеческий масштаб, а с помощью механизмов памяти и повествования — восстановить связь между прошлым и будущим, постоянно проблематизируемую движением истории. О нарративе как о способе исторического понимания и об историческом повествовании как посттравматической терапии написано много работ¹¹. Начиная с Фрейда и заканчивая современными нарратологами и «преодолевшими лингвистический поворот» теоретиками историографии, все эти работы так или иначе сходятся на том, что, «как только травматический опыт можно будет представить в форме нарратива (как обычно это происходит в случае психоаналитического лечения травмы), как только он будет успешно включен в историю чьей-либо жизни, он утратит свой злоедей и собственно травматический характер. Тогда травматический опыт приспособляется к идентичности, равно как и она приспособляется к нему»¹². Повествование, таким образом, обеспечивает «примирение опыта и идентичности», то есть сглаживание тех деформаций, которые субъект претерпевает в настоящем, и их инкорпорирование в устойчивую конструкцию, сформированную прошлым и составляющую содержание идентичности.

Вопрос, который ставит перед нами проза и теория формалистов, заключается в том, возможен ли иной механизм проработки травмы и присвоения возвышенного исторического опыта (а, по-видимому, только через эту категорию возвышенного мы можем описать опыт войны, революции, голода и смерти, которые составляли историческое содержание биографий людей 1910—1920-х годов¹³) помимо «повествовательного примирения» и снятия напряжения между невозможной памятью и нереализуемым забвением. В качестве материала, наиболее отчетливо демонстрирующего одновременно и историческую работу с опытом возвышенного, и автобиографическую работу с травмой, и рефлексию над этой работой, мы используем автобиографические тексты Виктора Шкловского, и прежде всего — «Сентиментальное путешествие» (1919—1922).

10 Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие // Там же. С. 192.

11 Наиболее близкими к нашей проблематике являются работы Дэвида Лакапры и Клауса Тевеляйта. См.: *LaCapra D. Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, 2001; *Theveleit K. Männerphantasien. Männerkörper — zu Psychoanalyse des Weissen Terrors*. Frankfurt am Main, 1978.

12 Анкерсмит Ф.Р. Возвышенный исторический опыт. М., 2007. С. 442.

13 Судьба этого поколения просто обрекала их на столкновение с историческим возвышенным, то есть с историей как таковой. Ср. с афоризмом Гегеля о том, что счастливые дни человечества суть пустые листы в книге истории.

ПОЭТИКА ПАМЯТИ

Жизнь течет обрывистыми кусками, принадлежащими разным системам.

Виктор Шкловский¹⁴

Возвращаясь к изрядно забытому европейской риторикой понятию «возвышенное», которое должно было охватить сферу, явно выламывающуюся за пределы описательных возможностей категории прекрасного, Эдмунд Бёрк 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»¹⁵. И тут же делал принципиально важную оговорку, что это чувство опасности должно претерпеваться таким образом, словно сам источник опасности находится на определенном расстоянии (то есть не является «просто ужасным») и поэтому непосредственная опасность человеку не угрожает¹⁶. При этом данное условие не обязательно следует понимать как наличие объективно существующего расстояния, ослабляющего опасность, и тем более как смягченную опасность, которая в принципе не может нам серьезно угрожать. Скорее это чувство дистанцированности является эффектом заторможенности, «отчаянного спокойствия» («восторженного ужаса», как пишет сам Бёрк), которое возникает в момент угрозы настолько сильной, что она блокирует обычное чувство панического страха, «отодвигает» опасность за пределы нашего обычного восприятия. Вот этот рецептивный и когнитивный разрыв между предметом, вызывающим сверхсильную эмоцию, и самим аффективным опытом, в котором субъект пытается защитить себя от полного разрушения, и ответственный за возникновение специфических переживаний возвышенного, которые «способны вызывать восторг; не удовольствие, а своего рода восторженный ужас, своего рода спокойствие, окрашенное страхом»¹⁷.

Таким образом, возвышенное превосходит наши способности восприятия и, чтобы стать воспринимаемым, должно подвергнуться трансформации: источник возвышенного переживания должен быть помещен на некоторое расстояние от субъекта. Это расстояние — вопрос самосохранения субъекта. Поэтому возвышенное, заявляя о себе через шок, экссесс, нерепрезентируемый опыт невозможного, автоматически ставит вопрос о способах репрезентации этого опыта, репрезентации, необходимой для создания требуемого расстояния. Иными словами, по природе своей нереп-

14 Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 186.

15 Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 71—72. На этот тип удовольствия, смешанного с ужасом, или на «негативное удовольствие» (как определял возвышенное Кант), указывал еще Аристотель: «На что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов» (Аристотель. Поэтика. М., 1957. С. 48—49).

16 Бёрк Э. Философское исследование... С. 72.

17 Там же. С. 159.

презентируемое (поскольку его действительным источником является *бесконечное*¹⁸), возвышенное требует репрезентации для того, чтобы быть воспринятым¹⁹. Смертельная и непосредственная угроза может переживаться только опосредованно. «Спокойствие, окрашенное страхом» (вспомним «стилистическое хладнокровие» Шкловского), дает возможность дистанцироваться от возвышенного, помещает субъекта за его пределами, поскольку находиться «внутри» ему не позволяют ни его рецептивные и аффективные способности, ни «нормальные» привычки его обыденного опыта.

Внеположность субъекта по отношению к возвышенному сближает этот тип опыта с переживанием травмы. «Характерная особенность травмы (в отличие от последствий вытеснения) состоит в неспособности переживать ее изнутри самого травматического опыта: субъект травматического опыта необычайно ошеломлен ею; он, так сказать, оказывается вдалеке от причины, вызвавшей ее»²⁰, — констатация этого общеразделяемого понимания травмы позволяет голландскому теоретику истории и философу Франклину Анкерсмиту сделать продуктивное сближение, назвав возвышенное — философским эквивалентом травмы, а травму — психологическим эквивалентом возвышенного. Для нас это сближение означает возможность ввести в разговор об историческом опыте формалистов, отложившемся в их прозаических и теоретических текстах, также и проблематику идентичности, ее трансформаций и репрезентации этих процессов в автобиографическом нарративе.

Но прежде несколько слов о «восторженном ужасе» и о том, как он проявляется в описаниях одного из наиболее предельных опытов возвышенного, которым является опыт войны. В этих описаниях перед нами предстанет и проблематика самосохранения, реализующегося в определенных механизмах репрезентации, и поэтическая специфика принципа остранения, который окажется не только приемом, обновляющим видение мира, но и способом своеобразной психологической «эвакуации» субъекта, травмированного встречей с возвышенным.

Надо сказать, что само начало своего автобиографического письма Шкловский помещает в непосредственной метонимической близости от смерти, болезни и страдания: «Я лежал в лазарете, в углу умирал сифилитик. Лазарет был хороший, и я в нем начал писать первую книжку своих мемуаров: “Революция и фронт”»²¹. Умирание, революция и фронт стано-

18 Об этом парадоксе репрезентации нерепрезентируемого Фридрих Шеллинг пишет как о заключенном в возвышенном противоречии между бесконечным и конечным: «...возвышенное есть облечение бесконечного в конечное (то есть, собственно, репрезентация. — И.К.), но таким образом, чтобы конечное неизменно само выступало как относительно бесконечное» (*Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966. С. 169).

19 Сходный механизм переживания мы имеем и при получении травмы, которая возвращается не через память о самой травматической сцене, но как символическая репрезентация этой сцены: «...каждое событие, вызывающее раздражение бессознательной памяти о травмирующем событии, и каждая новая травма, которая может перекликаться с ней, приводят к появлению в сознании не самой сцены, а ее символа, и только символа» (*Laplanche J.* Life and Death in Psychoanalysis. Baltimore; London, 1976. P. 36).

20 *Анкерсмит Ф.Р.* Указ. соч. С. 458.

21 *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 187.

вятся тем опытом возвышенного, который запускает автобиографический рассказ, состоящий практически исключительно из представлений эксцессов, остраивающих видение мира²². В этом смысле все «Сентиментальное путешествие» — это описание движения, превращающее *нормальное* в *странное*; только инстанцией, осуществляющей это остраивающее превращение, оказывается не художник (как это манифестировалось в эссе «Искусство как прием», 1917), а сама история, которая превосходит поэтические (то есть остраивающие) способности автобиографического субъекта: «...ощущение у меня было, как у рабочего, который чувствует, что его захватило ремнем за край платья и потащило; он еще сопротивляется, но сердце уже сдалось неизбежности смерти»²³.

Смерть и война как наиболее сильный образ смерти становятся сквозным мотивом повествования, автор и герой которого проходят через фронты Первой мировой и Гражданской войн. При этом опыт, пережитый на войне, чрезвычайно неподатлив для репрезентации, тем более для такой деавтоматизирующей репрезентации, которая должна «увеличивать трудность и долготу восприятия» («Искусство как прием»), чтобы сделать привычную вещь странной, создать ощущение, что ты ее видишь в первый раз. Сложность описания войны заключается в том, что смерть уже произвела ту остраивающую работу, которую должно было проделать искусство; вместо того чтобы выводить восприятие из сферы привычного, искусство в этом случае, наоборот, должно нормализовывать увиденное, но при этом не обращаясь к общей топике, выработанной батальной традицией (иначе возникнет эффект автоматизации описания, что в принципе заблокирует возможность передачи своего и разделение чужого опыта). «Про войну писать очень трудно; я из всего, что читал, как правдоподобное ее описание могу вспомнить только Ватерлоо у Стендаля и картины боев у Толстого. Так же трудно, не прибегая к условным и ложным местам, описать на строение фронта. <...> Но буду говорить...»²⁴

Для сравнения можно привести две репрезентации войны, принадлежащие людям, разделяющим общие принципы авангардной (футуристической) поэтики. При этом в первом случае война предстает как эстетический объект, а во втором — как опыт возвышенного, вызывающий одновременно и ужас и восторг, как зрелище, в котором сочетаются и нечто завораживающее, и опасность, и психологическая «заторможенность», выбрасывающая возвышенное (смерть) за пределы восприятия. Автором первого является Франческо Маринетти: «Двадцать семь лет противимся мы, футуристы, тому, что война признается внеэстетичной... Соответственно мы констатируем: ...война прекрасна, потому что обосновывает, благодаря противогазам, возбуждающим ужас мегафонам, огнеметам и легким танкам, господство человека над порабощенной машиной. Война прекрасна, потому что начинает превращать в реальность металлизацию человеческого тела, бывшую до того предметом мечты. Война прекрасна, пото-

22 Подробнее об этом см.: *Калинин И.А.* Вернуть: вещи, платье, мебель, жену и страх войны. Виктор Шкловский между новым бытом и теорией остраивания // *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 62. Nähe Schaffen, Abstand Halten. Zur Geschichte der Intimität in der Russischen Kultur.* Wien; München, 2005. S. 351–387.

23 *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 35–38.

24 Там же. С. 73.

му что делает более пышным цветущий луг вокруг огненных митральез. Война прекрасна, потому что соединяет в одну симфонию ружейную стрельбу, канонаду, временное затишье, аромат духов и запах мертвечины. Война прекрасна, потому что создает новую архитектуру, такую как архитектура тяжелых танков, геометрических фигур авиационных эскадрилий, столбов дыма, поднимающихся над горящими деревьями, и многое другое... Поэты и художники футуризма, вспомните об этих принципах эстетики войны, чтобы огни осветили... вашу борьбу за новую поэзию и новую пластику!»²⁵ Это поэтическое, экзальтированное и романтизированное (и в этом смысле автоматизированное) восприятие войны прививает ей язык классической эстетики, позволяющий вести разговор о войне в терминах красоты. Эффектом, не замечаемым Маринетти, становится не возгонка интенсивности переживания, аффективный эпатаж и поэтическая революция (к чему он явно стремится), а, наоборот, снятие эмоционального, рецептивного и рефлексивного напряжения, возникающее благодаря встраиванию, казалось бы, невыразимого опыта войны в прекрасно разработанный культурой язык эстетики, условием которого являются незаинтересованное наблюдение и гармонизация «духа» и «материи», «содержания» и «формы — то есть «прекрасное». Набриолиненная революционность Маринетти заключается в разговоре о войне в терминах прекрасного — Шкловский же идет дальше, описывая ее через категорию возвышенного, не давая читателю (и себе) возможности психологической разгрузки, оставляя его наедине с невыразимым опытом войны, не надевая ее смыслом, символически не опосредуя травматическую встречу с возвышенным. Вот его описание «новой архитектуры» войны: «Опять горящая деревня сбоку, за лесом. Неприятель стреляет по лесу. Значит, он уже очистил его. Случайный осколок ложится у ног. Все начинают говорить шепотом. Весь лес, вся дорога усеяны тяжелыми германскими боевыми шлемами с низко опускающимися наатыльниками и козырьками, винтовками... лопатами... проволокой в мотках», «Пошел дальше, убитых видно мало, раненые идут и идут, пока больше наши... А вот под кустом лежит у самой дороги убитый, лежит тихий, рядом с ним завтракают австрийскими консервами спокойные солдаты и ставят жестянки на труп»²⁶. Фантазмагорическое зрелище, в котором смешано, но не слилось, органическое и неорганическое, передается предельно нейтральным, деловым, хладнокровным стилем, но именно это «спокойствие, окрашенное страхом», и производит максимальный эффект. Остраняющее, шоковое воздействие возникает не на уровне поэтики, а на уровне присвоения опыта, смысл которого в превращении странного в привычное. Шкловскому удастся достичь парадоксального эффекта: остранение становится результатом того, что сам остраняющий ужас смерти может быть привычным. И если для солдат смерть автоматизируется и перестает восприниматься, то для Шкловского это зрелище (даже не самой смерти, а ее автоматизированного восприятия) переживается как встреча с возвышенным (а не просто ужасным), с тем, что невозможно передать, а можно только зафиксировать.

25 Цит. по: *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М., 1996. С. 64—64.

26 *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 61, 59.

Через ту же топику возвышенного (сталкивающую боль и отстраненность от боли; смертельную опасность и вербальную репрезентацию, нейтрализующую ужас смерти; шок и обретение нового зрения) описывает Шкловский и свое первое ранение. «Они сложили носилки, положили меня на них, покрыли и понесли вчетвером на плечах. Мне было холодно, я вымок в речках. С трудом шли носильщики, вдавливая ноги в воду в быстро текущей речке. Я ни о чем не думал. Было почти тепло. Только темно. Вечер. Когда несут на плечах раненого, то он, лежа в обвиснувшей холстине, не видит почти ничего, кроме деревьев и неба. Мимо неба проносят всех...»²⁷ Принесли на перевязочный пункт. Он был завален ранеными. Весь пол был занят. Меня положили у входа, но перенесли скоро, я считался раненным очень тяжело. Подошел доктор... Он посмотрел рану и сказал, что пробита S-образная нисходящая кишка, и спросил: «Курите?» — «Нет». — «Закурите, ведь все равно. Икали?» — «Нет». — «Ну, может быть, не умрете, но дайте адрес родных». Кроме раны у меня был сильный шок, пульс слабый. Мне впрыснули камфару. Санитар снял с меня мокрые сапоги и куртку и попросил подарить: «Я от крови вымою, а вам больше не нужно...»²⁸ Остранение взгляда, мотивированное положением раненого, лежащего на носилках, сопровождается в этом предельно отчужденном описании разрывом между ситуацией экссесса и его «нормальным восприятием» людьми, включенными в эту ситуацию. В этом острающем разрыве репрезентации и располагается возвышенное.

Филипп Лаку-Лабарт в своей статье «Проблематика возвышенного», ссылаясь на Шиллера, указал, что метафизичность возвышенного проявляется в господстве над физическими порывами и страстями²⁹. Опыт возвышенного, таким образом, оборачивается преодолением непосредственного аффекта, вызванного страхом и болью. Субъект как бы отделяет себя от объекта переживания³⁰, создает необходимое расстояние между собой и источником этого переживания — происходит то, что в психологических терминах можно описать как диссоциацию с реальностью. «Я» субъекта выпадает из ситуации, в которую физически оно включено, более того, — это «я» становится посторонним самому себе: собственный телесный опыт не столько проживается, сколько наблюдается со стороны, остраняется; контраст между «спокойствием» субъекта восприятия и физическим трепетом его тела и задает переживание возвышенного. В качестве примера такого контраста (подключающего к проблематике возвышенного еще и его этический эквивалент — «достоинство», «возвышение души», *virtus*) можно привести данное в «Сентиментальном путешествии» описание еще одного ранения. Шкловский создает своеобразный коллаж, иронично комбинирующий: предельно документальную фиксацию острых телесных пережи-

27 Это то «небо Аустерлица», тот элемент возвышенного, который делает толстовское изображение войны правдивым, с точки зрения Шкловского.

28 Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 70.

29 См. в настоящем номере «НЛО». Шиллер, анализируя знаменитую скульптуру Лаокоона, пишет о том, что чувство «возвышенного происходит из контраста между конвульсиями истязаемого тела и мужественным смирением лица Лаокоона» (Ф. Лаку-Лабарт).

30 В случае травмы происходит типологически сходный процесс вытеснения травмирующего объекта-сцены в бессознательное.

ваний; предельно конвенциональный речевой жанр (рапорт), с трудом вписывающийся в прагматику ситуации; и тематизацию самой конвенциональности человеческого поведения. «Мне разнесло в сторону руки, подняло, ожгло, перевернуло, а воздух был набит взрывами. Цилиндр разорвало у меня в руках. Едва успел бледно вспомнить о книге “Сюжет как явление стиля”, кто ее без меня напишет?.. У меня еще гремело в ушах. Все тело трепетало. Но я знаю, как нужно себя вести, это ничего, что я не умею за обедом держать ложку. Я сказал: “Примите рапорт: предмет, данный мне на испытание, оказался запалом очень большой силы. Взрыв произошел преждевременно, вероятно, благодаря удалению верхней оболочки бикфордова шнура. Используйте запалы!” Все было сделано, как в лучших домах, по правилам. Есть правила, как должен вести себя раненый. Есть даже правила, что говорить, умирая... Тело мое на костях трепетало. Вот этого я еще не видал»³¹. Возвышенное здесь вступает в игру между впервые переживаемым телесным опытом («такого я еще не видал»), для передачи которого не хватает стилистических средств («тело мое на костях трепетало»), и общими местами, заранее задающими модель поведения раненого или умирающего. Хотя при этом очевидно, что воспроизводить эти автоматизированные модели страдающий от физической боли человек может только в том случае, если переживает эту ситуацию как возвышенную: только это метафизическое расстояние (оно же — блокирующий непосредственное восприятие эмоциональный шок) позволяет человеку возвыситься над претерпеваемым телесным аффектом, посмотреть на него со стороны (остранить) и ответить на него «спокойствием, спешанным со страхом» и болью.

Проблема репрезентации, которую ставит перед человеком возвышенное, как уже было сказано, состоит в мета-физичности, бесконечности, запредельности того, что требуется представить. Заключение бесконечного в конечное (Шеллинг), создающее эффект возвышенного, тем не менее не снимает вопроса познаваемости того, что, казалось бы, уже заключено в конечные рамки репрезентации. «Аффект, вызываемый великим и возвышенным, существующим в *природе* (выделено автором. — И.К.), когда эти причины действуют наиболее сильно, есть изумление, а изумление есть такое состояние души, при котором все ее движения приостановлены под воздействием какой-то силы ужаса. В этом случае душа настолько заполнена своим объектом, что не может воспринять никакого другого и, следовательно, не может размышлять о том объекте, который ее занимает»³². Это «изумление» есть тотальная заполненность сознания возвышенным предметом, вследствие чего сознанию оказываются недоступны причины и следствия, оно не может восстановить утраченный контекст, чтобы наделить данный предмет смыслом. Это ситуация чистого зрения без понимания того, *что* мы видим, и без возможности что-то изменить в конфигурации того, что мы видим. Возвышенное можно описать как радикальное остранение, при котором мы словно впервые видим мир и все вещи требуют нового названия, потому что старые имена потеряли смысл, лишились своего узального контекста, утратили привычные связи. Это чистое наблюдение, в котором все усилия направлены не на то, чтобы остранить наблюдаемое, а на то, чтобы самому отстраниться от того, что ты наблю-

31 Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 214–215.

32 Бёрк Э. Философское исследование... С. 88.

даешь, не позволяя ему полностью разрушить твою целостность, твою субъективную идентичность. Возвышенное предстает как мир, от которого невозможно заслониться словами; это то, что запускает процесс письма, но при этом письмо не снимает той напряженности, которая его запустила. Репрезентация оказывается проницаема для возвышенного; тревога, чувство опасности, присутствие подступающего к человеку мира смывают плотины репрезентации, за которые человек пытается спрятаться. Именно об этом чувстве тревоги говорит Шкловский, расписываясь в своей неспособности ее снять: «Я пишу, но берег не уходит от меня, я не могу волком заблудиться в лесу мыслей, в лесу слов, мною созданных. Не пропадают берега, жизнь кругом, и нет кругом словесного океана, и не погибают кверху его края. Мысль бежит и бежит по земле и все не может взлететь, как неправильно построенный аэроплан»³³.

Принципиально важным здесь является то, что возвышенное принадлежит природе или истории, то есть внешнему по отношению к человеку миру, а не связано с поэтическими усилиями человека³⁴. Возвышенное — это рецептивное испытание, которое мир предъявляет человеку, а не творческое достижение самого человека. В теоретической перспективе русского формализма категорию возвышенного можно переформулировать как тотальное остранение, — но направленное не на предмет восприятия, а прежде всего на самого воспринимающего субъекта (то есть вектор, противоположно направленный тому, который действует в рамках «принципа остранения» у Шкловского). Агентом возвышенного остранения является сам предмет, восприятие которого вызывает эмоциональный шок, ментальный кризис, осознание того, что остраняющая мощь возвышенного многократно превосходит остраняющие способности человека (даже если этот человек — «изобретатель» принципа остранения). Если первую часть «Сентиментального путешествия» («Революция и фронт») Шкловский начинает с ощущения своей остраняющей соразмерности времени, то вторая часть, написанная уже в Финляндии, после бегства от ЧК, пронизана пониманием, близким тому, что выражал Эйхенбаум в эссе «Миг сознания»: «Конечно, мне не жаль, что я целовал и ел, и видал солнце; жаль, что подходил и хотел что-то направить, а все шло по рельсам. Мне жаль, что я дрался в Галиции, что я возился с броневиками в Петербурге, что я дрался на Днепре. Я не изменил ничего. И вот, сидя у окна и смотря на весну, которая проходит мимо меня, не спрашивая про то, какую завтра устроить ей погоду, которая не нуждается в моем разрешении, потому, быть может, что я не здешний, я думаю, что так же должен был бы я пропустить мимо себя и революцию. Когда падаешь камнем, то не нужно думать, когда думаешь, то не нужно падать. Я смешал два ремесла. Причины, двигавшие мною, были вне меня. Причины, двигавшие другими, были вне их. Я — только падающий камень. Камень, который падает и может в то же время зажечь фонарь, чтобы наблюдать свой путь»³⁵.

По словам Иммануила Канта, возвышенное — это то, что угрожает овладеть нами, и поэтому оно вызывает «мгновенное торможение жизненных

33 Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 185–186.

34 Ср. с утверждением Д'Аламбера: «Не существует возвышенного стиля — возвышенным должен быть сам предмет» (Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного // НЛО. 2009. № 95. С. 14).

35 Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 142.

сил»³⁶. В случае Шкловского это «торможение» привело к окончательному формулированию позиции его автобиографического субъекта — «приговоренный смотреть». «Падающий камень», который «наблюдает свой путь», — это метафора сознания, которое отдает себе отчет в том, что возвышенное истории не поддается ни окончательному пониманию, ни тем более корректировке. Единственная возможность — это возможность *imprinting*'а, фиксации некоего непосредственного отпечатка, оставленного историей на опыте субъекта. Независимо от реального эффекта, эта позиция утверждает себя как позиция, обнажающая чистый биографический опыт субъекта («Я продолжаю делать продольный разрез своей жизни»³⁷), чья активность (в том числе и активность рефлексивного характера) — а Шкловский, безусловно, чрезвычайно далек от созерцательной стратегии интеллигента — позиционируется как часть самой истории, как часть, в которой субъективная ответственность совпадает с объективной закономерностью. Именно поэтому Шкловский дезавуирует возможность утверждения автобиографической позиции в качестве критической, то есть занимающей привилегированную метапозицию по отношению к происходящему: его автобиографический прием состоит в том, чтобы представить сам материал (тот опыт возвышенного, который он претерпел): «...я не хочу быть критиком событий, я хочу дать только немного материала для критика. Я рассказываю о событиях и przygotowляю из себя для потомства препарат»³⁸. Критическая же позиция либо отменяется самим опытом возвышенного, либо не способна этот опыт апроприировать, остается слепа по отношению к нему.

Возвышенное заявляет о себе не только как сильное аффективное переживание, ставящее перед человеком проблему репрезентации, необходимой для преодоления аффекта и обретения дистанции по отношению к источнику возвышенного. Дестабилизируя нашу субъективность, возвышенное ставит под вопрос устойчивость нашей персональной идентичности. Именно здесь, как уже говорилось, она находит свой психологический эквивалент в травме. В обоих случаях происходит деформация идентичности, иногда приводящая к ее коренной перестройке, только в одном варианте в этой работе задействовано сознание, а в другом — бессознательное (хотя зачастую эти реакции — на опыт возвышенного и на травматический опыт — дополняют друг друга). В момент возвышенного импульса, инициирующего травматичное переструктурирование идентичности, субъект естественным образом переживает разрыв между собой прошлым и тем, что с ним происходит в данный момент, между «автоматизированными привычками» (как сказал бы Шкловский) и новым опытом, который не может быть ни присвоен, ни описан, исходя из этих привычек. Человек вынужден смотреть на себя прошлого как на постороннего — в результате он начинает видеть не только себя, но и то, каким образом он смотрел на мир прежде (тот же механизм формалисты вскрывали в развертывании литературной эволюции, когда благодаря «обнажению приема» литературное произведение обретало возможность репрезентировать не только мир, но и собственный способ репрезентации).

Отталкиваясь от представлений историзма о тотальной изменчивости исторического субъекта (не оставляющей места для некоей устойчивой

36 *Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994. С. 165.

37 *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 186.

38 Там же. С. 39.

«природы» человека), Франклин Анкерсмит решает проблему «возвышенной» или «травматичной» деформации идентичности через темпоральный механизм ее смены и обретения новой идентичности взамен старой. «Когда какой-то человек начинает смотреть на себя прежнего как на другого — это имеет отношение к опыту возвышенного. Это происходит, когда мы воздвигаем экран репрезентации внутри нас самих или, точнее, воздвигаем его между тем человеком, которым мы являемся сейчас, и тем, кем были прежде»³⁹. С тем, что опыт возвышенного объективирует прежде прозрачный экран репрезентации, спорить не приходится, сомнения вызывает сам оптимизм, уповающий на возможность полного «примирения опыта и идентичности», на то, что в результате повествовательных (или каких-либо иных, например рефлексивных или медицинских) усилий наше «прежде» может стать видимым для нашего «сейчас» и снято в нем. Сомнения вызывает уверенность в том, что «прежняя идентичность» присутствует в «нынешней» исключительно в снятом виде памяти о ней (вообще, сам разговор о травматических деформациях идентичности в терминах «прежней» и «нынешней» *идентичностей* кажется несколько сомнительным).

Метаморфозы, которые претерпевает идентичность автобиографического героя в «Сентиментальном путешествии», носят совершенно иной характер. Смысл того, что делает Шкловский, заключается в том, что он не примиряет опыт и идентичность, но, наоборот, усиливает напряжение между ними. Он отменяет момент темпорального разрешения, перевода разговор о становлении субъекта автобиографии с терминов «прежний» / «нынешний» в термины «я» / «другой». «Я» и «другой» не сменяют друг друга на временной оси, но одновременно пребывают в структуре идентичности. При этом субъект не скатывается к клинической шизофрении, в то время как повествователь делает ощутимой саму структуру субъективности, объективирует взгляд, которым субъект смотрит на мир. Именно эти травматичные деформации, раскалывающие субъект и делающие для него самого непрозрачным его собственный способ видения мира («обнажающие его прием»), с точки зрения Шкловского, и превращают человека в «художника в обыденной жизни» («Искусство как прием»), то есть собственно в человека. «Хорошо потерять себя. Забыть свою фамилию, выпасть из своих привычек. Придумать какого-нибудь человека и считать себя им. Если бы не письменный стол, не работа, я никогда не стал бы снова Виктором Шкловским»⁴⁰. На протяжении своей автобиографии герой является — причем, как правило, не последовательно, а одновременно сочетая несколько предикатов, — инструктором броневое дивизиона, организатором ОПОЯЗа, комиссаром армии, членом подпольной боевой организации эсеров, эмигрантом и так далее. И речь идет не о смене профессиональной занятости, а именно об одновременно сопологаемых модусах существования, продуцирующих различные способы коммуникации с миром и разные перспективы взгляда. При этом все они (даже ОПОЯЗ) связаны с включенностью субъекта в травматичное движение истории (революцию и войну). Одновременно сам этот опыт возвышенного оказывается ответственным за интенсивность творческой способности, которая возникает только при условии сопричастия не-

39 Анкерсмит Ф.Р. Указ. соч. С. 473.

40 Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 156.

скольких субъективных инстанций, непрозрачных друг для друга и объективирующих непрозрачность собственного взгляда на мир. Встреча с возвышенным оказывается одним из главных мотивов такого творческого расщепления; именно смерть, боль и страдание делают переживающего их человека посторонним самому себе. Пределом такого остранения субъекта становится опасная практика подпольщика, за которой постоянно маячит не только физическая гибель, но и некий потусторонний опыт несуществования, о котором с иронией пишет Шкловский: «Рассматривая свой — фальшивый — паспорт, в графе изменения семейного положения нашел черный штампель с надписью, что такой-то такого-то числа умер в Обуховской больнице. Хороший разговор мог бы получиться между мной и Чека: “Вы такой-то?” — “Я”. — “А почему вы уже умерли?”»⁴¹

В автобиографическом повествовании Шкловского память работает не как механизм континуализации разрывов с помощью установления временной преемственности между вспоминающим и предметом воспоминания, то есть между «нынешней» и «прежней» идентичностью в терминах Анкерсмита, между тем человеком, которым мы были, и тем человеком, которым мы стали. Наоборот, память работает на динамическое и напряженное удержание этого разрыва в идентичности, на обеспечение его постоянного присутствия в структуре субъекта, который для того, чтобы сохранять свою аутентичность, должен постоянно смотреть на себя со стороны, ощущать себя как постороннего или постороннего в себе⁴². Говоря об опыте возвышенного, Анкерсмит совершенно справедливо говорит о внутреннем опыте переживания себя как постороннего (который абсолютно необходим для остранения своего собственного взгляда), но при этом рассматривает этот опыт как пусть и травматичный, но последовательный переход от одной устойчивой идентичности к другой: «...речь идет об опыте, который затрагивает нашу идентичность таким образом, что заставляет нас смотреть на себя глазами постороннего; мы смотрим на себя так, как мы смотрели на кого-нибудь еще. Иначе говоря, мы внезапно осознаем нашу прежнюю идентичность как идентичность того человека, каким мы были до сих пор, но никогда не понимали, что были; и мы можем осознавать это только благодаря обретению новой идентичности»⁴³. Хотя приверженность историзму, казалось бы, позволяет Анкерсмицу уйти от утверждения неподвластного историческим изменениям трансцендентального субъекта, последний все равно возвращается благодаря тому, что Анкерсмит утверждает наличие устойчивой идентичности в каждый данный момент времени, хотя между прежней и новой идентичностями и располагается травматический опыт, разрыв, но они успешно преодолеваются через работу памяти и забвения, через символический обмен между сознанием и бессознательным. Шкловский же утверждает конституирующую роль расколотости субъекта как неперемненное условие его субъективности:

41 Там же.

42 Тот же принцип характерен и для «ZOO, или Писем не о любви», и для «Третьей фабрики», где Шкловский даже концептуализирует необходимость для каждого учебного или художника «второй профессии», то есть некоторого «другого дела», требующегося для того, чтобы отдавать себе отчет в том, как устроено «основное».

43 Анкерсмит Ф.Р. Указ. соч. С. 477.

автобиография показывает, что ее герой всегда является кем-то еще, — настолько, что уже непонятно, кто он «на самом деле» («Я уже считал себя сапожником», — признается Шкловский, вспоминая очередной эпизод своей подпольной деятельности⁴⁴).

Таким образом, автобиографическое письмо Шкловского сознательно создает эффект, противоречащий распространенным представлениям об автобиографии как способе обретения некой устойчивой субъективности, в которую вписывается фигура становления. Казалось бы, приступая к автобиографической работе в возрасте 26 лет, обращаясь к памяти о недавних (еще не завершенных) событиях, Шкловский ищет в этом возможность нейтрализации пережитых потрясений, заговаривания возвышенного, возвращения к какой-то «естественной» «дореволюционной» норме, — однако находит он новый способ репрезентации травматичных переживаний возвышенного и биографических метаморфоз как поэтической, творческой «нормы». История и возвышенное оказываются не просто внешними силами, которым нам приходится противостоять и которые трансформируют нашу идентичность, после чего нам приходится ее восстанавливать с помощью нарративных усилий. Напротив, история и возвышенное вписываются в саму структуру человеческой субъективности, что оказывается неперемным условием ее творческого, то есть *нормального* (с точки зрения формалистов), функционирования.

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)

Сознание освещает полосу соединенных между собой только светом отрезков, как прожектор освещает кусок облака, море, кусок берега, лес, не считаясь с этнографическими границами.

Виктор Шкловский⁴⁵

В заключение хотелось бы вернуться к тому, какие аналогии можно обнаружить при сопоставлении автобиографической работы памяти, репрезентирующей возвышенное и произведенное им внутреннее остранение субъекта, и собственно приема остранения, описываемого Шкловским в качестве конституирующего принципа поэтической речи. Что общего можно обнаружить в эффектах и механизмах возвышенного и остранения, взятого как поэтический прием?

Формалисты, и Шкловский в частности, утверждают антропологическую функцию искусства. Искусство существует для того, чтобы дать миру возможность открыться человеческому взгляду; искусство и есть взгляд, остраняющий/открывающий мир для человека, делающий этот мир видимым («Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание»⁴⁶). Остранение же есть способ увидеть привычную вещь как странную, прежде не знакомую, новую, и таким образом «вер-

44 Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 156.

45 Там же. С. 186.

46 Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — Воспоминания — Эссе (1914—1933). М., 1990. С. 63.

нуть ощущение жизни, почувствовать вещи», вернуть человеку ощущение присутствия мира («сделать камень каменным»⁴⁷). Но как пишет Лаку-Лабарт, интерпретируя сочинение Лонгина «О возвышенном», именно попытка передачи возвышенного оказывается предельным случаем реализации искусством его способности «манifestировать природу, дать ей выразить себя и сделать так, чтобы для нас, людей, имелся мир»⁴⁸. Иными словами, и возвышенное, и остранение позволяют миру (природе) раскрыться, создавая препятствие для его восприятия, делая его затрудненным, заставляя переживать его в прежде неведомом опыте, заставляя самого субъекта преодолевать автоматизированные привычки, сформированные повседневностью. В обоих случаях мы сталкиваемся с затруднением или опасностью («Трудно поднять тяжесть, трудно изогнуться змеей, страшно, то есть тоже трудно, вложить голову в пасть льва»⁴⁹), которые меняют наше восприятие мира и самих себя. Как травма, так и возвышенное «полностью разрушают нормальную схему, в рамках которой мы наделяем смыслом данные опыта: травма достигает этого по той причине, что травматический опыт недоступен сознанию, а возвышенное — благодаря тому, что ставит нас в позицию, объективирующую весь опыт как таковой»⁵⁰. То есть работа возвышенного полностью совпадает с работой остранения — результатом становится возможность или неизбежность того, что мы смотрим со стороны на собственную схему восприятия реальности, которую прежде не осознавали, потому что она и составляла основу нашей оптики. Остранение же помещает привычную вещь в непривычный контекст, нарушая тем самым ее границы, смешивая в нашем восприятии элементы вещи и окружающего ее контекста, то есть опять же играя с представлениями об «устойчивой идентичности». Остранение, так же как и возвышенное, вскрывает опосредованность того, что прежде составляло суть нашего «непосредственного» восприятия мира: иными словами, *увидев то, как мы смотрим на мир, мы обретаем способность увидеть сам мир*. И эту возможность дает нам опыт возвышенного и его репрезентация через прием 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*»⁵¹. Противостоящая возвышенному «искусственность», о которой пишет Филипп Лаку-Лабарт, есть подмена природы как творческой силы (*natura naturans*, в терминах Спинозы) природой как простой данностью, конечным результатом (*natura naturata*), который мы и воспринимаем в своем повседневном опыте. Но эта оппозиция «возвышенного» и «искусственного» находит полный аналог в противопоставлении «действия» и «сделанного» у Шкловского: «Искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное

47 Там же.

48 Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного. С. 17.

49 Шкловский В. Искусство цирка (1919 г.) // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 107. Именно через симптоматичное в нашем контексте сближение «приема затрудненной формы» (остранения) и чувства преодолеваемого страха (возвышенного) Шкловский определяет художественную специфику цирка.

50 Анкерсмит Ф.Р. Возвышенный исторический опыт. С. 461.

51 Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного. С. 17.

в искусстве не важно»⁵². Именно поэтому Шкловский призывает к постоянному «обновлению стершихся форм»; новый опыт, новое восприятие старых вещей — обязательное требование, предъявляемое к искусству. «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»⁵³. Это 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»⁵⁴.

Отличие позиции Шкловского от позиции Бёрка состоит в том, что первый распространяет это требование новизны на всю сферу искусства, то есть подводит последнее под действие исключительно категории возвышенного с его дестабилизирующим любое равновесие воздействием. То, как Гегель в «Лекциях по эстетике» определял категорию прекрасного (соответствие чувственной формы и духовного содержания, в котором бесконечное, то есть сверхчувственное, находит свое воплощение в конечном, то есть чувственном, — а это воплощение и есть искусство), прекрасно демонстрирует, что вся работа формалистов с определением природы искусства велась за пределами этой категории. У формалистов искусство характеризуется неравновесием, напряжением, возникающим между приемом и материалом (то есть, несколько огрубляя, между содержанием и формой). Равновесие же интерпретируется ими как показатель «омертвения» художественной формы, вследствие чего она перестает осуществлять свою эстетическую функцию — обновление/остранение восприятия мира. Если понимать категорию прекрасного как центральную категорию классической эстетики, то формалистский проект, безусловно, является выходом за пределы эстетики. Именно поэтому все определения эстетического объекта давались формалистами через указание на его функцию, а не через указание на его природу, которая, если ассоциировать ее с возвышенным (несмотря на то, что оно постоянно присутствует в формалистской прозе как фигура, оно никогда не упоминается формалистами как понятие), в принципе не поддается определению.

Остранение, которое, с точки зрения Шкловского, заключается в постоянном обновлении восприятия, есть представление непредставимого, представление эффектов того, что не имеет границ, то есть становления как такового. Отсюда парадокс перманентного остранения, в который как в стену упирается ранний формализм. Любое представление (*сделанное*) мгновенно застывает и автоматизируется и потому требует дальнейшего остранения (*делания*), которое не может быть остановлено в своем утопи-

52 Шкловский В. Искусство как прием. С. 63. «Искусственность», переставшая «раскрывать природу», у Шкловского синонимична старым, автоматизировавшимся формам искусства: «Стеклянной броней привычности покрылись для нас произведения классиков — мы слишком хорошо помним их... и теперь у нас мозоли на душе — мы их уже не переживаем» (Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 38).

53 Шкловский В. Искусство как прием. С. 64.

54 Бёрк Э. Философское исследование о происхождении... С. 64–65.

ческом стремлении представить непредставимое, дать образ самого становления. Остранение — это способ если не определить, то предъявить природу (природу искусства) как спинозовскую «творческую силу», как то, что не поддается определению, потому что находится в постоянном движении и в принципе лишено какой-либо «идентичности», кроме самого «пребывания в движении».

И это та самая «идентичность пребывания в движении», которая составляет смысл «Сентиментального путешествия».