

BI

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

ТОМ



РЕВОЛЮЦИЯ



Новое
Литературное
Обозрение

2026

УДК 821.161.1.09Шкловский В.Б.

ББК 83д(2)6Шкловский В.Б

Ш66

Отв. редактор И. Калинин

Шкловский, В.

Ш66 **Собрание сочинений. Том 1: Революция** / Виктор Борисович Шкловский; сост., вступ. статья И. Калинина. — 2-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2026. — 1032 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-2789-5 (т.1)

ISBN 978-5-4448-0746-0

Настоящий том открывает Собрание сочинений яркого писателя, литературоведа, критика, киноведа и киносценариста В. Б. Шкловского (1893–1984). Парадоксальный стиль мысли, афористичность письма, неповторимая интонация сделали этого автора интереснейшим свидетелем эпохи, тонким исследователем художественного языка и одновременно — его новатором. Задача этого принципиально нового по композиции собрания — показать все богатство разнообразного литературного наследия Шкловского. В оборот вводятся малоизвестные, архивные и никогда не переиздававшиеся, рассеянные по многим труднодоступным изданиям тексты. На первый том приходится более 70 таких работ. Концептуальным стержнем этого тома является историческая фигура *Революции*, пронизывающая автобиографические и теоретические тексты Шкловского, его письма и рецензии, его борьбу за новую художественную форму и новые формы повседневности, его статьи о литературе и кино. Второй том (*Фигура*) будет посвящен мемуарно-автобиографическому измерению творчества Шкловского.

УДК 821.161.1.09Шкловский В.Б.

ББК 83д(2)6Шкловский В.Б

Печатается по согласованию с литературным агентством

ELKOST International

© В. Б. Шкловский (наследники), 2018; 2026

© И. А. Калинин, составление, вступ. статья, комментарии, 2018; 2026

© А. Ю. Галушкин (наследники), Л. В. Калгатина, В. В. Нехотин, В. Познер, комментарии, 2018; 2026

© А. Бондарев, С. Рындин, перевод, 2018

© Д. Черногаев, обложка, макет, 2018

© ООО «Новое литературное обозрение», 2018; 2026

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Илья Калинин</i> . Виктор Шкловский: «...под русской революцией есть и моя подпись»	11
От составителя	19

1 РЕВОЛЮЦИЯ (В) ЖИЗНИ

Революция и фронт	25
Заметки о казарме	150
Как предотвратить развал фронта	152
Бои на Днестре	155
На врангелевском фронте	158
В пустоте...	161
Что поют на фронте	173
Маленький фельетон. Плац	175
Сказка о синем шакале	177
Письма М. Горькому (1917–1923)	180

2 РЕВОЛЮЦИЯ ФОРМЫ

Воскрешение слова	205
Предпосылки футуризма	213
Вышла книга Маяковского «Облако в штанах»	221
О поэзии и заумном языке	226
Потебня	245
Искусство как прием	250
Из филологических очевидностей современной науки о стихе	269
Изучение теории поэтического языка	277
О заумном языке. 70 лет спустя	280

3 РЕВОЛЮЦИЯ ВРЕМЕНИ

ХОД КОНЯ

Ход коня (первое предисловие)	289
Сверток (второе предисловие)	291

Обрамление

Петербург в блокаде	294
---------------------	-----

Об искусстве и революции

«Улля, улля, марсиане!»	302
Самоваром по гвоздям	304
Крыжовенное варенье	306

Штандарт скачет	308
Соглашатели	310
Драма и массовые представления	312
Папа, это — будильник!	314
Коллективное творчество	315
В свою защиту	318
О психологической рампе	319
О громком голосе	320
Изобразительное искусство	
О «Великом металлисте»	322
Пространство в живописи и супрематисты	325
О фактуре и контррельефах	329
Памятник Третьему Интернационалу	332
Иван Пуни	333
Закон неравенства	
Параллели у Толстого	335
Современный театр	
Дополненный Толстой	340
«Народная комедия» и «Первый винокур»	343
Искусство цирка	345
О вкусах	346
По поводу «Короля Лира»	348
Старое и новое	350
О Мережковском	351
Комическое и трагическое	353
Подкованная блоха	357
Рыбу ножом	359
Завершение обрамления	
Я и мое пальто	362
Камень на нитке	365
Свободный порт	369
Послесловие	
Кухня царя	372

ИЗ ПЕРИОДИКИ 1910-Х – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х ГОДОВ

Памятники Русской Революции	373
О новом искусстве	376
Старый запах	381
Издание текста классиков	382
План одного приблизительного подсчета	385
Репертуар школьного театра	388
Купол Исаакиевского собора	391
Эмиграция культуры	394
К теории комического	396
Шекспир на подмостках Железного зала	405
«Театр на Мойке, 61»	407
«Гондла»	409
На высоком берегу	411
Тоска островитян	413
Книги в России	417
Литераторы и литература в Петербурге	421
Серапионовы братья	425
Евгений Замятин	428
Федор Сологуб	431
Анна Ахматова	433
Гипертрофия скептицизма	435
Письмо о России и в Россию	437
Оглум	442
Пробники	444
Гибель «русской Европы»	446

4 РЕВОЛЮЦИЯ ФАКТА

ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ

Гамбургский счет	455
-------------------------------	-----

Записная книжка

Какую литературу считал настоящей А. Пушкин	456
Несколько слов о Вячеполонском	459
Заготовки I	460
Сказочные люди	462
О красоте природы	464
Голый король	467
В защиту социологического метода	469

Душа двойной ширины	476
Экстракт	479
Заготовки II	481

Литература

Десять лет	488
Бессмысленнейшая смерть	490
Зорич	492
Крашенный экспонат	496
Бабель	501
Современники и синхронисты	508
Начатки грамоты	516
Точки над «и»	518
Рецензия на эту книгу	521
Журнал как литературная форма	526
Светила, вращающиеся вокруг спутников, или Попутчики и их тени, или «влиятельные особы»	531
Борьба за форму	534
Подписи к картинкам	537
Дрова	545

Кино

Нечто вроде декларации	548
5 фельетонов об Эйзенштейне	550
О киноязыке	554
Голос из-за сценариев	558
Поэзия и проза в кинематографии	560
Ошибки и изобретения	563
О рождении и жизни фэксов	569
Сергей Эйзенштейн и «неигровая» фильма	572

Пробеги и пролеты

Проселок	576
Деревня скучает по городу	581
На самолете	583
Что за «хмарой»	585
Деревня 1925 года	587
Трикотажные места и льняные поля	596
60 дней без службы	599
Аджаристан	611

СТАТЬИ, ВЫШЕДШИЕ В ЖУРНАЛАХ «ЛЕФ» И «НОВЫЙ ЛЕФ»

Ленин, как деканонизатор	620
О писателе и производстве	625
Под знаком разделительным	631
О самом знаменитом писателе	635
Китовые мели и фарватеры	643
О Пильняке	649
Несколько слов о четырехстах миллионах	669
Причины неудачи	674
Факт быта и факт литературный	677
По поводу картины Эсфири Шуб	681
Документальный Толстой	685
Горький как рецензент	687
Новооткрытый Пушкин	691
Преступление эпигона	694
«103 дня на Западе» Б. Кушнера	699
Люди и бороды	702
В заключение	705

5 РЕВОЛЮЦИЯ МЕДИА

Семантика кино	709
Эйзенштейн	712
«Стачка» Эйзенштейна и «Багдадский вор»	716
Доверие времени	719
Пограничная линия	720
О законах строения фильм Эйзенштейна	723
Куда шагает Дзига Вертов?	729
Пудовкин	732
К февральской годовщине. Картина — документ	735
Эсфирь Шуб	737

ИХ НАСТОЯЩЕЕ

Раздел I. Основные законы кинокадра	740
Раздел II. Кино и классики	751
Раздел III. Кулешов	761
Раздел IV. Эйзенштейн. Вертов	769
Раздел V. Обзор темы	794

К вопросу об изучении зрителя	798
Стандартные картины и ленинская пропорция	802
Рождение советского кино	805
О Дзиге Вертове	810
Об Эсфири Шуб и ее кинематографическом опыте	826
Дворец, крепость и кинематограф	836
«Степан Разин» в кино	839
Каким был Пугачев?	844
Фильма о Сакко и Ванцетти	850
«Да здравствует Вилья!»	853
«Ленин в Октябре»	856
О новых путях кино	860

6 ПАМЯТНИК РЕВОЛЮЦИИ

Памятник научной ошибке	871
О формализме	879
Взрыхлять целину	885
Разговор с друзьями (о формализме в кино)	889
Простота — закономерность	906
О прошлом и настоящем	914
Письмо С. М. Эйзенштейну	930
О болезни сильных — о барокко. О конце его	932
О классицизме вообще и о классиках в кино	936

КОММЕНТАРИИ	943
-----------------------	-----

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	1024
--------------------------	------

ПРЕДИСЛОВИЕ

Илья Калинин

Виктор Шкловский:

«...под русской революцией есть и моя подпись»

Каждый человек по возможностям своим гениален, но он об этом не знает. Человек может пройти по канату, если бы он не знал, что может упасть. Революция — это освобождение человеческого таланта, человеческих возможностей.

*В. Шкловский**

Революция — это эпоха, когда все умеют ходить по проволоке. Когда мы забываем о невозможности.

*В. Шкловский***

Разговор о фигуре Виктора Шкловского в терминах революции подсказан им самим. Начало его творческой биографии совпадает с поворотными моментами истории XX века. В 1914-м выходит «Воскрешение слова». В 1917-м — «Искусство как прием». Оба эти текста пронизаны предчувствием революции, заявляя о ней как о необходимости возвращения человеку осязательности мира. Короткая, но яркая политическая биография Шкловского также без остатка делится на революцию: в феврале 1917-го он выводит броневики на улицы Петрограда, летом в качестве помощника комиссара Временного правительства участвует в последнем наступлении русской армии на Юго-Западном фронте, осенью — в этом же качестве — выводит из Персии русский экспедиционный корпус. Пропустив октябрь, он становится членом Военной комиссии при ЦК партии правых эсеров, участвует в подготовке антибольшевистского восстания. Авантюрные подробности приключений молодого теоретика литературы подробно изложены в его «Сентиментальном путешествии» (1923)***.

* Фильм «Жили-были. Рассказывает Виктор Шкловский». Творческое объединение «Экран» (1977). Режиссер Юрий Белянкин.

** Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 68.

*** Первая часть этой книги, «Революция и фронт», а также ряд газетных публикаций, посвященных социальным реалиям между февралем и октябрём 1917 г., входят в состав данного тома.

Позже, находясь в недолгой эмиграции в Берлине, Шкловский напишет Горькому: «Мой роман с революцией глубоко несчастен» (15.04.1922). Но дело не в разочаровании в революции, а в неразделенной любви, — в том, что Шкловский оказался революционной итогов победившей революции. Так что в дальнейшем способ его синхронизации с историческим временем состоял не в возгонке и имитации революционного пыла, а скорее в его сдерживании.

Так или иначе, противопоставлять Шкловского как «счастливого „делателя революции“ в искусстве и филологии» ему же как «жертве революции социальной» * вряд ли продуктивно. Освобождение «человеческих возможностей», которое приносит с собой революция, связано не только с тем, что человек забывает о том, что может упасть, но и с объективно существующей опасностью. Человек может ходить по проволоке, но это не значит, что он не может упасть. Без этой перспективы «полной гибели всерьез» (Б. Пастернак) искусство является лишь производным от искусственности. Так что без того социального, политического, культурного слома, который произвела революция, вряд ли возможной была бы и интенсивность того обновления в искусстве и гуманитарном знании, значимой частью которого была работа Шкловского. Об этом через шестьдесят лет после революции напишет и сам Шкловский: «Когда говорят про людей моего поколения, людей часто несчастливых, что мы жертвы революции, это неправда. Мы делатели революции, дети революции» **. И нам не надо верить ему на слово. Достаточно просто перечитать его тексты, встраивая в общий контекст его теоретические и историко-литературные работы, автобиографическую прозу и художественную критику, тексты о театре, кино и времени. Именно к возможности такого сквозного чтения, позволяющего взаимно контекстуализировать историю и биографию, литературу и революцию, политическое и поэтическое, мы и стремились, составляя первый том собрания сочинений Виктора Шкловского.

Заявленный Шкловским теоретический революционный проект выходил далеко за рамки призыва к обновлению филологического знания и даже обновления искусства как такового, разделяя в этом общий пафос исторического авангарда. Более того, в своей обращенности к повседневному миру вещей он не исчерпывался одним лишь стремлением к «тотальной эстетизации» быта *** или к редукционистскому «изъятию вещи из привычного бытового контекста» **** (перспектива, характерная

* Панченко О. Виктор Шкловский: текст — миф — реальность (к проблеме литературной и языковой личности). Szczecin, 1997. С. 25.

** Шкловский В. Указ. соч. С. 73.

*** Hansen-Löve A. A. «Бытология» между фактами и функциями // *Revue des Études slaves*. 1985. Т. 57. Fasc. 1. P. 91.

**** Steiner P. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1984. P. 265.

скорее для итальянского футуризма и реализованная на практике в диагностированных Вальтером Беньямином фашистских стратегиях эстетизации политики^{*)}. 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», — в качестве средства реанимации утраченной чувствительности к вещественной стороне мира он видит «создание новых форм искусства», которые способны «возвратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» («Воскрешение слова»). Таким образом, «воскрешение слова» призывает к воскрешению вещи.

Отталкиваясь от обновляющего пафоса футуризма, Виктор Шкловский определял мир человеческого восприятия через столкновение двух тенденций. Поэтической речи, наделяющей мир смыслом и позволяющей увидеть за каждым словом образ его породивший. И рутинизированной повседневной коммуникации, которая превращает слова в понятия, лишённые своего изначального образного смысла. Проблема в том, что доминирующая в социальной практике тенденция к экономии психических усилий («автоматизации» в терминологии Шкловского) затрагивает не только слова, но и вещи. Репрезентируемый «мертвыми словами», словами со «стершимся значением» мир перестает «переживаться», лишаясь непосредственности первоначального восприятия. Горе уже не отсылает к тому, что горит. Печаль — к тому, что печет. Отрок — к тому, кто еще не способен к речи (примеры этимологического выветривания взяты из статьи Шкловского «Воскрешение слова»). Репрезентация превращается в условное соответствие вещи и слова (звуковой формы), ее обозначающего. Коммуникация — в обмен пустыми означающими. Рецепция — в узнавание за привычными словесными формами привычных вещей. Отчуждение — «стеклянная броня привычности» (Шкловский) — накрывает собой и отношения между человеком и миром, и отношения между человеком и человеком.

Выдвигая прием «остранения» как основной принцип, регулирующий отношения между искусством и жизнью, Шкловский отталкивался от господствующего в позитивистской эстетике закона экономии творческих сил. На отрицании универсальности этого закона экономии и отработывает Шкловский прием «остранения», расподбляющий сферу практического языка и «практического» восприятия («узнавания») вещественного мира, в которой действует закон экономии усилий, и сферу поэтического языка и обновленного восприятия («видения»), основанную

* См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996. С. 62–63.

на действии собственных «законов траты». Общая логика этого расподобления такова. Привычные действия — от мелкой моторики до прозаической бытовой речи — в силу своей повторяемости становятся автоматическими и бессознательными. Такая автоматизация, при которой восприятие слов и вещей не затрагивает их внешней, материальной, телесной основы, обеспечивает максимальную экономию усилий. Таким образом, повседневность — и бытовая и речевая — совпадает у Шкловского с областью бессознательного автоматизма, отвечающего за быстроту реакции и сокращение затрачиваемой энергии. Но в этом месте закон экономии сталкивается с неким пределом, препятствием, причем сталкивается с ними на своей собственной территории. Впадая в абсолютный автоматизм, повседневность ускользает не только из поля интерпретации, но и восприятия, становясь сферой бессознательных, отсутствующих для сознания, практик. «Так пропадает, в ничто вмняясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену, страх войны» («Искусство как прием»). Автоматизированное восприятие разъедает не только вещи, но и отношения между людьми, и базовые экзистенциальные аффекты. Облегчая оперирование с предметами вещественного мира, автоматизация отнимает доступ к их предметности; ускоряя социальную коммуникацию, она отнимает чувство общности. Автоматизация распрямляет вещь и овеществляет человека. Автоматизм (и восприятия, и действия) порождает своеобразные медиаторы в виде абстрактных категорий и бессознательной моторики привычных и повторяющихся движений, которые лишают человека непосредственного, чувственного, интимного восприятия мира.

Искусство, с точки зрения Шкловского, призвано сверхкомпенсировать вызванную инструментализацией восприятия 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»). 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. Иницируемая 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 обращения с миром, в осознании персональной включенности в историческое движение и в образовании нового типа сообществ.

Парадоксальная специфика случая, который представляет собой Шкловский, состоит в том, что он пытался балансировать между позицией создателя нового языка описания (который претендовал на обладание не меньшим революционным потенциалом, чем предстоящий ему поэтический язык) и существованием в качестве агента этого языка. Он и описывал культурный опыт революции и являлся частью этого опыта, и, что самое главное, — пытался с помощью своего нового метаязыка еще больше революционизировать опыт революции*. Шкловский не только артикулировал уже воспринятый опыт революции, но и антиципировал его. Он переживал революцию как столкновение с силой, способной перехватить у искусства инициативу по остранению привычного рецептивного контекста. Если в пространстве литературы средством остранения было обнажение и обновление стершегося 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**. При этом утверждение гомологичности механизмов формо- и смыслообразования, фундаментальных одновременно и для искусства, и для истории, не означало поэтизации истории и ее крайних форм, данных в революции и войне. Историческое движение и поэтическая речь отождествлялись не через эстетическую категорию прекрасного (как это делал Филиппо Маринетти), не через психологический фактор витальности и прикосновения к экзистенциальной основе бытия (Эрнст Юнгер), равно как и не через манифестацию этического аморализма (вынесенного из окопов Первой мировой рядом протофашистских поклонников Ницше). В случае Шкловского и русского формализма в целом основой для такого отождествления выступали сходные модели порождения и восприятия форм и смыслов, опирающиеся на механизмы сдвига, слома, разрыва, деформации.

В наиболее мягком варианте остраивающий механизм истории проявлял себя в различных формах странного, случайного, не мотивированного устоявшимся контекстом традиции и сформированным ею здравым смыслом. Описывая первые месяцы после Февральской революции, Шкловский увлеченно документирует охвативший Петроград хаос социального подъема в качестве серии случайностей, странностей, чей деконтекстуализирующий, деканонизирующий, трансформационный потенциал превышал, с его точки зрения, сознательные и организованные усилия пестрой революционной элиты. Начальная фаза революции, означающая отказ от нормативного социального порядка и преодоление легитимированного этим порядком

* Ср.: «Революцию нельзя судить, ей надо помочь и прыгнуть вперед, чтобы весом усилить ее вес и скорость» («Памятник Третьему Интернационалу», 1921).

** Об этом см.: *Калинин И.* История как искусство членораздельности // Новое литературное обозрение. 2005. № 71. С. 103–131.

индивидуального отчуждения, предъявляется Шкловским в образах раблезианской избыточности революционного праздника и сопутствующей ему коллективной растраты накопленного: «Питались мы в питательных пунктах, где из натащенного материала, из гусей и колбасы варили чудовищно жирную пищу. Я был счастлив с этими толпами. Эта была Пасха и веселый, масленичный, наивный и безалаберный рай» («Сентиментальное путешествие»). Праздник выступает здесь как коллективная сцена истории, экстатическое пространство которой освобождает от прежней нормативности, давая надежду на обновление. Через два десятилетия после русской революции и написанных по ее свежим следам мемуаров Шкловского, Роже Кайуа, опираясь на анализ архаических обществ, но видя в них аналитический горизонт для описания современности, наделяет праздник теми же функциями и опишет его сценографию через те же мотивы деавтоматизации, что и Шкловский: «...на празднике он (индивид. — И. К.) исторгнут из домашнего уюта, из своей личной или семейной жизни и ввергнут в водоворот массового исступления, где толпа шумно утверждает свое единство и неделимость, разом растрачивая свои силы и богатства»*. О той же исступленной спонтанности, не имеющей цели и смысла вне себя самой, но концентрирующей в себе историческую энергию, пишет и Шкловский: «А по городу металась музыка и эринии Февральской революции — грузовики и автомобили, обсаженные и обложенные солдатами, едущими неизвестно куда, получающими бензин неизвестно где, дающие впечатление красного звона по всему городу. Они металась, и кружились, и жужжали, как пчелы» («Сентиментальное путешествие»).

Деавтоматизирующий порыв, охватывающий все сферы жизни — от социального до интимного, — описывается Шкловским как имманентная логика истории, опыт которой противоположен опыту стабильности, являясь одновременно творческим и экстремальным. Бытовой или экзистенциальный эксцесс (а сама интенсивность эксцесса снимает границу между бытовым и экзистенциальным, что не раз показывает и даже тематизирует в своей прозе Шкловский**) выступает как творческий исторический импульс. Экстремальный опыт находится за пределами быта, но оказывается той точкой, откуда производится означивание повседневности, ее втягивание в поле перцепции и интерпретации. Эксцесс становится неким пределом затрудненной формы, вызывающей к психосоматической и интерпретативной реакции. В силу своей историчности он с большим трудом поддается структурной семиотизации, чем бытовая рутина. Эксцесс подключает к истории, но лишает чувства

* Кайуа Р. Война и сакральное // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 277.

** Ср.: «И в странном быту, крепком, как пластинчатая цепь Галя, долгом, как очередь, самое странное, что интерес к булке равен интересу к жизни, что все, что осталось в душе, кажется равным, все было равным» («Сентиментальное путешествие»).

встроенности в устойчивый темпоральный континуум. Он выпадает из времени повседневности, но парадоксальным образом необходим для возвращения вкуса к ней. Экссесс отнимает уверенность в естественности привычного контекста, но тем самым восстанавливает и воспитывает чувствительность к быту, к вещественной среде и к повседневным человеческим практикам. Экссесс, катастрофа, революция временно прерывают ритуализованную воспроизводимость повседневности, но именно этот момент дает возможность различить ее конструкцию, прежде данную лишь в туманных очертаниях бессознательных и автоматизированных движений руки, взгляда, языка. Экссесс проблематизирует границы между наслаждением и насилием, реализуясь в своих крайних точках, которыми являются праздник и война. Экссесс одновременно и реализует тягу к обновлению и является платой за это стремление*. *Остранение* восприятия инициирует обновление зрения, не отменяя при этом самого факта ранения, травмы.

Уже через несколько месяцев после праздничного изобилия и экстатической растраты Февраля свершилась новая революция, еще более тотально введя экссесс на сцену истории и еще более радикально поставив вопрос о «затрудненной форме» существования и «трате дополнительных усилий», необходимых для взаимодействия с деавтоматизированной реальностью. Теперь избыток творческой энергии должен был возникать не в результате растраты, разворачивающейся в ситуации изобилия, а в результате концентрации, возникающей в ситуации голода и тотального дефицита. Связанные с искусством надежды на остранение автоматизированной повседневной рутины были осуществлены с большей радикальностью, чем та, на которую Шкловский мог рассчитывать, но осуществлены другой инстанцией. Революция не только деавтоматизировала привычное восприятие повседневного контекста, но и смела саму привычную повседневность. «Мы собирались и сидели в пальто, у печи, в которой горели книги. На ногах были раны; от недостатка жиров лопнули сосуды. И мы говорили о ритме и о словесной форме, и изредка о весне, увидеть которую казалось так трудно» («Петербург в блокаде»). Отделить в этом опыте революционного быта энтузиазм рождения новой литературной теории от болезненного переживания физических условий, сопутствующих этому рождению, вряд ли возможно. Ритм повысившегося от недостатка жиров кровяного давления синхронизируется здесь с ритмом поэтической речи, теория словесной формы возникает как сверхкомпенсация одновременно травматичного и вдохновляющего

* Ср.: во время праздника «дозволяются любые эксцессы, так как именно от эксцессов, растрат, оргий и насилий общество ожидает своего возрождения. Со взрывом и изнеможением оно связывает свои надежды на новую силу» — Кайуа Р. Указ. соч. С. 278. Единственным феноменом, который, с точки зрения Кайуа, может сравниться с праздником по грандиозности социальной мобилизации, является война.

исторического опыта «веселой, жуткой» постреволюционной зимы, как определил ее Е. Замятин в своей «Автобиографии» (1928), повторив в своей парадоксальной формуле определение возвышенного, данное Э. Бёрком, — *delightful horror*.

Шкловского можно отнести к тому типу фигур, которых Д. Лукач определял через понятие «романтический антикапитализм». Правда, сам Лукач использует его как негативную характеристику правых интеллектуалов, вводя его в своей работе 1931 года о Достоевском*. Но это понятие может быть переосмыслено и вне тех партийно-политических коннотаций, которыми нагружает его Лукач. В его концептуальном ядре располагаются три базовые составляющие: критика отчуждения, характерного для буржуазного общества; неприятие рынка как модели функционирования культуры; стремление к производству сообществ, основанных на органической, дружеской и интеллектуальной, связи. Все эти три составляющие характерны для Шкловского, находя выражение в его преодолевающем отчуждение принципе остранения, в его критике рыночного искусства** и, наконец, в его стремлении к коллективной работе (будь то в рамках ОПОЯЗа, Московского лингвистического кружка или Лефа). Этот контекст «романтического антикапитализма» позволяет иначе увидеть теорию Шкловского (как раннего, так и лефовского периодов), сделав его звеном в цепочке иных фигур, непривычных для разговора о нем. Традиционно разговор о Шкловском шел через сопоставление его фигуры и работ с Б. Эйхенбаумом, Ю. Тыняновым, Р. Якобсоном, С. Третьяковым. Актуализация революционного, критического, политического потенциала его позиции делает его собеседником В. Бенямина и Б. Брехта, Г. Зиммеля и Э. Блоха, М. Вебера и Ф. Тённиса, Ж. Батая и Р. Кайуа, Т. Адорно, З. Кракауэра и других представителей Франкфуртской школы, равно как и самого Д. Лукача, который вряд ли отнес бы себя к представителям «романтического антикапитализма»***. И в этом отношении Шкловский, оставаясь центральной частью русского формализма, оказывается шире него.

Желание вписать Виктора Шкловского в этот глобальный горизонт, связанный с возникновением новой фигуры публичного интеллектуала, существующего по ту сторону академии, и с рождением нового режима критического письма, располагающегося по ту сторону жанровых границ, и побудило нас к составлению его собрания сочинений.

* *Lukács G. Über den Dostojewski Nachlass // Moskauer Rundschau. 1931. March.*

** Ср.: «Широкие массы довольствуются рыночным искусством, но рыночное искусство показывает смерть искусства... Века расцвета искусства не знали, что значит „базарная мебель“» («Воскрешение слова»).

*** О «романтическом антикапитализме» в этом расширенном и ушедшем от оценочности Лукача смысле см.: *Sayre R., Löwy M. Figures of Romantic Anticapitalism // New German Critique. 1984. Vol. 32. P. 42–91.*

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящий том открывает собрание сочинений Виктора Борисовича Шкловского. Жанровое и предметное разнообразие его работы, растянувшейся на семьдесят лет, ставит перед составителем непростую задачу. Склонность самого Шкловского к постоянной переработке своих текстов и их неоднократному включению в собственные авторские сборники провоцирует публикатора на ответный ход. «Ход коня», «изломанная дорога смелых», в которых Шкловский видел единственно верный путь художника, ученого, интеллектуала, заставляет отказаться от хронологической линейности как единственного принципа организации материала.

Задачей этого принципиально нового собрания сочинений — помимо введения в оборот архивных текстов или текстов, никогда не опубликованных и рассеянных по разным труднодоступным изданиям, — является попытка перечтения как мало, так и хорошо известных работ Шкловского. Для этого мы стремились совместить два, казалось бы, противоречащих друг другу композиционных механизма: монтаж и сохранение целостности.

Первый состоит в том, что каждый том этого собрания группируется вокруг того или иного концептуального стержня, позволяющего по-новому контекстуализировать как отдельные работы Шкловского, так и его интеллектуальное наследие в целом. Автобиография и теория, история литературы и художественная критика, фронтовые заметки и манифесты о наступлении новой формы, письма и фельетоны монтируются между собой, производя новые смыслы и новые горизонты возможной интерпретации. Как кажется, именно такой конструктивный монтаж, рифмующий между собой образ мысли, интонацию речи, манеру поведения, и был для Шкловского тем генератором энергии, напряжением которой во «Вступлении» (январь 1983-го) к последнему прижизненному изданию «О теории прозы» ничуть не ниже, чем в прочитанном в декабре 1913-го докладе «Место футуризма в истории языка».

Второй механизм уравнивает первый. Мы впервые с момента первых изданий публикуем авторские сборники Шкловского целиком — в том композиционном

единстве, которое отвечало его первоначальному замыслу. В каком-то смысле все настоящее собрание сочинений следует принципу, найденному Шкловским в его сборниках и книгах 1920–1930-х годов: создавать сложносочиненное высказывание из сложноподчиненных друг другу текстов; осуществлять синтагматическое развертывание материала, опираясь на парадигматику связей, возникающих между его отдельными элементами. В результате некоторые тексты Шкловского войдут в настоящее собрание дважды, в составе различных томов, оказываясь то частью соответствующего тематического блока, то частью авторского сборника (обнажая таким образом зависимость толкования от окружения).

Стержнем первого тома является историческая фигура *Революции*, различные проекции которой организуют шесть тематических блоков.

Первый блок — «Революция (в) жизни» — задает личный и исторический фон революционных лет, на которые выпало литературное становление Шкловского. Его составляют автобиографическая книга «Революция и фронт», вышедшая отдельным изданием в 1921 году (в 1923-м она станет первой частью «Сентиментального путешествия»*), газетные публикации о политическом и культурном своеобразии фронтовой жизни 1917–1918 годов, несколько автобиографических притч и письма М. Горькому, 1917–1923 годов.

Второй блок — «Революция формы» — сочетает публикацию канонических манифестов раннего формализма и текстов, лишь однажды опубликованных в периодике конца 1910-х годов. Завершает его статья, — в которой Шкловский вновь возвращается к зауми футуристов, — написанная в начале 1980-х для одного итальянского издания и никогда не публиковавшаяся в России.

Третий блок — «Революция времени» — составляют авторский сборник 1923 года «Ход коня» и работы, собранные из различных газет и журналов 1910–1920-х годов, большая часть которых никогда не переиздавалась. Ветер революции пронизывает эти тексты, заставляя быт и искусство, как льдины, наползать друг на друга краями.

Четвертый блок — «Революция факта» — связан с лефовским периодом Шкловского, его участием в той версии культурной революции, которую выносил на повестку дня советский авангард. Публикуемый без изъятий авторский сборник «Гамбургский счет» (1928) дополняют прежде не переизданные статьи и очерки из журналов «Леф» и «Новый Леф».

Пятый блок — «Революция медиа» (мы намеренно используем именно это, анахроничное тому времени, понятие, подчеркивая стремление читать Шкловского не сквозь призму истории науки, а как часть нашей современности) — посвящен кинематографу, сделавшему революцию не только предметом изображения, но и формой репрезентации.

* В состав второго тома эта книга войдет целиком.

И наконец, шестой блок — «Памятник революции» — состоит из статей начала 1930-х годов, в которых прощание с формализмом и самим революционным культурным пафосом 1910–1920-х годов позволяет обнаружить за декларативной сдачей позиций попытку вновь использовать давление времени как возможность продуктивного сдвига, как творческий вызов и необходимое сопротивление материала.

Этот том не мог бы состояться без уже проделанной работы по комментированию текстов Шкловского. Комментаторских усилий А. Ю. Галушкина (1960–2014) хватило не только на значительную часть этого тома (блоки 1, 2, 3, 4 и 6^б), результаты его труда (в том числе пока не опубликованные) войдут и в последующие тома этого собрания. Пользуясь случаем, хочу выразить глубокую признательность за этот труд, по сути открывший новый период в исследовании русского формализма и его наиболее яркого представителя. Кроме того, в первом томе были использованы комментарии: Л. Калгатиной (блоки 4, 5^{**}), В. Нехотина (блок 1^{***}) и В. Познер (блоки 4, 5). Дорогие коллеги, огромное спасибо. Поскольку в данном томе публикуется более семидесяти текстов, не воспроизводившихся с 1910–1930-х годов, часть комментаторской работы была проделана автором этих строк.

В заключение — наиболее приятная часть, благодарности. Прежде всего — семье Виктора Борисовича Шкловского. Варваре Викторовне Шкловской-Корди и Никите Ефимовичу Шкловскому-Корди — за их энтузиазм, позволивший почувствовать энергию их отца и деда не только через тексты. Ирине Дмитриевне Прохоровой — за необходимость отвечать за взятые на себя обязательства. Ирине Гачечиладзе — за неоценимую техническую и эмоциональную поддержку. Сотрудникам издательства «Новое литературное обозрение» — за помощь в подготовке этого тома.

Илья Калинин

* Комментарии из кн.: *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990; а также из журналов: *De Visu.* 1993. № 1; *De Visu.* 1993. № 11.

** Комментарии из кн.: *Шкловский В.* За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985.

*** Комментарии из кн.: *Шкловский В.* «Еще ничего не кончилось...» М.: Пропаганда, 2002.