

Политика на остранението: случаят с ранния Шкловски

Галин Тиханов

Въведение

Понятието за остранение продължава да се среща в съвременното литературознание въпреки забелязващия се от 80-те години насам привиден спад на интереса към него. Публикуваната през 1984-а година в Германия антология на научни текстове от канонотворческата серия „Wege der Forschung“ (Изследователски пътеки)¹ демонстрира безусловното приемане на понятията „Verfremdung“ и „остранение“ в концептуалния репертоар на литературната история². Сред славистите в англосаксонския свят този процес съвпада с усещането, че руският формализъм най-сетне е напълно приет след десетилетни изследвания, чиито начална и заключителна фази са белязани от два много различни и все още ценни труда³. Фактът, че съдбата на понятието „остранение“ в литературната теория е преплетена с кривата на интереса към руския формализъм, разкрива една по-дълбока връзка. Той намеква, че понятието „остранение“ е неизлечимо белязано от дръзките ранни идеи на формализма и особено на Шкловски за вербалното изкуство. В този смисъл мнозина смятат теорията за остранението просто за синекдоха на формалистката естетика, за неин *pars pro toto* заместител. Съществуват дори опити да се дедуцира квинтесенцията на руския формализъм и да се проумее неговата сложна еволюция единствено посредством

¹ Вж. Helmers 1984.

² *Verfremdung*, което на английски обичайно се оставя непреведено, за да опише конкретното асоциирано с Брехт понятие, на немски се използва почти винаги като превод на руското „остранение“ въпреки ясното съзнание (особено сред славистите) за разликата между тях. Тук аз запазвам „Verfremdung“ и „остранение“ като два различни термина, превеждайки второто като „отчуждение“. За връзката между теорията на Брехт за „Verfremdung“ и понятието „остранение“ вж. коментарите в края на тази статия. На немски картината допълнително се усложнява от хегелианско-марксисткото понятие *Entfremdung* (алиенация), което често се оказва централно в говоренето за *Verfremdung* (вж. напр. Günther 2001).

³ Ерлих 1969 (1955) и Щайнер 1984; трябва да споменем и трудовете на Щидтер (писани първоначално на немски в края на 60-те и началото на 70-те), хронологически разположени между горните двама автори (вж. Щидтер 1981 (1969) и Щидтер 1989). По-късните изследвания не внасят особени промени в общата картина, обрисувана от Ерлих, Щидтер и Щайнер, макар че някои от тях значително разширяват познанията ни върху отделните формалисти (напр. Апу 1994).

⁴ Виж преди всичко Hansen-Löve 1978.

вом принципа на остранението⁴. В същото време в дискусиите по тази тема започна да се усеща едно все по-силно съзнание за многопластовата природа на понятието и на залегналите в него сложни философски традиции⁵. Тази тенденция беше достатъчно силна, за да накара през 60-те години Шкловски да изпита границите на собствената си оригиналност и да постави теорията за остранението в контекста на стигаща чак до Новалис (когото открито споменава и цитира в „Разкази за прозата“⁶) нишка на естетически изследвания. По думите на Лидия Гинзбург, цитирани от самия Шкловски в контекст, който странно съчетава самоироничната скромност и освежаващата игривост, „Ако Виктор Шкловски знаеше каквото знае сега, никога не би направил това“⁷.

Но теорията на Шкловски за остранението страда не само от подозренията в оригиналничене. Нещо по-лошо, някои по-внимателни читатели на руските формалисти успяват да демонстрират, че понятието за остранение на младия Шкловски не само не придава на формализма неговата отличителна същност, но и никога не е истински възприето от другите формалисти – макар първоначално да го схващат като интересно и вдъхновяващо, те не го включват в зрялата си литературна теория. С времето Тинянов и Якобсон започват да смятат за непродуктивно съсредоточаването на Шкловски върху литературния похват и вътрешната динамика на неговото (де)автоматизиране. Както доста ясно подсказват литературно-историческите им тези от 1928-а година⁸, за тях то не е достатъчно силно за изграждането на цяла система и е твърде вгледано в изолираните характеристики за сметка на сложните интра- и екстра-литературни връзки. През 60-те Лотман също се разграничава от вниманието на Шкловски към остраняващата способност и предполагаемо автономния статут на литера-

⁵ От по-старата литература върху произхода на остранението и свързаните с него понятия (*Verfremdung*, *defamiliarisation*, *foregrounding*) в естетиката, философията и изкуствата, виж преди всичко Grimm 1961). От по-новата литература виж напр. Günther 1994; Botz 1995; Ginzburg 1996; Ficke 2002.

⁶ Шкловски 1966 (2): 305. Тук Шкловски цитира един от фрагментите на Новалис: „Изкуството да очуждаваш приятно, да направиш предмета странен и все пак привлекателен и познат – това е романтичната поетика“ (Новалис, *Schriften*, ed. Paul Kluckhohn, Leipzig: Bibliographisches Institut, s.a., Vol. 3: 348; преводът мой). В същото време обаче Шкловски продължава да настоява, че понятията за „виждане“ и „разпознаване“ са независими от появилите се по-рано у Джон Дюи сходни понятия (Шкловски 1966 (1): 4–5); същото твърдение е изказано за пръв път в Шкловски 1959: 7–8).

⁷ Ginzburg 1982: 381, цитиран от Шкловски в неговото „Вступление“ (1984), в Шкловски 1990: 34 (думите на Гинзбург се отнасят до една записка в дневника и от 1927-а, десетина години след като терминът „остранение“ за пръв път се появява в „Изкуството като похват“ на Шкловски.) Всички преводи от руски са мои, освен ако обратното не е изрично указано.

⁸ Тезите са достъпни в английски превод като „Problems in the Study of Literature and Language“ ó Matejka and Pomorska 1971.

турния похват⁹. Якобсон, изглежда, най-силно и най-последователно недоволен от понятието на Шкловски за остранението: младият Якобсон не харесва „Воскресение слова“ (вж. Jangfeldt 1992: 29), а половин век по-късно в предговора си към съставената от Цветан Тодоров антология на руския формализъм причислява „остранението“ към онези „*placitudo galvaudžes*“, чието значение за по-късната еволюция на формализма не бива да се надценява (вж. Todorov 1965: 11). С други думи, теорията за остранението на ранния Шкловски – въпреки ударението върху благотворния ефект от сблъсъка на читателя с новото, непознатото и странното, въпреки мощната си реторика и пламенните си претенции окончателно да отхвърля господстващите тогава понятия за значимостта на изкуството, въпреки най-сетне популярната през 20-те проза, в която самият Шкловски прилага теорията си на практика (от книгите му са се интересували Ленин, Троцки и Валтер Бенямин¹⁰) – като че ли не успява да стане неразделна част от онова, което руските формалисти и по-късно съветските структуралисти приемат и прокламират като своя догма.

Аз обаче не се интересувам дотолкова от значението на понятието за остранение на Шкловски за последвалите го литературно-теоретически дебати. Целта ми тук е да преразгледам теорията на Шкловски за остранението като неразделна част от определящата дилема на ранния му период – дилемата между радикалната новост и консерватизма. Първият рог на тази дилема се ограничава в защитата на новия художествен език и новите форми, а вторият се проявява в убеждението на Шкловски, че изкуството може да разбуди и възвърне същността на нещата; в неговия политически избор (скептицизъм и, за известно време, активна съпротива срещу Революцията); и в проявяваните тук-там съмнения (разколебаваци понякога инак уверения му естетически радикализъм) дори спрямо ценността на новия поетически език. Така неизбежно от понятието

⁹ За отхвърлянето на понятието за остранение от страна на Тинянов, Якобсон и Лотман виж най-убедително Lachmann 1984 [1970]: 332–35. За опит да се защити понятието на Шкловски и неговото значение за еволюцията на формализма вж. Striedter 1981 [1969]: xxiii. И все пак, в по-късното си (1976) въведение към *Die Struktur der literarischen Entwicklung* на Феликс Водичка самият Щридтер посочва факта, че възгледите на Шкловски за литературната творба като сбор от похвати, съсредоточени върху функцията на остранението, са последвани от по-съвременното схващане на Тинянов за творбата като сложна *система* (вж. също Steiner 1984: 20).

¹⁰ Между ануари и юли 1923-а Ленин получава от Берлин копия от книгите на Шкловски „Сантиментално пътешествие“ и „Ход с коня“ (вж. Голиков и др. 1982: 572; Шкловски казва, че познава Ленин, но твърдението му не предполага личен контакт: „J’ai connu Lenin, je l’ai vu bien de fois“; „Lorsqu’il parlait, il était toujours un homme parfaitement heureux“ (Шкловски 1965:6). Както личи от „Литература и революция“, Троцки също познава „Ход с коня“ (вж. Троцки 1960 [1924]: 173). През 1928, Бенямин ентусиазирано хвали френския превод от 1926 г. на „Сантиментално пътешествие“ на Шкловски, настоявайки книгата да бъде преведена на немски (Бенямин 1972 [1927/28]: 108–109). За прилагането на принципа на остранението в автобиографичната проза на Шкловски вж. Dohrn 1987] Boym 1996 и Zenkin 2003.

за остранение се отделя един по-сложен и по-амбивалентен Шкловски: конституирана в несигурното пространство между иновацията и консерватизма, теорията на Шкловски взема по нещо и от двете и понякога спори в защита на някой от тези режими, де факто подсилвайки другия.

По причини, които ще обясня скоро, реших да се огранича с дореволюционните години на Шкловски, спирайки се на четири есета, написани преди есента на 1917-а: „Воскрешение слова“ (публикувано 1914 г.), „Вышла книга Маяковского „Облако в штанах“ (публикувано 1915 г.), „О поэзии и заумном языке“ (публикувано 1916 г.) и „Искусство как прием“ (публикувано през 1917 г., но завършено преди 24-и декември 1916-а¹¹)¹². Освен да чета отблизо тези текстове и да анализирам техните често противоречиви смисли, аз ще използвам и съществуващите биографични данни, за да се опитам да реинтерпретирам Шкловски на базата на ранното му увлечение по футуризма (с всички проблеми, съпътстващи амбивалентното отношение на футуризма към модернизацията, което описвам в четвърти раздел), неговите плаващи политически пристрастия и най-вече неговата вписаност в контекста на Първата световна война. Една от тезите ми е, че есеистичните и литературно-теоретичните трудове на Шкловски могат да бъдат правилно разбрани само като част от предизвиканата от войната поширока вълна на европейската литература и мисъл. Както се надявам да докажа, Революцията наистина играе важна роля (която дискутирам накратко в два от разделите), но тази роля не бива да се надценява за сметка на изключителното влияние на Първата световна война.

В последния раздел ще разгледам докъде стига резонанса на понятието за остранение отвъд литературната теория. За целта ще проследя накратко какво се случва с идеята на Шкловски в ръцете на двамата си най-важни критици, Брехт и Маркузе.

Еуфоричен консерватизъм: на път към възкресението на думата

Проблемът при Шкловски е, че досега не сме обръщали достатъчно внимание на неговата политическа биография, която всъщност е незаменим ключ към текстовете му. Можем само да се надяваме, че един ден някой ще изследва и представи живота на Шкловски в неговата цялост. Това очакване може да се окаже обречено от бързите промени в дневния ред на литературознанието и интелектуалната история, но не може да се отрече, че ако има незаобиколима биография на руски формалист, то това би била биографията на Шкловски. Ключов свидетел и пряк участ-

¹¹ Вж. Бележките на Александр Галушкин към текста в Шкловски 1990: 489.

¹² Тези четири текста, както и статията от 1919 г. „Улия, улия, марсиане!“, са цитирани тук от изданието на Шкловски от 1990 г., като номерата на страниците са указани в скоби в основния текст. Навсякъде давам свой превод на съответните пасажии от руския оригинал.

ник в бурната история на следреволюционна Русия, със своите начинания той ни дава да вкусим дълбокото значение на съпротивата и изгнанието, но също така адаптацията и компромисната му работа у дома след завръщането от Берлин. Неговата значимост, както и чисто и просто неговото дълголетие, правят живота му първостепенен източник на информация. Без неговия вътрешен поглед върху динамиката на политическия и културния живот след Революцията и оттам върху сложния баланс между амбицията и адаптацията, белязала кариерата и перото на всички руски формалисти¹³, нашето разбиране за това течение не би било цялостно (също както без сериозна биография на Якобсон не бихме могли да разберем как формализмът е излизал извън границите на страната и какви промени е претърпял там).

Междувременно, докато чакаме животът на Шкловски да бъде описан, вниманието ни привличат няколко характерни за ранните му години черти. Вероятно най-важната от тях е огромната енергия на Шкловски, неговият елан, еуфорията на аутсайдера, който се опитва да проникне във вътрешните кръгове на художествено-академичната интелигенция на Петербург, разчитайки често в публичните си изказвания на странна смесица от разнородни факти, несводими гледни точки и полупотвърдена информация. Това забелязват много негови съвременници: Пиаст, в „Encounters“, го нарича „млад учен-ентузиаст“ (Piast 1997 [1929]: 166), Ейхенбаум през 1914-а, преди сам да стане формалист, нарича една реч на Шкловски „поток непозволими глупости“ („поток непозволителних глупостей“), които звучали като „приказки на умопобъркан“ („реч сумашедшего“¹⁴). Дали като „ентузиаст“ или „умопобъркан“, Шкловски явно оставял недвусмисленото впечатление за човек, който не зачитал професионалните научни норми, но в същото време се стремил да бъде третиран на равна нога с признатите глашатаи и проповедници на новите направления в руската култура.

Тъкмо тази внушителна енергия и нейните непостоянни, вечно променящи се и често полубожемски форми пречат на някои коментатори да забележат, че докато пламенно подкрепя формалните новости и еуфоричното разтърсване на житейската рутина от страна на футуристите, ранният Шкловски продължава да стъпва върху един по-дълбок естетически и политически консерватизъм. Този консерватизъм ни води до втората съществена черта от ранната кариера на Шкловски: огромното значение на Първата световна война за неговото формиране като интелектуалец и не на последно място за формулирането на неговата консерва-

¹³ Опитвам се да разгледам руския формализъм от перспективата на борбата за власт, политически патронаж и социална значимост в Тиханов 2002, Тиханов 2004а и Тиханов 2004б.

¹⁴ Цитирано от Чудакова и Годес 1987: 12. Шкловски наистина е прекарал известно време в психиатрична клиника в Саратов, изглежда някъде през 1918 г., криейки се там от болшевиките (и следвайки инструкциите на доктора да не се опитва да симулира заболяване, тъй като това би го издало); за този епизод вж. Чудаков 1990б: 17.

тивна платформа. Досега не се е обръщало почти никакво внимание на факта, че повечето от ранните есета на Шкловски са писани в годините на Първата световна война. Този фактор има колосална обяснителна мощ. В крайна сметка Октомврийската революция усилва ефектите на войната, като налага и своята собствена динамика, но тъкмо преживяното през войната формира ранния Шкловски и неговата кариера до 20-те години на миналия век повече от всичко друго. Това може да звучи като триумф, но всъщност отключва едно цяло ново и досега неизследвано измерение на неговата работа. Тя би трябвало да се обяснява до голяма степен в контекста на войната – не толкова и не до такава степен през перспективата на Революцията, какъвто беше случаят досега. С изключение на „Воскресение слова“, другите три гореспоменати есета са писани по време на войната и носят отпечатъка на едни възгледи, които се срещат нерядко сред поколението европейски интелектуалци – нейни свидетели или участници в нея (Ернст Юнгер вероятно е най-подходящият от представителните примери).

За да защита тази теза, нека скицирам основните позиции, защитавани в ранните текстове на Шкловски. Но преди това трябва да обясня защо в случая на Шкловски терминът „консерватизъм“ е напълно намясто. Първо, тук нямам намерение да използвам „консерватизъм“ като нещо обидно, нито като извънисторическо или независимо от контекста наименование. Тъкмо напротив, под „консерватизъм“ разбирам свързана с контекста склонност да се извличат от миналото ценности и стандарти, с които да се противопостави на настоящи тенденции. В този смисъл консерватизмът е противопоставен на радикализма и сроден на традиционализма. Той вярва във вечната и неизменна същност на нещата, както и в тяхната специфика; предпочита оптиката на вярната на обекта неравна откъслечност пред тази на тотализиращите когнитивни обобщения. Според сравнението на Шкловски от „Изкуството като похват“, „задачата на изкуството е да даде усещане за нещата, което да е като виждане („видение“), а не като разпознаване („узнавание“) (63). „Раз-познаването“ носи смразяващите обертонове на повторението и имплицитните обобщения, които прекомерно опростяват обекта и игнорират неговата уникалност. (На старини Шкловски си спомня, че когато измислил термина „остранение“, той го обсъдил с Ейхенбаум, който му предложил да го замени с „опростяване“. Шкловски категорично възразил; вж. Панченко 1984: 185). Така, както ще видим в следващите раздели на това есе, текстовете на ранния Шкловски съдържат консервативни аспекти дотолкова, доколкото той приема тази логика на уникалността и вярата във възвратимостта на непроменимите същности, разкрити от минали преживявания.

Конкретните възплъщения на консерватизма на Шкловски се влияят от контекста. В навечерието на Първата световна война и в годините преди Октомврийската революция неговият консерватизъм се проявява в съсъването с а) футуризма (връщане към предавангардните маниери на писане или просто изразяване на съмнения в жизнеспособността на футуризма), б) радикално формалистското фокусиране върху литературността

на литературата (в полза на традиционалисткия интерес към нейните социални функции), както и в) недоверието му към демокрацията като специфичен продукт на модернизацията. След Революцията и до около 1923 г. (ще обсъдя въпроса по-подробно в раздела за демокрацията и модернизацията), консерватизмът на Шкловски, развивайки се в принципно различен контекст, придобива различна субстанция: той е преди всичко политическият консерватизъм на противопоставящ се на Революцията интелектуалец; освен това Шкловски често застава и срещу футуристите – не толкова естетически, колкото от страх, че те се превръщат в част от новата система. Нито едно от тези значения на „консерватизъм“ е обидно или компрометиращо оригиналността и интелектуалните способности на Шкловски; те просто ни помагат да си дадем сметка колко сложно е всъщност неговото мислене и колко трудни са били всъщност отношенията между руския формализъм и авангарда. Разглеждани досега като взаимно подсилващи и подкрепящи се (каквито те в много отношения наистина са)¹⁵, руският формализъм (в ранната си фаза, до около 1919 г.) и руският авангард (футуризмът) следва да бъдат разпознати и като носители на два различни и трудносъвместими типа приоритети: безусловното първенство на формата (при формализма) и активистката амбиция за сливане между изкуството и живота чрез размиване на вътрешно формалните аспекти на литературната творба.

За автор с репутацията на радикал, до 1918 г. Шкловски поддържа удивително консервативна платформа. Още през 1914 г. в своето предвоено есе „Воскрешение слова“ Шкловски въпреки заглавието оплаква смъртта не само – и не толкова – на думата, колкото на обекта; той пледира за възкресението на нещото „вещ“ и за възраждането на притъпените сетива¹⁶. В това есе е залегнала имплицитната норма на автентичността – все още по-слаба, отколкото в писаните през войната есета, но все пак забележима. Тази норма подкопава предполагаемия радикализъм на Шкловски. Негласното очакване за автентичност е отправено както към сетивата на читателя, така и към самите обекти; то постепенно надделява над решимостта на Шкловски да остане взрян в бъдещето и пренасочва енергиите на трансформацията към безвремето, където непроменимата същност на предметите се проявява в безбройните минали преживявания. (Тук Шкловски попада в характерната дилема на консервативното мислене: дали просто настоява на онова, което вече се е случило, или държи на онова, което винаги е било?¹⁷) Като че ли тъкмо този минал опит полага нормите на истинност. Миналото се усеща чрез свойството си да ни напомня в какво може да се състои истинската същ-

¹⁵ Вж. Като ранен пример за тази тенденция Поморска 1968.

¹⁶ Щидтер изрежда целите на остранението както следва: „да направи автоматизираното вече възприемно по-трудно, да постигне така ново виждане на обектите и така да коригира отношението на човека към заобикалящия го свят (Unwelt) (Striedter 1981 [1969]: xxiii).

¹⁷ За тази дилема вж. Kaltenbrunner 1972: 14.

ност на нещата – когато творецът успява да събуди тях (а и нас като читатели) от комата на автоматизма, в която сме изпаднали. От една страна, Шкловски се бунтува срещу „музейните възторзи“ („музейние възторги“, 39) на хората, които вярват в безусловната и пълна емпатия спрямо миналото; от друга страна обаче, той критикува цитиращите неправилно Чехов и ги обвинява, че са присвоили един от най-известните му разкази – „Палата No 6“ – за своите анти-футуристски цели (40). Той иска цитатът да възплъщава минала истина, увековечена чрез вярно възпроизвеждане. Така той се заема да защитава предполагаемо чистото първично значение от безкрайния низ профаниращи употреби. Или друг пример: на един дъх Шкловски препоръчва създаването на „нови, живи думи“ и „възвръщането на прежния блясък на старите диаманти на думите“ (41, курсивът мой, Г.Т.)¹⁸. Неговата вяра в реалността на възкресението – първо на думите, после и на нещата – почива на носталгичната вяра във временно изгубената, но несъмнено все още възвратима тясна близост между думата и обекта, която е поставена като идеал и императив на твореца. И най-важното – Шкловски твърди, че словото може да спре да представя адекватно обекта си, тъй че запасът от думи на даден автор да се изтърка и да се нуждае от обновяване, но самият обект и неговата субстанция остават непроменени във времето. Само нашите сетива за обекта и думите, които мобилизират тези сетива, изглеждат изложени на историческите промени и имат нужда от постоянно стимулиране, пренастройване и обновяване, за да не се отклонят твърде трагично от предполагаемата същност на обекта. Същността на нещото („вещ“) остава непроменима, също като предизвикателството да я постигнеш в художествената творба. В крайна сметка Шкловски се втурва да преследва тази същност чрез вечно подновявана серия афективни словесни репрезентации не толкова за да слави силата на *art qua art*, а за помогне на хората „да убият песимизма“ (40). Така най-важна за него се оказва широко разбирателната социопсихологическа мисия на изкуството. Теоретическият радикализъм на Шкловски изглежда далеч по-умерен в контекста на това много по-традиционно схващане за изкуството като принос към емоционалния баланс и доброто на човечеството. В този смисъл навярно е по-лесно да схванем защо един пламенен поддръжник на футуризма използва примери и авторитети, лъхаци на традиции от деветнайсети век (например Карлайл и Хебел, цитирани одобрително във „Възкресението на словото“), тъй очевидно несъвместими с претенциите за радикална модерност и авангардизъм (както е добре известно, руските формалисти искали да изхвърлят зад борда преди всичко литературно-културния канон на XIX век със своя [печално] известен „шамар в лицето на широкия вкус“.

¹⁸ В запазените фрагменти от статията му „Мястото на футуризма в историята на езика“, четена на 23-и декември 1913 г., от която се ражда „Воскресение слова“, Шкловски използва подобна формула: „Сваляме калта от скъпоценните камъни [на думите] (цитирано в коментарите на Александър Галушкин 1990: 487).

Люшкания: Мисията на изкуството пред лицето на войната

Въпреки че понятието за отчуждение вече съществувало – Шкловски явно се позовава на съвета на Аристотел от „Поетиката“, според който авторите трябва да придават на езика си някакъв странен привкус (41), – самият термин не се появява във „Възкресението на словото“. Скоро след това, в кратката си рецензия за „Облак в гащи“¹⁹ на Маяковски Шкловски отново изважда на преден план ценностите на автентичността и оригиналността. Той презрително нарича използваните от символистите поетически образи (примерите му са от Вячеслав Иванов) „внуци на първоначалното усещане за живота“ (42), стремежки се по този начин да „разобличи“ предполагаемата роля на символистите в автоматизирането на изкуството. Също толкова значим е и фактът, че в този текст, писан и публикуван през 1915 г., Шкловски за първи път прави важната връзка между Войната и мисията на изкуството. Този пасаж е доста красноречив, тъй че ще го цирам изцяло: „Светът, ведно с изкуството загубил сетива за живота, сега предприема чудовищно самоубийство. Войната минава покрай съзнанието в нашата ера на мъртво изкуство и това обяснява нейната жестокост, по-голяма от жестокостта на религиозните войни. В Германия нямаше футуризм, но в Русия, Италия, Франция и Англия имаше.“ (43).

Този пасаж е толкова елиптически, че е отворен към цял набор от интерпретации; освен това нямаме свидетелства как точно са го чели съвременниците на Шкловски²⁰. Въпреки това две изумителни места в него заслужават внимание. Първото е страшно ефектното и все пак погрешно подмятане на Шкловски, че жестокостта на войната е резултат от дисфункция на изкуството. Войната, представена от хуманистичната перспектива на Шкловски като ужасен самоубийствен акт, изглежда следствие от притъпените сетива и понижения праг на чувствителност на света. Изкуството е съучастник в този процес, тъй като е пропуснало да даде на човечеството усет за истинската стойност на живота, като така е направило приемливи ужасите на войната. Без провала на изкуството, Войната навярно не би се състояла, или поне така е склонен да твърди Шкловски. Тази връзка между изкуството и Войната, при която второто се обяснява като резултат от неспособността на първото да служи на императива на човешкото самосъхранение, отново сочи към все още разпознаваемо инструменталното схващане за изкуството на Шкловски. Макар той и приятелите му – формалисти все още често да настояват, че изкуството е чисто формална иновация, спирането или провалът на този процес като че ли генерират потенциално опасни социопсихологически последици

¹⁹ Рецензията е публикувана във „Взгл. Барабан футуристов“, от който са отпечатани само 640 екземпляра (вж. Woodruff Grubišić 1997: 177; в „Жили-были“ Шкловски говори за тираж от 500 екземпляра).

²⁰ Знае се, че рецензията е посрещната положително от Сергей Бобров (Шкловски 1990: 488).

далеч извън територията на художествената форма. Способността на изкуството непрекъснато да носи формално обновление и преосмисляне, тъй пламенно прокламирана от формалистите по онова време, тук се третира като подчинена на функцията му да поддържа стабилността, допринасяйки за една по-здравословна човешкост, изострила усета си към болка и опасност в добрата литература и така научавайки се (или не забравяйки) да избягва войната.

Шкловски не е сам в този самозаблуден анализ на връзката между изкуството и Войната. От различна гледна точка, воден преди всичко от хуманистична загриженост за съдбата на европейската културна традиция, в разгара на войната Георг Зимел пише есето си „Кризата на културата“. Текстът на Зимел все още се чете като майсторска и проникателна критика на ранния западен потребителски модел и задушавашите сили на бюрократизацията. Нещо повече от това, той представлява един траен апел срещу подмяната на жизнените цели със средствата в живота на обществото и индивида. Но в същото време има нещо дълбоко смущаващо във философската инструментализация на Войната в това кратко есе на Зимел, също както и във връзката между войната и (провалилото се) изкуство у Шкловски. Първата световна война, смята Зимел, се е състояла, за да поправи – в името на живота – стигналите до крайност „дезинтеграция и изкривяване“ на културата. Равноценността на живота и културните форми е застрашена от постепенното напрувяване на вкаменели форми, които спъват развитието на културата и осакатяват живота. Сега войната със своето драматично завръщане към първичното предлага на живота шанса да възвърне своята първостепенност спрямо тези вкаменелости. Войната, със своята „обединяваща, опростяваща и концентрирана сила“ е разглеждана с възхищение, което превръща ужасите ѝ в страховит и неразбираем обект на съзерцание: „Ние стоим дълбоко пред мащабите на тази криза, която индивидът е напълно неспособен да обхване“. В същото време Войната е интернализирана и сублимирана „във всеки от нас“ като „криза на собствената ни душа“²¹. Така, макар и от различни перспективи, Шкловски и Зимел смятат войната за тясно свързана с провалите (не на последно място окаменяването (Зимел) или автоматизацията (Шкловски) на Европейското изкуство и култура. И все пак, докато Шкловски вижда войната като съпътстващ резултат от този процес и *sui generis* потвърждение на неспособността на изкуството постоянно да обновява формите и похватите си в името на – в последна сметка – общото състояние на равновесие и стабилност, което възпрепятства войната, Зимел акцентира върху Войната като позитивен инструмент, помагач на живота да се възстанови от настъпването на ригидни, вкаменели културни форми.

²¹ Всички цитати са от Simmel 1976: 266.

Втората изискваща внимание точка е тясно свързаната с гореописаните твърдения на Шкловски, че позицията на страните-участници във Втората световна война е по някакъв начин повлияна от това дали са преживели футуризма или не²². На фона на военния национализъм, шествал из Европа от август 1914-а, тази линия на аргументация не е особено оригинална: Шкловски тихомълком обвинява Германия, че не е преживяла футуризма и (тъкмо по тази причина) е станала враг. За разлика от нея всички останали споменати страни са били благодетелствани от футуристката фаза на своите култури. Шкловски намеква, че във всички тези страни характерната за футуризма неуморна художествена иновация поне се опитва да държи будно общественото съзнание и да изостря чувствителността към жестокостите на войната, което явно би било невъзможно в Германия, тази безнадеждно лишена от футуризм страна. Така Германия няма друг избор, освен да задвижи военната си машина и да стане безкомпромисният враг на онези общества, благодетелствани от възможността да се радват на здравословното влияние на футуризма (например повишеното съзнание за живота и неговата вътрешна стойност, обострено от новите художествени форми). Германия, внушава елиптичното твърдение на Шкловски, се е поддала на войнолюбивите призови поради отсъствието на култивираната от футуризма антивоенна култура, докато Съюзническите сили са въвлечени във войната въпреки всичко това.

Както може да се предположи, тук прославата на футуризма стъпва на доста несигурна почва. Исторически погледнато, недостатъкът на този аргумент става очевиден още щом си припомним, че Италия първоначално е в лагера на Германия и Австро-Унгарската империя и не се присъединява към Съюзниците чак до май 1915-а (статията на Шкловски излиза през декември 1915-а, след публикуването на „Облак в гащи“ през септември; ако стихотворението на Маяковски беше написано само година по-рано, текстът по необходимост би бил съвсем различен). Описанието на европейския футуризм е също толкова неточно и пристрастно. Шкловски значително раздува английския контекст, където имажистите и вортисистите не искат да се влеят във воденото от Маринети международно движение, докато футуризмът и истинският експресионизъм остават случайни и спорадични явления, а не мощно и последователно течение. Шкловски спестява и голяма част от ситуацията във Франция, където дори някои авангардни групи гледат подозрително на футуризма²³. От

²² Този пасаж може да се интерпретира и в смисъл, че изкуството, включително и футуризмът, в крайна сметка се е оказало неспособно да предотврати войната във всяка от изброените от Шкловски страни. Във всеки случай високите очаквания на Шкловски към изкуството са неоспорими. Както обаче скоро ще стане ясно, той (не дотам безпочвено) е свързвал футуризма с известен пацифистки потенциал, което ме кара да чета този пасаж с оглед на последствията от наличието или липсата на футуризм в страните от двата военни лагера.

²³ За по-пълнен преглед на футуризма извън Русия вж. въведението на Анна Лоутън в Lawton 1998: 111.

друга страна, увереното отричане на футуризма в Германия пренебрегва ролята на Херварт Валден²⁴ и присъствието на футуризма в немското изобразително изкуство, както и ключовия факт, че ролята на футуризма е успешно играна от експресионизма, който въвежда в немската култура противоречивата смесица от ентузиазъм спрямо градския живот и преоткриването на примитивното. Тъкмо напротив, макар немската импресионистическа поезия да е много превеждана в Русия, руската версия на движението така и не пуска корен. Руският експресионизъм се ограничава до група от седем второстепенни поети, водени от Иполит Соколов (1902–1974); групата съществува между 1919 и 1922-а и създава общо едва около 200 стихотворения.²⁵ В този смисъл Шкловски явно придава на етикетите повече тежест, отколкото на скритите зад тях реалности.

От друга страна трябва да признаем, че Шкловски вероятно е прав да признава известен пацифистки потенциал на футуризма, който би могъл да оказва влияние върху климата на общественото мнение. Наистина нито италианският футуризм, нито руската футуристка поезия остават неопетнени от милитаристични уклони., Познатите в Русия предимно чрез преводите на Шершеневич манифести на Маринети биха разкрили на всеки по-непредубеден от Шкловски читател, че лидерът на италианските футуристи е неприкрит поклонник на войнолюбивите тези. В първия Манифест на футуризма (февруари 1909) той нарича войната „единствената форма на световна хигиена“ (цитирано у Форгач 1994:11; Маринети повтаря това твърдение в книгата си от 1915 г.: *Guerre sola igiene del mondo*). Освен това обаче е вярно, че с напредването на истинската война милитаристичният ентузиазъм на руските формалисти става доста по-условен, а през 1915-а те започват да изразяват копнежи по един свят без войни (вж. Хогсън 1994: 65–66). Такъв определено е случаят с поезията на Игор Северянин, чиито стихотворения „Балада XIV“ и „Балада XV“, и двете писани през април 1917-а (виж текстовете у Северянин 1975: 284–87) са ясно свидетелство за антивоенни настроения у поет, известен преди време със своето лекомислено, да не кажем цинично отношение към войната. Пацифистката позиция е видима и в цикъла стихотворения на Хлебников „Война в миши капан“ (1915–1922). И което е най-важното по отношение на Шкловски, самият Маяковски се движи в същата посока. В петата част на поемата си „Война и мир“²⁶, приветствана ентузиазирано от Шкловски през 1916-а (вж. Коментарите на Галушкин в Шкловски 1990: 488), Маяковски рисува предстоящия вселенски мир, където „всяка

²⁴ Херварт Валден (1878–1941) е централната фигура на авангардното списание *Der Sturm* (1916–32) и на едноименното издателство; през 1932 г. емигрира в Москва и умира в Саратов като жертва на чистките на Сталин.

²⁵ За руския експресионизъм и Иполит Соколов вж. Беленщиков 1996; за рецепцията на немската експресионистична поезия в Русия вж. Беленщиков 1994.

²⁶ Тук Маяковски има предвид другото значение на „мир“ като свят, вселена.

страна идва при човека с даровете си“ (Маяковски 1970: 60) Всички основни участници във войната са споменати в тази даруваща процесия, също както и континентите и страните, които макар и невъвлечени пряко, символизират богатството и разнообразието на човешката култура (Германия, Франция, Италия, Русия, Америка, Гърция, Индия, Африка и Тибет). Така акцентът на Шкловски върху благотворния пацифистки ефект на футуризма, макар и несъмнено преувеличен, не е напълно безпочвен. Преувеличаването на способността на футуризма да генерира и поддържа антивоенна култура е резултат от копнежа на Шкловски да възвърне увереността – понякога отвъд границите на правдоподобността – в оздравителния потенциал на изкуството, което трябва (но не успява) да мобилизира човешката чувствителност, за да предотврати войната.

И все пак това не е единствената логика в рецензията на Шкловски. В рязък контраст с протеста срещу жестокостта на войната в гореописаните редове, Шкловски прославя футуристката поезия на Маяковски като отхвърляне на „сенилната нежност на предишната руска литература – литературата на безсилните“ (43). Отричането на „нежността“ тук трудно може да се съчетае с хуманистичния тон от предходните редове. Също толкова странно е да чуем нищезанското презрение към „безсилните“ от човек, който току-що е нарекъл войната „чудовишно самоубийство“. Шкловски наистина не се слави със систематичност на мисленето, а и често разчита на противоречията и парадокса, за да подсили реторичния ефект от прозата си. Тук обаче непоследователността му е от различен характер. Тя се ражда от люшканията на самия Шкловски между радикализма и традиционализма (и двете политически и, както ще видим след малко, естетически), подхранвани от противоречивите ефекти на войната върху ценностите на силата, смелостта, волята и родения от тях „героически реализъм“²⁷, чиято възхвала неизбежно подкопава каузата на пацифизма и хуманистичните ценности. Така Шкловски решително подлага войната на морален съд, макар все така да се възхищава от стимулиращия ѝ ефект върху силните и смелите.

Проблеми с демокрацията и модернизацията

Шкловски прославя новото у Маяковски, като хвърля мост между поета и „героическия епос“ (43) и открито настоява, че традицията на предисторическата, предписмовна фолклорна култура може да бъде по-добър съюзник на авангарда от всички вчерашни блаженопочивши модернизми. Както може да се очаква, Шкловски изразява предпочитания си към стария „героически епос“ едновременно с възхвалата към трансра-

²⁷ Термин, въведен от Ернст Юнгер през 1930 г., за да опише отношението на военното поколение в следвоенната ситуация (вж. Jünger 1930).

ционалната поезия на футуристите в „Предпоставките на футуризма“ (1915) и „За поезията и транс-рационалния език“ (1916). Противоречивата позиция на Шкловски спрямо естетическите иновации ясно личи от въпроса, който задава в края на втората статия. След като е защитавал правото на съществуване на транс-рационалния език, той изразява съмнение в неговат жизнеспособност: „Ще има ли някога истински художествени произведения, написани на транс-рационален език, ще бъдат ли някога всепризнати като отделен вид литература?“ (58). Скептицизмът на Шкловски все пак издава колко много разчита той (пряко симпатииите си към футуризма) на съществуването на невидима и непристъпна същност на изкуството и предпоставената от нея също толкова невидима и несъмнена мярка за истинност, която неговите произведения да се надяват да постигнат; и второ, на съществуването на един по-традиционен литературен език, който определя нормата на широкото признание и успех. Борис Ейхенбаум отвърща на въпроса на Шкловски през същата година (1916) негативно („На авторския въпрос ни се струва възможно да отвърнем уверено „Не“²⁸, като така усилва скептицизма на Шкловски и му дава допълнителни причини да се съмнява в собствената си пламенна поддръжка за заумната поезия.

Може би неодам неочаквано (особено предвид ницшеанското презрение към безсилните), разнородните естетически предпочитания на Шкловски – към „героическия епос“ и към „транс-рационалния език“ – изглеждат примирени в скептицизма му спрямо демокрацията като културна (и политическа) перспектива за Русия. Както призоваването на доброто старо време на описваните в епосите героически битки, така и радикалното отричане на дискурсивните правила на универсалната разбираемост в транс-рационалната поезия на настоящето са стратегиите на едно изкуство, което не признава нормите на равенството, рационалността и прозрачността, а заедно с тях и тези на демокрацията. След като оплаква липсата на свръхчовеци в руската литература от XIX век, в „За поезията и транс-рационалния език“ Шкловски говори срещу отхвърлянето на заумната поезия от страна на онези, които са я анализирани „от гледната точка на науката и демокрацията“ (46). Така рационалността и демокрацията се превръщат в двойния прицел на критиките на Шкловски, напълно в духа на общата симпатия на футуризма към тоталитарните социални форми.

Конкретният повод за скептицизма на Шкловски към демокрацията е критиката на Корней Чуковский към заумната поезия като „пред-език“ (доязык), предкултурен, предисторически, [принадлежащ към време], когато още е нямало беседи, разговори, речи и диалози, а само викове и

²⁸ Ейхенбаум 1987: 327; Ейхенбаум посочва също и ред неточности в примерите на Шкловски от Лермонтов, Фет и Шилер.

писъци“ (Чуковски 1922: 46)²⁹. Чуковски стига до там да каже, че футуризмът със своето регресивно отхвърляне на културата и с опита си да се освободи от бремето на историята всъщност е назадничав „антифутуризм“. Неговият собствен идеал е Уолт Уитман, чиято поезия предписва като прото-модел на едно изкуство, което обслужва и укрепя демокрацията. Въпреки че за мнозина този пример е доста странен предвид обстоятелствата в Русия, трябва да се признае, че Чуковски напишва един реален проблем: руският футуризм е наистина двулик като Янус, радещ за създаването на нов поетичен език и за разрушаването на всички основани на леснината и разбираемостта буржоазни предразсъдъци на естетическото консуматорство, но в същото време – макар и все още радикално противопоставен на миналото – той не успява, за разлика от италианския футуризм, напълно да приеме създадения от капитализма технологичен напредък³⁰, оставайки вместо това взрян в примитивното и предисторическото. За Чуковски руският футуризм не е достатъчно модерен или ако щете капиталистически, за да бъде демократичен. Той би застанал на страната на Маринети, който подхвърля на възмутения Якобсон, че Хлебников е „поет, който пише през Каменната ера, а не познаващ нашето собствено време поет“. (вж. Янгфелдт 1992:22).

Присъдата на Чуковски не е изолирана. От различна идеологическа перспектива, но със същия сантимент и с подобен ефект, Шапирщайн-Лерс, един от най-живописните марксистки критици на футуризма, нарича движението „неонародничество“ в един трактат, който получава личното одобрение на Луначарски (и за който „поетическият материал“ за анализ е взет от Якобсон и Брик)³¹. Този етикет може да е прекален (за да работи схемата му, Шапирщайн-Лерс е принуден да причисли имажистите към футуризма и да признае, че Маяковски е специален случай), но авторът ѝ е достатъчно прозорлив да отбележи двойната позиция на футуризма спрямо болезнената модернизация на Русия в началото на ХХ век. Той изтъква, че руската версия на футуризма е възможна само в една страна със забавена модернизация, където предишното поколение на символистите (поетите на „декаданса“, според неговата формулировка), е първият и последният истински приятел и познавач на изтънчената градска култура (вж. Шапирщайн-Лерс 1922: 55–56). За Шапирщайн-Лерс футуризмът е в състояние на отри-

²⁹ Текстът, от който цитирам, включва едноименната статия на Чуковски от 1914г, провокирала несъгласието на Шкловски. В типичния си стил Маринети нарича футуристическите експерименти с неологизми „plusquaperfutism“ – комбинация от ‘plusquamperfect’ (минало свършено време) и „футуризм“, за да подчертае стремежа на футуристите към архаичното; освен това той описва поетическия език на Хлебников като „езика на праисторическата ера“ (вж. Барушян 1974: 148).

³⁰ В мемоарите си „Великолепный очевидец“ Шершеневич си спомня футуристката си фаза като белязана от „дистанциране от войнстващия капитализъм на италианските футуристи почти от самото начало“ (Юрьев и Шумикин 1990: 500).

³¹ Шапирщайн-Лерс 1922: 52; 55–60; помощта на Брик и Якобсон е отбелязана на стр. 6.

цание спрямо този тип култура, но в същото време е неспособен да откликне на изискванията на пролетарската революция, които според него са единствената гаранция за нова, не-буржоазна култура. Оттук и колебливостта на футуризма, липсата на политическа решимост и най-сетне леката истеричност (Шапирщайн-Лерс 1922: 57) С изключение на Маяковски, повечето от останалите футуристи и техните поддръжници не прегръщат идеята на Революцията (според Шапирщайн-Лерс, така наречените комунисти-футуристи или „комфути“ остават слаби и бездейни)³², но пък и не се хвърлят в ръцете на контрареволуционерите. Вместо това повечето от тях намират истинския си дом при социал-революционерите или анархистите (вж. Шапирщайн-Лерс 1922: 59).

Така можем да оценим колко дълбоко всъщност е вкоренена амбивалентността на Шкловски спряво иновацията в политически и понякога естетически смисъл. Тази амбивалентност личи в недоверието му както към буржоазната демокрация, така и към пролетарската революция. Шкловски наистина е подозрително настроен към демокрацията по време на краткия ѝ живот в предреволюционна Русия; преди да бъде застрашена, за Шкловски демокрацията е организирана система на безразличие, основана на равенство чрез автоматизация и рационалност. Но той е също толкова недоверчив (ако не и повече) към профанните цели на политическата доминация. Така Шкловски търси във футуризма противоотрова не само за автоматизма на социалната демокрация, но и на неизменността на символичния капитал и властта, към която се стреми Революцията (и недоволства, че футуризмът не може да им противостои). Поставената от Шапирщайн-Лерс политическа диагноза на футуристите се оказва правилна поне в случая на Шкловски, чиято принадлежност към дясното крило на социалреволюционерите го кара да се бори срещу Революцията до края на 1918, преминавайки на другата страна едва след обявената през февруари 1919 г. амнистия. Сянката на неговата колаборация със социалреволюционерите ще го следва докрай; след като през 1920 г. се бори за Революцията (отнасяйки шрапнелни рани³³), през 1922-а той все пак трябва да напусне Русия заради миналото си, като в крайна сметка се връща след сравнително кратки престои във Финландия и Берлин. През 30-те години става заложник на режима, който от време на време му натяква предишната нелоялност и така драстично ограничава свободата на мислите и действията му³⁴.

³² Шкловски нарича същата глупа в „Улия, улия, марсиане“ (1919) „футуристи-комунисти“.

³³ За поробно описание на този епизод и последвалите го събития вж. Чудаков 1990б: 16–18.

³⁴ Повече по този въпрос в Тиханов 2000.

Парадоксът на остранието

Както видяхме, в есето „Изкуството като похват“ (завършено през 1916-а и публикувано за първи път през следващата година)³⁵ Шкловски стига до понятието за остранение със смесения товар на ентузиазма и съмненията спрямо новото изкуство. (идеята, както уточнихме, вече е съществувала, а сега е изкован и терминът-носител.) Тук Шкловски е едновременно в най-добрата³⁶ и най-лошата си форма. Неговата стегната и духовита проза, често бляскавите му формулировки и елегантните вариации на централната теза са балансирани от типично нехайното му отношение към писаното от предшествениците му, от слабостта му към реторичните ефекти – понякога за сметка на яснотата и дълбочината – и не на последно място от склонността му да подхвърля имена. Два пъти например се позовава на Хърбърт Спенсър, веднъж за икономията на вниманието като цяло (61), без да цитира точен източник, втори път относително ритъма като средство за икономия на физически усилия (72). Истинският източник на тези препратки е Александър Веселовски, който разисква Спенсър в своите „Три глави от историческата поетика“. По-конкретно казано, сложените в кавички от Шкловски изрази във втория случай не са истински цитати, а перифрази на Веселовски³⁷. Шкловски ги заема за собствените си цели, без да се чувства ни най-малко задължен да укаже някъде статута им на перифрази и техния източник (макар Шкловски да ни казва по-рано (на стр. 62) в по-общ план, че Веселовски е довел мисълта на Спенсър до логичния ѝ завършек³⁸. Освен това, когато опровергава теорията за минималното усилие, Шкловски влиза в спор и с Авенариус, признавайки повече от четирийсет години по-късно с известно

³⁵ Статията изглежда е била завършена само за 5 дена (Чудаков 1990а: 103), но публикуването ѝ отнело далеч повече време. Първоначално Шкловски я предложил на „Вестник Европы“, където била отхвърлена от Овсяннико-Куликовский (Чудаков 1990а: 94).

³⁶ Дори през 1971г Шкловски смята „Изкуството като похват“ за най-добрата си статия (Чудаков 1990а: 103).

³⁷ Въпросният пасаж може да се открие у Веселовски 1913: 445; Веселовски анализира Спенсър (стр. 441–46) по-обстойно и несъмнено по-нюансирано от Шкловски. За заемките от Веселовски в по-ранния текст на Шкловски „Възкресението на словото“ (1914) вж. Cassedy 1990: 61–61.

³⁸ Критическото усвояване на Веселовски и Потенба от страна на Шкловски и другите футуристи отдавна е описано в литературата върху руския формализъм. Доколкото ми е известно, в това се усъмнява единствено Чжевский, който в статия от 1966-а (написана по случай излизането на немския превод на книгата за руския формализъм на Виктор Ерлич) твърди, че „руските имена Потенба и Веселовски принадлежат на една псевдогенеалогия на формализма“. Чжевский твърди същото и за Оскар Валцел и Едуард Сийвърс; много вероятни кандидати за честта да бъдат истински предшественици на формализма са Константин Леонтиев с есето си за романите на Толстой и поетът Анненский, най-вече с изследването си на Балмонт (Чжевский 1966: 299); освен това Шкловски нарича Веселовски „тъповат“ – вж. Чудаков 1990а: 99.

смирение, че е говорил, без да познава „по-пространно“ „философските системи“ на Спенсър и Авенариус (Шкловски включва в списъка и Мах). (Шкловски 1959:6)³⁹.

„Изкуството като похват“ събира и извежда на преден план двата най-важни мотива в есеистичната проза на Шкловски от края на 1910-те: тук екоът на войната се усеща през централната тема за отчуждението. Подхващайки рецензията си за поемата на Маяковски „Облак в гащи“, Шкловски отново отрича процеса на автоматизация⁴⁰, който според него „изяжда нещата, мебелите, дрехите, жената и страхът ни от войната“ (63). Както се казва в други произведения на Шкловски от същия период, позитивното преживяване на остранието и чрез изкуството може да възстанови изгубените усещания за материалност, страх и любов, възвръщайки по този начин липсващото човешко измерение на живота.

И тук твърденията на Шкловски могат да бъдат по-добре разбрани и оценени на фона на по-широкия европейски план. В Германия, която според неговите намеци е художествено и морално непълноценна поради липсата на футуризм в немската литература, писаното от Ернст Юнгер за войната (само най-силният от множеството примери) е водено от същия копнеж за завръщане към същността на нещата, който е залегнал и в понятието на Шкловски за отчуждение. Завръщането на природното на крилетата на изключителното, появата на истината под булото на болката и опасността, която изостря чувствителността към важните неща в живота са често срещани мотиви във военната проза на Юнгер. И Шкловски, който през 1917-а получава от ръцете на Корнилов Георгиевски кръст за храброто си водачество в трудна битка⁴¹, и дори по-окичения с медали Юнгер⁴² изпитват един и същ глад за субстантност, подбуждан и насоч-

³⁹ В същата книга, в която Шкловски прави този (нетипичен за него) скромнен жест, той на няколко пъти се позовава на Аристотел и Хегел, за да подсили собствените си аргументи. Когато прочел по-ранна версия на ръкописа, Ейхенбаум го посъветвал да изостави тези препратки, тъй като той (Шкловски) „не ги е изучавал специално (Аристотел и Хегел) за да разбере думите им в тяхната система и език“ (Писмото на Ейхенбаум до Шкловски от 13-и декември 1957, у Панченко 1984: 215). Шкловски запазва препратките към Аристотел и Хегел, но както вече видяхме, използва думите на Ейхенбаум в признанието си, че е говорил за Спенсър, Мах и Авенариус без да познава по-широките им „философски системи“.

⁴⁰ У ранния Шкловски автоматизацията е понятие, заето от Бергсон (вж Къртис 1976). Още през 1921 г. Жирмунски отбелязва присъствието на Бергсон в „Изкуството като похват“, на Шкловски (вж. Левченко 2004: 186 бел. 12); виж също изказването на самия Шкловски за важността на Бергсон (Чудаков 1990а: 96).

⁴¹ Версия на това събитие е разказана от Шкловски в неговото „Сантиментално пътешествие“, където той с подobaваща ирония разказва как не успял да целуне кръста, докато му го връчвали; това донякъде разочаровало Корнилов (Шкловски 1923: 79–80). Въпреки това нарушение на ритуала, Шкловски явно е носел кръста дори на неформални частни събирания, както свидетелства краткото описание на разговора му с Владимир Шилейко у дома на Борис Пронин (вж. бележките на Р. Тименчик у Пиаст 1997: 381).

⁴² Юнгер е награждаван три пъти през Първата световна война; за подробности вж. Ноак 1998: 40–42.

ван от Войната. Споделят и страстта за събуждането и отприщването на незаменимата сърцевина на нещата, която външните слоеве на всекидневния живот са направили незабележима. Шкловски вярва, че този процес изисква концентрация върху формата. Затрудненото възприемане на формата възвръща чувствителността към някогашната им свежест; в следващата стъпка тези усещания отново се фокусират върху формата, която първоначално подпомага остранението⁴³. За разлика от Шкловски Юнгер чувства, че самата изключителност на Войната ще обостри и префокусира човешките възприятия за отдавна забравената същност на нещата. Неговата пост-романтическа вяра в неудържимото изригване на същността в царството на случайното не е рядкост сред експресионистите и другите течения на авангарда. Със или без помощта на художествената иновация, Войната е основен стимул в този опит да се възвърне реалността и да се преоткрие нейната материалност. Ето един красноречив пример от предговора на Юнгер (написан през декември 1919) към книгата му от 1920-а „In Stahlgewittern“, първата от серия военни творби, изградили името му на писател: „Едно нещо се въздига все по-ясно от миража на случайностите: подавяващото значение на материята (Materie)“. Войната достига своята кулминация в битката на материалите (‘Materialschlacht’); нейните фактори са машините, желязото и барутът. Дори човекът е ценен като материал“. (Юнгер 2001 [1919]: 9; преводът е мой). Акцентът върху материалната природа на войната, поставен от Юнгер през 1919 г., намира отглас в живия интерес на Шкловски към материалното, намерил пореден израз (отново във връзка с войната и нейното представяне) в книгата му от 1928 г. „Материя и стил във „Война и мир“ на Лев Толстой“.

В такъв смисъл имаме право да твърдим, че макар понятието за отчуждение у Шкловски да има ред източници в различни научни и философски традиции, с които той може да е (често индиректно) запознат, основният формиращ фактор за въздигането на това понятие и почетното му място в предреволюционните творби несъмнено е Първата световна война. Войната е благоприятната почва, на която материалистичният, субстантивно ориентиран светоглед избуява всред хаоса и какофонията на унищожението – като негов продукт, но и в крайна сметка като протест срещу него. За Шкловски, Юнгер и много автори от времето на Първата световна война опитът за завръщане към девствената природа на нещата е най-големият дар, който тъй явният през Войната технологичен, индустриален и милитаристичен прогрес биха могли да дадат на измъчената Европа. Остранението е техника, призвана да подпомогне този процес, давайки на четящата публика нужната острота на възприятията и разпознаването. Превръщайки нуждата в предимство, Шкловски и Юнгер, наред с мнозина други автори от онова време, се заемат да

⁴³ Този процес е обяснен у Щридтер (1981 [1969]: xxiii).

възвърнат чувствителността на читателите си към материята и субстанцията, за да им помогнат отново да стъпят на пътя към защитените владения на основните, непреходни истини. С други думи, остранението действа като похват, който позволява на цяло едно поколение европейски читатели да долови (макар и по толкова измъчен и опосредствуван начин) сребърния контур покрай облака на Войната.

Всичко това води до вече изложената теза, че е време да поставим много по-категорично ранния Шкловски в истинския му контекст, контекста на Първата световна война, и да го разглеждаме като автор от голямото съзвездие брилянтни европейски есеисти, чиято работа и идеи са свързани с впечатленията им от войната. В същото време не трябва да забравяме ролята на Октомврийската революция в развитието на Шкловски след 1917 г. Революцията несъмнено допълва опита от войната, като усилва и в крайна сметка разрешава основната дилема на естетическата иновация (двусмислена и понякога несигурна, както видяхме при анализа на текстовете на Шкловски върху Маяковски и трансрационалната поезия) и социално-политическия консерватизъм. Нещо повече, революцията налага нова политическа динамика, която макар и да не изключва породените от войната нагласи, все пак изисква различни реакции, които трябва да отчитат енергиите на социалната трансформация и строителство.

С други думи, Първата световна война и Октомврийската революция трябва да се мислят заедно, без обаче да се сливат. През 1924 г. в Русия един проникателен марксистки коментатор на футуризма казва по повод на Маринети, че неговата еволюция е обусловена тъкмо от неспособността да направи разлика между политическото значение на войната и революцията:

Маринети възприема войната естетически, отвън, като пробуждане от съня на живота, като стихия, която разтърсва баналната рутина на ежедневието, като движение и ентузиазъм, без да вижда и разбира, че всичко това не е нищо повече от суетнята на разтърсено от ритник мравешко множество, и че паниката на мравките няма друг смисъл, освен да запазва, защитава, възстановява и връща всяко нещо на старото място. Той пропуска да види, че войната е не активна, а реактивна динамика, стихия, която потвърждава, поддържа и пази старите форми на живот от онази стихия, която ги отрича и разрушава, а именно революцията (Горлов 1924: 13).

Според Горлов тази липса на разграничение е причината революционната естетика на Маринети да се трансформира в реакционерска политика. Като знаем интерпретацията на Горлов, дори без да приемаме неговите обвинения, можем по-ясно да оценим факта, че до 1923 г. несигурните политически пристрастия на Шкловски, колебливата му траектория и плаващата му идентичност също се развиват в рамките на припокриващите се, но далеч не идентични цели на войната и революцията. Същото се отнася и за амбивалентната му теория за остранението, където новото е приветствано като спасител на старото. Стремещт към преоткриване на същността на нещата и желанието чрез изкуството да се въз-

върне тяхната истинска природа наистина вървят ръка за ръка с консервативната епистемология на постоянството и непреходността. Нещата са каквито са, а изкуството изглежда призвано да разкрие чрез остранението истинските им черти – не да ги променя или да реконструира социалния им контекст. Затова всеки успешен акт на остранение се основава на парадокс: крайният продукт е новостта – постигната чрез различни художествени похвати, – чиято функция е да съживи старото и да го направи по-осезаемо. Да проведеш процедурата на остранението правилно и докрай означава да извадиш на преден план старото – във и чрез новото.

Съществуват опити този парадокс да се обясни от гледна точка на психоанализата (вж. Лафериер 1976)⁴⁴. Колкото и да е атрактивен, този тип обяснение трудно подлежи на проверка. Като използваме биографията на Шкловски през годините на Първата световна война и началото на 20-те години на миналия век, както вече на няколко пъти се опитахме да направим, бихме могли да намерим далеч по-стабилна отправна точка, от която да обясним дуализма на старото и новото, радикализма и консерватизма в неговата теория на остранението.

Епилог: Остранението у Брехт и Маркузе

Ранната теория на остранението на Шкловски съдържа и ясно разграничим когнитивен и етичен аспект, който описахме по-горе (вж. Жще Щридтер 1981 [1969]: xxiii). И все пак, както убедително демонстрира Щайнер, по-късно Шкловски модифицира понятието си за остранение; още през 1919 г. той вече твърди, че новите творби трябва да променят възприятието ни не за живота, а за „самата художествена форма, което се е автоматизирало чрез познанството ни с по-стари творби“ (Щайнер 1984: 56). Това взиране във формата ограничава влиянието, което понятието за остранение ще оказва в бъдеще. В статията си от 1919 г. „Улия, улия, марсиане“, която по собствените си думи Шкловски пише в отговор на възкачването на някои футуристи на властови позиции в Министерство на образованието (Наркомпрос), той настоява (както може да се очаква предвид обсъжданите по-горе ранни негови текстове) футуризмът да остане встрани от политиката на Партията. Радикалната естетика на футуризма не биа да се идентифицира с подкрепата към политически радикална платформа. Шкловски прави разграничение между динамиката на войната и тази на революцията, също както и Горлов в своята критика на Маринети. За разлика от Горлов обаче, у Шкловски сравнението не е в полза на

⁴⁴ За ранната теория на поетическия език на Шкловски от лаканианска перспектива вж. Ноак 1998: 40–42.

революцията: породилият теорията за остранението устрем на войната не бива да се идентифицира с динамиката и изискванията на революцията, които биха могли да заплашат прилагането на тази теория. В „Улия, улия, марсиане“ Шкловски предупреждава, че не бива „да се приравняват социалната революция и революцията на художествените форми“ (78)⁴⁵. Второто притежава неизчерпаем потенциал и не трябва да бъде подвластно на първото: футуризмът и следовниците на теорията за остранението „имат нужда от място в историята на социалната революция, колкото светлината на слънцето се нуждае от тристаен апартамент с баня на булевард „Невски“ (78).

Това настояване върху първенството на остранението като формален акт, който не бива да бъде подчиняван на политическите задачи на трансформиращата се действителност, по-късно бива отречено (без конкретно позоваване на Шкловски, но достатъчно еднозначно) от Брехт в собствената му теория за *Verfremdung*-ефекта, чиито положения няма нужда да обсъждаме обстойно тук. Въпреки че доказателствата за ролята на Шкловски в генезиса на *Verfremdung*-теорията не са безусловни⁴⁶, тя изглежда призната от повечето съвременни изследователи на Брехт⁴⁷. Това

⁴⁵ Тези аргументи са предусетени в кратката статия на Шкловски „Художественная жизнь большевишской России“ (Шкловски 1918) у Крусанов 2001. (Извън Русия също смятат, че футуризмът е станал „официалното съветско изкуство“); вж. Мелникова – Папушкова 1921: 2–3. Якобсон споменава тази статия в писмо до Маяковски от 8-и февруари 1921 (вж. Томан 1994: 44).

⁴⁶ Най-силният аргумент в полза на ролята на Шкловски е свидетелството на Бернхард Рейх в неговите мемоари, където той твърди, че през 1935 г. един разговор между Сергей Третьяков, Брехт и него го накарала да предположи (*annehmen*), че Третьяков вече е запознал Брехт с понятието на Шкловски (Рейх 1970: 371–72). Не е ясно доколко едно предположение, колкото и категорично да е заявено, може да бъде безспорно доказателство. И все пак ви интервю за *Les Lettres Francaises* самият Шкловски еднозначно подсилва това предположение, като казва на стария си познат Владимир Познер следното: „*desaccoutumation... A travers Serguei-Tretiakov- c'etait un home bien – c'est passé chez Brecht qui l'apelle distanciation*“ (Шкловски 1965: 6); вж. също частта за Шкловски в мемоарите на Познер (Познер 1972: 57–85). Около десет години по-късно обаче, в интервю в ГДР, Шкловски категорично отрича изводите на Рейх: „*Hier muss es sich bei Reich um einen Irrtum handeln*“ (Шкловски 1976: 36). Дали Шкловски говори просто като тактичен гост, който не иска да подронва репутацията на Брехт в страната, превърнала го в герой и класик? Или по идеологически причини не иска да предяви претенции за оригиналност? Може би се е страхувал да не го обвинят в опит да подкопае стълба на социалистическия литературен канон (каквото Брехт без съмнение е). Или казва истината? Истинно ли е тогава твърдението му в парижкото интервю? Най-пълна история и оценка на запознатостта на Брехт с теорията на Шкловски може да се намери в статия на Тамаш Унгвари (Унгвари 1979: 171–232, особено 217–25). Унгвари анализира всички съществуващи свидетелства освен интервюто за *Weimarer Beitrage*, за което изглежда не знае. Друго амбивалентно твърдение на Шкловски в писмо до полския му преводач се споменава в цитираната по-рано статия на Ренате Лахман (Лахман 1984 [1970]: 350 бел. 77).

⁴⁷ За пръв път изказана от Джон Уилет (1959: 179–208) и повтаряна много пъти, тезата за опосредстваната от Третьяков роля на Шкловски стига до авторитетната *Brecht Chronik* на Вернер Хехт (Хехт 1997: 439–440). Най-твърдият ѝ опонент е Ян Кнопф (вж. Кнопф 1874: 17–20; 166–68); по-късно той повтаря мнението си (Кнопф 2000: 80), без да коментира аргументите в полза на Шкловски, изказани междуременно от Унгвари (и без да аргументира скептицизма си с позоваване на интервюто на Шкловски в *Weimarer Beitrage*, което очевидно не е чел.

изглежда малко странно, тъй като формалистите дори не се опитват да формулират своя собствена теория на драмата. Щридтер не без основание твърди, че *Verfremdung* теорията не е и вероятно не би могла да бъде създадена от формалистите, тъй като драмата би ги сблъскала с реалността на сложното взаимодействие между различни изразни средства, които далеч не се изчерпват с езика. Така теорията за отстранението е приложима към литературата, където има първенство на чисто лингвистичните аспекти на анализа, но не и към драмата (вж. Щридтер 1981 [1969]: xxv-xxvi). Независимо дали понятието за *Verfremdung* у Брехт произхожда от неговата запознатост с теорията на Шкловски (чрез посредничеството на Сергей Третьяков, а може би и на други), не може да се отрече, че Брехт преминава отвъд тази теория, тъй като отстранението като не само формална, а и дидактична техника, която помага на публиката да разбере по-добре действителността и така усилва способността ѝ да се бори за своите политически цели. Ханс Гюнтер описва (може би едностранчиво, но все пак ефективно) съпоставката между стари и нови форми на възприятие у Шкловски като процес, който не води до истински диалог между старото и новото и в този смисъл остава „монологично“ съпоставяне. Напротив, театърът на Брехт насърчава зрителя да приеме един диалогичен подход към реалността с цел да промени – а не просто да я преоткрива, още по-малко пък препотвърждава. (вж. Гюнтер 2001: 143–44). Опитите на самия Шкловски да ревизира теорията си за отстранението през 60-те години на XX век (в един от тези опити той открито споменава принципа за *Verfremdung* на Брехт; вж. Шкловски 1966 (2): 298–99), са разочароващи. Основната промяна се състои в това, че понятието изгубва първоначалната си острота и бива размито от не съвсем ироничната употреба на официалния идеологически език от страна на Шкловски; не се състои никакъв концептуален пробив, който значително да промени по-ранната парадигма.

По времето, когато Шкловски е зает да осъвременява теорията си, нейната по-възбуждаща първоначална версия достига до Херберт Маркузе чрез антологията на руския формализъм, съставена от Цветан Тодоров в Париж през 1965 г.⁴⁸ Вниманието на Маркузе е привлечено от два текста, „Теория на ‘формалния метод’“ на Ейхенбаум и „Изкуството като похват“ на Шкловски, която той съотнася към своя анализ на мястото на изкуството в потенциалното преобразуване на буржоазното общество. След като порано в „Едноизмерният човек“ (1964) Маркузе пише положително за *Verfremdung*-теорията на Брехт, в книгата си от 1969 г. „Есе за освобожде-

⁴⁸ Самият Тодоров е срещал Шкловски в Париж (Тодоров смята, че срещата се е състояла през 1966-а, но вероятно се е състояла късно през 1964-а, когато Шкловски е бил в Париж и се е виждал с Владимир Познер за гореспоменатото интервю). За разочарование на Тодоров Шкловски е бил пазен от своята „страховита жена, която изглеждаше като руска баба“ и от официален преводач, очевидно човек на КГБ; така разговорът на четири очи се оказал невъзможен (вж. Тодоров 2002: 78–79).

нието“ той цитира обстойно от Ейхенбаум и Шкловски на френски (Маркузе 1972 [1969]: 45–46), подлагайки основната теза на Шкловски на критично-оценъчна интерпретация, която извежда понятието за остранение в посока, извлечена от марксистката теория за привидността (върху която Маркузе строи аргументацията си, без да споменава нито Маркс, нито Лукач в съответната глава от „Есе за освобождението“).

Маркузе прави тесен паралел между автоматизма на възприятието и измамната непосредственост на опита, подкрепян и поддържан от идеологията. Но всички видове опит, напомня той на читателите си, са всъщност продукт на историята; те са наложени на човека от обществото независимо от своето (по думите на Маркузе) привидно „срастване“ с една самодостатъчна, затворена, „автоматична“ система. Проблемът е в това, че изкуството не може да разчупи кората на привидността, която позволява на преживяванията да изглеждат непосредствени; дори остранението (показателен е фактът, че според Маркузе тъкмо Първата световна война е сигнал за раждането на новото изкуство⁴⁹) не успява да изобличи фалшивата непосредственост на опита, неговия автоматизъм. Напразни са очакванията, че изострената сетивност – този „мимолетен продукт“ на изкуството – може да се справи с привидността и отчуждението, които според Маркузе са сложни и трайни продукти на историята. Ако ми позволите да перифразирам накратко основната теза на Маркузе: остранението не може да се справи с отчуждението. Триумфът на твореца над неговия материал, както и естетическото преобразяване на предмета, остават „нереални“ в смисъл, че нямат никакъв траен социален ефект, също като „революцията на възприятията“ (Маркузе 1972 [1969]: 50); всички тези фалшиви победи са само мимолетно веселие пред лицето на устойчивата и непокорима действителност.

Ако естетическото изобщо може да се превърне в социално-продуктивна сила и да доведе изкуството до неговия „край“, като вplete красивото в самия живот, то това би станало само чрез така наречения от Маркузе плодотворен „негативизъм“ на напредналите индустриални общества. Под плодотворен „негативизъм“ Маркузе разбира процеса, при който науката и техниката, които той безспорно разглежда като подкрепящи негативните процеси в обществото чрез заздравяване устоите на властта на управляващата класа, пораждат също така и процеси на еманципация, като намаляват нивото на човешката зависимост от тежкия физически труд и други примитивни форми на експлоатация. Тази диалектическа еволюция на негативното би могла да доведе до повече свободно време, до освобождаване и развитие на въображението, подклаждано от постиженията на науката, до „съзидателна сила“. На гребена на въл-

⁴⁹ Примерът на Маркузе е Франц Марк, немският художник-експресионист и член на „Синият ездач“, загинал през войната.

ната от студентски протести във Франция през 1968 г. (макар Маркузе да обяснява в своя „Предговор“, че е написал есето си преди това и само е добавил някои бележки „за нещо като документация“; вж. Маркузе 1972 [1969]: 11), изкуството става за Маркузе съюзник в (по неговите думи) „Голямото отхвърляне“ на капитализма и неговата система за културна продукция от страна на новите фактори на социалната трансформация – но само дотолкова, доколкото то изоставя амбицията си да създава свой собствен паралелен порядък, който да съблимира болката и удоволствието на действителността. Изкуството не трябва да замества реалността, нито да ѝ съперничи; между тях трябва да има динамично равновесие, при което изкуството нито да се идентифицира с реалността, нито да се поставя над нея като автономна цялост.

Тук Маркузе се връща към Брехт (без да го назовава изрично), за да възхвали -ефекта, чието изоставяне в съвременните практики на уличните хепънинги и пърформанси според него „лишава днешното изкуство от радикализъм“ (Маркузе 1972 [1969]: 53). Хепънингите, например, създавали измамни общности вътре в едно общество, което в действителност си остава разкъсвано от антагонизми⁵⁰. Странно защо, макар да признава промените в социалната структура на развития капитализъм и да си дава труда да търси новите революционни сили, Маркузе се оказва по-консервативен по отношение на новите художествени форми, които изискват масово участие. За него тези нови художествени форми представляват примери за същата фалшива непосредственост, която изкуството всъщност е призвано да изобличи и разчупи. В този смисъл те се схождат с остранието на Шкловски, което според Маркузе предлага илюзорен изход от привидността и отчуждението. В сравнение с алтернативата на понятието за *Verfremdung* на Брехт, в което Маркузе вижда най-добрата противоотрова за изкуството, което или е безсилно идентично с действителността, или безнадеждно откъснато от нея, ранната теория за остранието на Шкловски е изоставена като красиво-романтична, но надмогната фаза от проекта на човешката еманципация; големите му надежди за автономно изкуство са класифицирани като пример за ненавременни и напразни мечти.

И Брехт, и Маркузе четат теорията за остранието на Шкловски с отворен и съпричастен ум, но не се спират до нея. Страстно вярващ в мисията на изкуството да остранива нещата, за да събуди нашата чувствителност и така да възвърне същността им, ранният Шкловски като че ли няма следовници в настоящия интелектуален климат. Ако съдим по сравнително тясното и все по-безводно поле на литературната теория, това наистина може да се окаже така: ако изобщо се споменава, неговото

⁵⁰ В кратка статия от 1921-а, „Драма и масовые представления“, несъмнено непозната на Маркузе, Шкловски също говори срещу искейпистките течения, доминиращи представленията на безброй аматьорски драматични дружества в Съветска Русия (вж. Шкловски 1990: 85–86).

наследство се използва, за да се конструира (трудно доказуемото) схващане за постепенната еволюция от руския формализъм през структурализма към деконструкцията. Както демонстрират две неотдавнашни немски монографии, Шкловски днес се римува не с Брехт или Маркузе, а с Пол де Ман, колкото и отвлечено да звучи подобна връзка⁵¹. И все пак извън литературната теория неговото наследство сякаш се радва на нов живот. Шкловски е популярен сред психолозите и социолозите, които използват есетата му (наистина доста метафорично), за да решават проблеми от собствените си дисциплини. Богатите амбивалентности и противоречивият подтекст на ранната му теория на остранението играе немалка роля в тази история на интелектуалното оцеляване и прераждане.

⁵¹ Вж. особено Speck 1997 и Sax 1997. Макар и Спек, и Сакс да признават, че е невъзможно да се установи пряка връзката на де Ман към Шкловски, и двамата упорито търсят някакъв континуитет между тях.

Библиография

- Any, Carol
1994 *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist* (Stanford: Stanford UP).
- Bann, Stephen and John E. Bowlt (eds.)
1973 *Russian Formalism. A Collection of Articles and Texts in Translation* (Edinburgh: Scottish Academic Press).
- Barooshian, Vahan D.
1974 *Russian Cubo-Futurism, 1910–1930* (The Hague and Paris: Mouton).
- Беленщиков, Валентин
1994 *Россия и немецкие экспрессионисты 1910–1925. Часть 2: Лирика* (Frankfurt am Main: Peter Lang).
1996 *Die russische expressionistische Lyrik 1919–1922* (Frankfurt am Main: Peter Lang 1996).
- Benjamin, Walter
1972 [1927/28] „Drei Bücher“, 107–13 in *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp) Vol. 3.
- Botz, Thorsten
1995 „'Verfremdung' against 'Entfremdung'?“, 223–35 in *Methods of Reading*, edited by Ismo Koskinen et al. (Tampere: University of Tampere).
- Boym, Svetlana
1996 „Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky“, *Poetics Today* 17 (4): 511–30.
- Cassedy, Steven
1990 *Flight from Eden. The Origins of Modern Literary Criticism and Theory* (Berkeley: University of California Press).
- Чудаков, Александр
1990а „Спрашиваю Шкловского“, *Литературное обозрение* 6: 93–103.
1990б „Два первых десятилетия“, 3–22 in Shklovsky 1990.
- Чудакова, М. и Е. Тодес
1987 „Наследие и путь Ейхенбаума“, 3–32 in Eikhenbaum 1987.
- Чуковский, Корней
1922 *Футуристы* (Petrograd: Полярная звезда).
- Curtis, James
1976 „Bergson and Russian Formalism“, *Comparative Literature* 28: 109–21.
- Dohrn, Verena
1987 *Die Literaturfabrik. Die frühe autobiographische Prosa V. B. Šklovskijs – ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde* (Munich: Otto Sagner).
- Ейхенбаум, Борис
1987 *О литературе* (Moscow: Советский писател).
- Erlich, Victor
1969 [1955] *Russian Formalism. History-Doctrine* (The Hague and Paris: Mouton).
- Ficke, Harald
2002 „Das Neue – (k)eine Denkfigur der Moderne. Zur Historizität des Abweichungsprinzips“, 311–22 in *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, edited by Maria Moog-Grünewald (Heidelberg: Carl Winter).

- Forgacs, David
1994 „Fascism, violence and modernity“, 5–21 in Howlett and Mengham 1994.
- Ginzburg, Carlo
1996 „Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device“, *Representations* 56: 8–28.
- Ginzburg, Lidia
1982 *O starom i novom* (Leningrad: Sovetskii pisatel’).
- Голиков, Георгий и др. (съст.)
1982 *Владимир Ильич Ленин. Биографическая хроника* (Moscow: Издательство политической литературы) Vol. 12.
- Горлов, Н.
1924 *Футуризм и революция. Пoesия футуристов* (Москва: Государственное издательство).
- Grimm, Reinhold
1961 „Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs“, *Revue de Littérature Comparée* 35: 207–36.
- Günther, Hans
1994 „Остранение – ‘снятие покровов и обнажение приема“, *Russian Literature* 36: 13–27.
2001 „Verfremdung: Brecht und Šklovskij“, 137–45 in *GedLchtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, edited by Susi K. Frank et al. (Munich: Otto Sagner).
- Hansen-Löve, Aage
1978 *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung* (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften).
- Hecht, Werner
1997 *Brecht Chronik 1899–1956* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Helmers, Hermann (ed.)
1984 *Verfremdung in der Literatur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Hodgson, Katharine
1994 „Myth-making in Russian war poetry“, 65–76 in Howlett and Mengham 1994.
Howlett, Jana and Rod Mengham (eds.)
1994 *The Violent Muse: Violence and the Artistic Imagination in Europe, 1910–1939* (Manchester and New York: Manchester UP).
- Юриев, К. И С. Шумихин (съст.)
1990 *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова* (Москва: Московский рабочий) .
- Jakobson, Roman
1965 „Vers une science de l’art poétique“, 9–13 in Todorov 1965.
- Jangfeldt, Bengt
1992 *Jakobson-budetianin* (Stockholm: Almqvist and Wiskell).
- Jünger, Ernst
1919 „Vorwort zu *In Stahlgewittern*“, 9–13 in Jünger 2001.
1930 „Der heroische Realismus“, 553–57 in Jünger 2001.
2001 *Politische Publizistik, 1919–1933*, edited by Sven Olaf Berggötz (Stuttgart: Klett-Cotta).

- Kaltenbrunner, Gerd-Klaus
 1972 „Vorwort des Herausgebers“, 13–16 in *Konservatismus in Europa*, edited by Gerd-Klaus Kaltenbrunner (Freiburg: Rombach).
- Knopf, Jan
 1974 *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht* (Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag).
 2000 *Bertolt Brecht* (Stuttgart: Reclam).
- Кологаев, Владимир
 1999 „Структура зримо в теории поэтического языка Шкловского“, *Логос* 11–12: 37–54.
- Крусанов, Андрей
 2001 „Из истории русского футуризма“, *Ежекварталник русской филологии и культуры* 3 (4): 173–83.
- Lachmann, Renate
 1984 [1970] „Die ‘Verfremdung’ und das ‘Neue Sehen’ bei Viktor Šklovskij“, 321–51 in Helmers 1984 [first published in *Poetica* 1970 3 (1): 226–49].
- Laferrière, Daniel
 1976 „Potebnja, Šklovskij, and the familiarity/strangeness paradox“, *Russian Literature* 4: 175–98.
- Lawton, Anna (ed.)
 1988 *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912–1928* (Ithaca and London: Cornell UP).
- Lemon, Lee T. and Marion J. Reis (eds.)
 1965 *Russian Formalist Criticism. Four Essays* (Lincoln and London: University of Nebraska Press).
- Левченко, Ян
 2004 „О некоторых философских референциях русского формализма“, 168–90 в „Русская теория, 1920–1930-е годы“, съст. Сергей Зенкин (Москва: РГГУ).
- Marcuse, Herbert
 1964 *One-Dimensional Man* (Boston: Beacon Press).
 1972 [1969] *An Essay on Liberation* (Harmondsworth: Penguin Books).
- Маяковский, Владимир
 1970 [1916] „Война и мир“, 36–64 в „Сочинения в трех томах“ (Москва: Художественная литература) том 3.
- Melnikova-Papoušková, Nadežda
 1921 „Futurism jako oficiální bolševická poesie“, *Čas* (Prague), 8 February, 2–3.
- Noack, Paul
 1998 *Ernst Jünger. Eine Biographie* (Berlin: Alexander Fest).
- Панченко, Ольга (съст.)
 1984 „Из переписки Ю. Тинянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским“, *Вопросы литературы* 12: 185–218.
- Пяст, Владимир
 1997 [1929] *Встречи*, съст. Роман Тименчик (Москва: Новое литературное обозрение).
- Pomorska, Krystyna
 1968 *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance* (The Hague: Mouton).

- Pozner, Vladimir
1972 *Vladimir Pozner se souvient...* (Paris: Julliard).
- Reich, Bernhard
1970 *Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte* (Berlin: Henschel).
- Sax, Bettina
1997 *Rhetorische Aufmerksamkeit. Formalistische und strukturalistische Vorgaben in Paul de Mans Methode der Literaturwissenschaft* (Munich: Wilhelm Fink).
- Severianin, Igor'
1975 *Stikhotvoreniia* (Leningrad: Sovetskii pisatel').
- Шапиршайн-Лерс, Я. Е.
1922 *Общественный смысл русского литературного футуризма (Нео-народничество русской литературы двадцатого века)*. Предисловие А. В. Луначарского (Москва: А. Г. Миронов).
- Шкловский, Виктор
1918 „Художественная жизнь большевистской России“, *Новая Россия* [Харков] 11 декабря, 173–77 в Хрусанов, 2001.
1923 *Сентиментальное путешествие. Воспоминания, 1917–1922* (Москва и Берлин: Геликон).
1959 *Художественная проза* (Москва: Советский писатель).
1965 „Me parle au galop. Un entretien avec Vladimir Pozner“, *Les Lettres Francaises* 1061 (31 December 1964 – 6 January 1965): 6.
1966 *Повести о прозе*. 2 тома. (Москва: Художественная литература).
1976 „Über ‘Verfremdung’ und anderes in der Kunst. Gespräch Ernst Schumachers mit Viktor B. Šklovskij“, *Weimarer Beiträge* 22 (10): 33–42.
1990 *Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*, съст. Александр Галушкин и Александр Чудаков (Москва: Советский писатель).
1991 *Theory of Prose*, translated by Benjamin Sher (Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press).
- Simmel, Georg
1976 „The Crisis of Culture“, 253–66 in *Georg Simmel: Sociologist and European*, edited by P. A. Lawrence (London: Nelson).
- Speck, Stefan
1997 *Von Šklovskij zu de Man. Zur Aktualität formalistischer Literaturtheorie* (Munich: Wilhelm Fink).
- Steiner, Peter
1994 *Russian Formalism. A Meta-poetics* (Ithaca and London: Cornell UP).
- Striedter, Jurij
1981 [1969] „Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution“, ix-lxxxiii in *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, edited by Jurij Striedter (Munich: Wilhelm Fink).
1989 *Literary Structure, Evolution, and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Cambridge, Mass. and London: Harvard UP).
- Tihanov, Galin
2000 „Viktor Shklovskii and Georg Lukács in the 1930s“, *Slavonic and East-European Review* 78 (1): 44–65.

- 2002 „Marxism and Formalism Revisited. Notes on the 1927 Leningrad Dispute“, *Literary Research/Recherche Littéraire* 19 (37–38): 69–77.
- 2004a „Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)“, *Common Knowledge* 10 (1): 61–81.
- 2004b „Seeking a ‘Third Way’ for Soviet Aesthetics: Eurasianism, Marxism, Formalism“, 44–69 in *The Bakhtin Circle: In the Master’s Absence*, edited by Craig Brandist et al. (Manchester and New York: Manchester UP).
- Todorov, Tzvetan
- 1965 *Théorie de la Littérature. Textes des formalistes russes*, prés. et trad. par Tzvetan Todorov (Paris: Seuil).
- 2002 *Devoirs et Délices. Une vie de passeur. Entretiens avec Catherine Portevin* (Paris: Seuil).
- Toman, Jindřich (ed.)
- 1994 *Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912–1945* (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications).
- Trotsky, Leon
- 1960 [1924] *Literature and Revolution*, trans. by Rose Strunsky (Ann Arbor: The University of Michigan Press).
- Tschižewskij, Dmitrij
- 1966 „Wiedergeburt des Formalismus? In welcher Art?“, 297–305 in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*, edited by Wolfgang Iser (Munich: Wilhelm Fink).
- Ungvári, Tamás
- 1979 „The origins of the theory of *Verfremdung*“, *Neohelicon* 7 (1): 171–232.
- Веселовский, Александр
- 1913 „Три главы из исторической поэтики“, 226–481 в *Собрание сочинении Александра Николаевича Веселовского* (Санкт Петербург: Типография Императорской Академии наук) Том 1.
- Willett, John
- 1959 *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects* (London: Methuen).
- Woodruff, David and Ljiljana Grubišić (eds.)
- 1997 *Russian Modernism. The Collections of the Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities* (Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities).
- Зенкин, Сергей
- 2003 „Приключения теоретика. Автобиографическая проза Виктора Шкловского“, *Дружба народов* 12: 170–83.