

УДК 82.0 + 111.852

DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-14-23

Остранение балета: Авдотья Панаева, Лев Толстой или Виктор Шкловский?

Анна А. Арустамова
*Пермский государственный национальный
исследовательский университет, Пермь, Россия,
aarustamova@gmail.com*

Александр В. Марков
*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Аннотация. В статье исследуется прием остранения в контексте его связи не с избытком, а с недостатком. Имея не только эстетическое, но и социальное измерение, остранение возникает как реакция на истощение форм, их «ветшание» и утрату выразительности. Авдотья Панаева, описывая механику театральной иллюзии с позиции знатока, а не зрителя, предвосхищает разоблачение искусственности Л. Толстым. Балет предстает как пространство двойной оценки: с одной стороны, он может восприниматься аллегорически, с другой – подвергаться социальной критике. О. Седакова, С. Жижек и П. Боянич, развивая эту линию толстовской двойной оценки, расходятся: если С. Жижек видит в искусственности балета перверсию опыта, а П. Боянич – диалектику господина и раба, то О. Седакова находит аналогию балета в ограничениях реалистической живописи на религиозные темы. Инсайдерское описание балета Панаевой раскрывает не только его механическую природу, но и этическую проблематику подчинения. Остранение в кинематографе, по В. Шкловскому, теряет социальный пафос, становясь инструментом формального обновления. Обращение к опыту Панаевой позволяет представить остранение не только как литературный прием, но и как способ критики идеологий.

Ключевые слова: остранение, Л. Толстой, В. Шкловский, балет, кинематограф, искусственность, социальная критика, формализм, А. Панаева, аллегория, оценка

© Арустамова А.А., Марков А.В., 2025

Для цитирования: Арустамова А.А., Марков А.В. Остранение балета: Авдотья Панаева, Лев Толстой или Виктор Шкловский? // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Часть 1. С. 14–23. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-14-23

Ballet defamiliarization: Avdotya Panaeva, Leo Tolstoy, or Viktor Shklovsky?

Anna A. Arustamova

Perm State University, Perm, Russia, arustamova@gmail.com

Aleksandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
markovius@gmail.com*

Abstract. The article studies the device of defamiliarization (ostranenie) in the context of its connection not with excess but with deficiency. Having not only an aesthetic but also a social dimension defamiliarization emerges as a response to the exhaustion of forms, their decay and loss of expressiveness. Avdotya Panayeva, describing the mechanics of theatrical illusion from an insider's rather than spectator's perspective, anticipates Tolstoy's exposure of artificiality. Ballet appears as a space of dual evaluation: on one hand, it can be perceived allegorically, while on the other, it becomes subject to social critique. O. Sedakova, S. Žižek and P. Bojanić, developing this line of Tolstoy's dual evaluation, offer divergent interpretations: while Žižek sees in ballet's artificiality a perversion of experience, and Bojanić discerns a master-slave dialectic, Sedakova draws parallels between ballet and the limitations of realistic religious painting. Panayeva's insider description of ballet reveals not only its mechanical nature but also the ethical issues of subjugation. In cinema, according to Shklovsky, defamiliarization loses its social pathos, becoming a tool of formal innovation. Yet by returning to Panayeva's perspective, defamiliarization can be seen not merely as a literary device but as a means of ideological critique.

Keywords: defamiliarization, Tolstoy, Shklovsky, ballet, cinema, artificiality, social critique, formalism, A. Panaeva, allegory, evaluation

For citation: Arustamova, A.A. and Markov, A.V. (2025), "Ballet defamiliarization: Avdotya Panaeva, Leo Tolstoy, or Viktor Shklovsky?", *RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, Series, no. 11, part 1, pp. 14–23, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-14-23

Прием остранения хорошо изучен, но одна тема обычно не выделяется – что это прием не от избытка, а от недостатка.

Оге Ханзен-Лёве в своей знаменитой книге превращает остранение вообще в принцип эволюции самого русского формализма, имея в виду, что остранение появляется везде, где эмпирия исследуется не эмпирически. В этом смысле, с его точки зрения, и А. Веселовский, рассуждая о синкретизме, остраняет магию быта, и М. Бахтин создает теорию карнавала как остраняющую. В перспективе Ханзена-Лёве остранение – механизм той самой литературной эволюции, которая описывается не дискурсивно и не может быть редуцирована к дискурсивному описанию; иначе говоря, само достоверное знание о целой эпохе в развитии искусства. Впрочем, Ханзен-Лёве делает стержневой метафору *ветшания* для описания развития искусства: от А. Потебни [Ханзен-Лёве 2001, с. 41] до Р. Якобсона [Ханзен-Лёве 2001, с. 63] – ветшает слово, стареют и немощными становятся формы, требуя нового мировоззрения. В такой идее обеднения и бедности Ханзен-Лёве усмотрел основную связь между потебнианством и формализмом.

Карло Гинзбург в своем исследовании [Гинзбург 2006] обращает сразу внимание на то, что примеры В. Шкловского имеют в виду ту самую ветхность и бедность: Холстомер недоумевает праву собственности, которое приводит к какой-то базовой лишенности, которая гораздо глубже марксистского отчуждения, сапожник ходит без сапог. Примеры В. Шкловского, в их числе фольклорные эротические эвфемизмы, имеют в виду телесность как некий базовый провал, пустое означаемое, закрытое маской экономических или социальных ролей. К. Гинзбург поставил вопрос, почему Шкловский ограничивает себя пространством, но не временем: рассматривает только примеры из русской словесности, но вне идеи исторического развития. Предлагая свой ответ, Гинзбург реконструирует интеллектуальную предысторию остранения: борьбу значимых для Толстого философов-стоиков против «фантазий», социопсихологически зависимых представлений об окружающем мире, и через сложную и полную *quirquo* рецепцию стоицизма в Европе – идею доброго дикаря, не знающего рабства и потому критичного не к отдельным формам социальной жизни, но к социальности вообще, ведущей к ложным представлениям. К. Гинзбург явно сближал анархизм Толстого с собственным критическим радикализмом в отношении к источникам и их ложным культурным импликациям.

Как помнят все читатели трактата Толстого «Что такое искусство?» (1897), балет для писателя – верх безделья, эксплуатации простых тружеников и создания никому не нужных избыточных представлений (во всех смыслах). «Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, перепле-

таются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление»¹. Толстой прямо говорит, что балет никогда не оправдывает себя, напротив, представляет собой необратимое и неизгладимое злоупотребление: «Деньги же эти собираются с народа, у которого продают для этого корову и который никогда не воспользуется тем эстетическим, как говорят, наслаждением, которое дает искусство, а во многих случаях в искусстве прямо дрянном, как чувственные балеты, театры, цирки, картины, если и воспользуется, то ему от этого будет только хуже»². Толстой подчеркивает, что балет создается насилем, окриками, которые заставляют уже и саму материю производить неестественные звуки и движения. В конце концов, балет для него – это форма разврата, как и материализм – в черновиках³ он ставит в один ряд теорию эволюции, космологию, санитарию и гигиену (Р. Кох) и балет – все это для Толстого есть создание ложных образов борьбы за существование, исключительно физического совершенствования, применения различных орудий.

Мысль Толстого получила очень интересное развитие с учетом опыта русского формализма. О. Седакова заметила в автофигуральном трактате «Похвала поэзии» (1982) [Седакова 2010, т. 3, с. 24], что деавтоматизация приема – признак творческой бедности, «голь на выдумки хитра», тогда как прием в своем первом явлении настолько далек от всяких оценок и от всякой его инфляции, что невозможно говорить ни о его автоматизации (а только об эпигонской замороженности им), ни о деавтоматизации. В этом рассуждении явно варьируется трактат Толстого с его враждой к любым способам оправдания искусства через *оценку*, от оценки затрат (изъятых у крестьян денег) до оценки красоты, виртуозности, достижений и идей. Позднее в эссе «Морализм искусства» (1998) [Седакова 2010, т. 4, с. 265–266] Седакова говорит о нарочитости искусства эпохи позитивизма, но приводит пример не балета, но академической церковной живописи, где нимб, в отличие от средневековой иконы, не может быть явлением или предъявлением славы, неопенимой ценности благодати, а выглядит либо как чистая аллегория, либо как головной убор из фольги. Здесь как раз главный момент и аргументации трактата Толстого: никакой аллегоризм вагнеровского зрелища не оправдывает искусственности, фальшивости, нарочитости всех аксессуаров, декораций или манер. Самый выбор между

¹ Толстой Л.Н. Что такое искусство // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 30. М.: ГИХЛ, 1951. С. 31.

² Там же. С. 33

³ Там же. С. 325.

аллегорическим прочтением и оценивающей деконструкцией для Толстого говорит о том, что здесь с самого начала что-то не так.

В первом приведенном замечании Толстого как раз фактически наглядная аллегория, гирлянда из тел, говорит об искусственности, доходящей до разврата и разложения. Слово «гирлянда», которое Толстой употребил для описания полного порабощения женского тела, уже подлинного, а не аллегорического символа рабства, встречается у Авдотьи Панаевой в романе «Мелочи жизни»:

Элен забыла, что не каждый человек в известную пору жизни одарен способностью ясно видеть вещи, не поддаваясь эффектному освещению пылкой молодости. Вы смотрите балет; перед вами последняя картина, освещенная малиновым огнем; группы женщин грациозно кружатся в воздухе, с гирляндами в руках; кругом очаровательная зелень, роскошные деревья, прозрачные воды; но случайно замедлили опустить занавес – роскошное освещение погасло – и вы видите толстые канаты, на которых летали женщины, фальшивые гирлянды – вместо свежей зелени, бездушное полотно – вместо кристальных волн. Но занавес не всегда же медлит упасть, и вот почему многие поступки людей кажутся нам противоречащими их характеру и убеждениям...⁴

В этом фрагменте представлена точка зрения всеведущего повествователя, который на протяжении романа комментирует как действия, так и мысли и чувства героев, рассуждает о широком круге вопросов, обращается к героям, организует полемику с ними или присоединяется к их взглядам. Элен забыла житейскую истину, о которой помнит повествователь: молодость богата иллюзиями. «Ясно видеть вещи» значит «деконструировать» их, преодолеть их «условность», уводящую от реальной жизни, раскрыть механизм их действия. И только остранение помогает увидеть часто неприглядную истину. Чтобы сделать свою мысль яснее, повествователь обращается к миру театра, а именно балету.

Здесь следует сделать два замечания. Первое, современные исследователи литературного наследия Панаевой прилагают к тем или иным аспектам творчества писательницы термин «остраняющий», например: «Панаева предложила остраняющий, женский, протестующий взгляд на центральное литературное явление времени – редакцию “Современника”, обнажила гендерную изнанку ее деятельности, а заодно – идеологии и быта литераторов, связанных с журналом» [Успенский, Федотов 2023, с. 223]. Остранение предполагается лежащим в основе писательского высказывания

⁴ Панаева А.Я. Мелочи жизни // Современник. 1854. Т. 44. № 4. С. 152.

Панаевой, в частности, в романе «Женская доля», первую часть которого «можно считать острающим взглядом на попытки семей Герцена и Огарева построить коммунистическую, гармоничную семью» [Успенский, Федотов 2023, с. 212].

Роман Панаевой «Женская доля» был опубликован в «Современнике» в 1862 г., тогда как «Мелочи жизни» гораздо ранее – в 1854 г. И здесь прием остраения становится отчасти пионерским, пре-толстовским, если принять за эталонное использование остраения знаменитый эпизод посещения Наташей Ростовою театра, где вместо прекрасного действия на сцене она видит «только крашенные картоны и странно наряженных мужчин и женщин»⁵. Размышляя о том, сколь ошибочны и далеки от реальности представления юности, которая зачастую не понимает подлинную «машинерию» мотивов и поступков людей, повествователь в романе «Мелочи жизни» обращается к образу театра и примеру из театральной жизни.

Сейчас следует сделать второе замечание – биографического характера. В основе этого «острающего фрагмента» – жизненный опыт автора, писательницы Панаевой. Будучи из театральной среды, она хорошо знала театральное закулисье. Ее мемуарный отрывок о том, как знаменитый Дидло готовил ее в танцовщицы, красноречив:

У Дидло были светлые, но сердитые глаза, он постоянно кусал свои тонкие губы, и его всегда нервно передергивало. Я его терпеть не могла, зная, что он бил воспитанниц и воспитанников в театральном училище. ...Я видела, как девочки возвращались из класса танцев в слезах и показывали синяки на своих ногах и руках. *В это время Дидло уже не дозволяли ставить свои балеты с полетами маленьких воспитанниц и воспитанников, потому что случались несчастья во время спектакля. Раз канаты лопнули, и бедные дети упали с значительной высоты, страшно ушиблись, а некоторые сломали себе – кто ногу, кто руку* (курсив наш. – Авт.)⁶.

В романе зрелище грациозно кружащихся в воздухе женщин с гирляндами в руках оборачивается описанием толстых канатов, на которых они летали. В «Воспоминаниях» этот образ усиливается, в них появляются лопнувшие канаты, которые должны были обеспечивать красоту и – иллюзорность, условность – прекрасного

⁵ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1938. С. 326.

⁶ Панаева А.Я. Воспоминания. М.: Правда, 1986. С. 29–30.

зрелища. Оно оборачивается при смене оптики лопнувшими канатами, травмами и увечьями. А панаевские образы фальшивых гирлянд, бездушного полотна вместо свежей зелени и кристальных волн прямо сейчас словно бы шагнут в мир театра, изображаемого Толстым, и обернутся крашеными картонами и полотном на досках. Впрочем, Наташа Ростова посещает театр зимой 1811 г. – еще в эпоху торжества вкусов Дидло, который через несколько месяцев после этого покинул Россию в преддверии войны.

Историко-технический комментарий к отрывку из романа понятен: малиновая подсветка дает минимум теней, способствуя маскирующей иллюзии. Если занавес замедлит упасть, то подсветка будет убрана, и останется только свет свечей в зале – и в этом свете зрители увидят и канаты, и пышное убожество декораций, и вообще бездушность и черствость всех аксессуаров как уже метафору морального банкротства героев. Панаева полностью предвосхищает толстовскую теорию ценностей, где не только дороговизна балета как института, но и использование нарочитости для создания некоторой мнимой аллегории жизни одинаково означают ложность искусства. Такова экономика и Панаевой, и Толстого с неприятием экономического интереса как высшего интереса жизни, неизбежно сопровождаемого насилием.

Панаева, зная механику балета изнутри, предъявляет ее как видимую залу – что зал сразу же испытает экспертное разочарование, если занавес замедлит упасть, хотя в театральной практике так не происходит, и театралы верны театру, даже если знают грубость театральной механики. Но здесь Панаева предвосхищает проблематику не столько В. Шкловского, сколько Вальтера Беньямина, которую подробно обсуждали Славой Жижек [Жижек 2009] в своей теории перверсивного взгляда и Петар Боянич [Боянич 2018]. В. Беньямин сравнил веру в историческую необходимость с куклой-шахматистом, которая кажется разумным автоматом, но на самом деле ее движет спрятанный в автомате карлик. Это лучшее соответствие тому балету, который имел в виду Толстой: аллегория прогресса и позитивного знания фундаментально лжива и расточительна.

Как показали С. Жижек и П. Боянич, В. Беньямин имел в виду не простое противопоставление ложного мнения (кукла как живая) и истинного знания (на самом деле там спрятан карлик). Как раз подобно Толстому, В. Беньямин отвергает и аллегорический способ осмысления ценности, где мы должны принять куклу как живую и сблизить розыгрыш и истинную механику, и холодный оценочный расчет, может ли кукла играть как механизм, или нужен карлик, который будет за нее играть. В какой-то момент перед зрителями

раскрывается *кукольность куклы*, происходит эффект остранения: С. Жижек его понимает как перверсию привычного опыта, говорит о скандале (как головной убор из фольги в примере Седаковой), П. Боянич – как новый этап гегельянской диалектики господина и раба, прямо назвав пример В. Беньямина аллегорией.

Мы предлагаем видеть здесь остранение, подобное открытому Панаевой – когда механику знает только инсайдер, но и только инсайдер может дать связанное беллетристическое описание происходящего, в котором и профан-зритель узнает свой опыт. Тогда опыт связности опыта власти и подвластности, по П. Бояничу, знание механики власти не противоречит узнаванию своего опыта как перверсивного, по С. Жижеку.

Нужно заметить, что сам В. Шкловский подразумевал в теории остранения такое внимание к кукольности куклы, когда говорил, что кинематограф не может быть построен по законам балетной иллюзии. Споря с Дзигой Вертовым, В. Шкловский утверждал, что в кино смена кадров (мизансцен) определяется поступками, а не общим развитием действия, за которым следит камера: «чистое балетное движение в кинематографии страдает больше всего. На экране герой хорошо сморкается, но плохо танцует»⁷. В кино жест как часть сюжета опрокидывает привычное развитие действия. «Кино-Глаз и “киноки” не хотят понять основной сущности кинематографии... что кино – самое отвлеченное из искусств, близкое в своей основе к некоторым приемам математики. Кинематография нуждается в поступке, в смысловом движении так, как литература нуждается в слове, так, как картина нуждается в смысловых значениях»⁸. В. Шкловский требует инсайдерского, математического знания о структурах кино, которое только и может предъявить отдельные поступки (жесты) людей как обоснованные.

Балет, по В. Шкловскому, все смотрят рассеянно, поэтому не замечают швов, – тогда как в кино рассеянность и сосредоточенность управляется жестами: «Мы склонны считать предмет не переменяющимся, а изменяющимся; таким образом, если на экран проецировать буквы разного начертания, но одного значения, то мы увидим, как буква переливается, постепенно изменяет свое начертание. Если же мы будем проецировать на экран очень похожие по начертанию буквы, но имеющие разное звуковое значение, то моменты превращения будут нам гораздо более заметны»⁹. Эффект

⁷ Шкловский В.Б. Семантика кино (1925) // Шкловский В.Б. За 60 лет: Работы о кино. М.: Художественная литература, 1985. С. 31.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 30.

остранения вызван гетерогенностью жестов, имеющей эстетический смысл – и при разговоре об остранении на материале кино социальный пафос Толстого и тем более Панаевой теряется.

Литература

- Боянич 2018 – *Боянич П.* «Историю пишут побежденные»: мессианство Вальтера Беньямина // *Логос*. 2018. Т. 28. № 1. С. 201–216.
- Гинзбург 2006 – *Гинзбург К.* Остранение: Предыстория одного литературного приёма // *Новое литературное обозрение*. 2006. № 80. С. 9–29.
- Жижек 2009 – *Жижек С.* Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом. М.: Европа, 2009. 336 с.
- Седакова 2010 – *Седакова О.А.* Стихи. Проза. *Poetica. Moralia*. Т. 1–4. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 2450 с.
- Ханзен-Лёве 2001 – *Ханзен-Лёве О.А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. 672 с. (*Studia philologica*)
- Успенский, Федотов 2023 – *Успенский П., Федотов А.* Быть женщиной в «Современнике»: поэзия и правда в беллетристике Авдотьи Панаевой // *Новое литературное обозрение*. 2023. № 3 (181). С. 205–225. DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_205

References

- Bojanić, P. (2018). “‘History is written by the defeated’: Walter Benjamin’s messianism”, *Logos*, vol. 28, no. 1, pp. 201–216.
- Ginzburg, C. (2006), “Defamiliarization: The prehistory of a literary device”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 80, pp. 9–29.
- Žižek, S. (2009), *Kukla i karlik: khristianstvo mezhdu eres’yu i buntom* [The puppet and the dwarf. Christianity between heresy and revolt], Evropa, Moscow, Russia.
- Sedakova, O.A. (2010), *Stikhi. Proza. Poetica. Moralia* [Poems. Prose. Poetica. Moralia], vols. 1–4, Russkii fond sodeistviya obrazovaniyu i nauke, Moscow, Russia.
- Hansen-Löve, O.A. (2001), *Russkii formalizm: Metodologicheskaya rekonstruktsiya razvitiya na osnove printsipa ostraneniya* [Russian formalism. A methodological reconstruction of development based on the principle of defamiliarization], *Yazyki russkoi kul’tury*, Moscow, Russia.
- Uspensky, P. and Fedotov, A. (2023), “Being a woman in ‘Sovremennik’. Poetry and truth in Avdotya Panayeva’s fiction”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, vol. 181, no. 3, pp. 205–225. https://doi.org/10.53953/08696365_2023_181_3_205

Информация об авторах

Анна А. Арустамова, доктор филологических наук, профессор, Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия; 614068, Россия, Пермь, ул. Букирева, д. 15; aarustamova@gmail.com

Александр В. Марков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия. Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; markovius@gmail.com

Information about the authors

Anna A. Arustamova, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Perm State University, Perm, Russia; 15, Bukireva St., Perm, Russia, 614068; aarustamova@gmail.com

Aleksandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com