

Ян Левченко

Другая наука

*Русские формалисты
в поисках биографии*

С Е Р И Я

И С С Л Е Д О В А Н И Я

К У Л Ь Т У Р Ы

В Ы С Ш А Я Ш К О Л А Э К О Н О М И К И

Исследования культуры

Ян С. Левченко

**Другая наука. Русские
формалисты в поисках биографии**

«Высшая Школа Экономики (ВШЭ)»

2012

Левченко Я. С.

Другая наука. Русские формалисты в поисках биографии /
Я. С. Левченко — «Высшая Школа Экономики (ВШЭ)»,
2012 — (Исследования культуры)

Монография посвящена взаимным превращениям литературы и науки в некоторых текстах представителей петербургской ветви формальной школы, возникшей в литературоведении накануне революции. Рассматриваются проблемы методологической и философской генеалогии формалистов, конструирование биографии и дружеского профессионального круга, новаторские опыты «самосознания» критического письма у Виктора Шкловского и работа Бориса Эйхенбаума в интимных прозаических жанрах. Основным героем книги вновь, как и для самих формалистов на раннем этапе их бытования, является литературность – ныне отброшенный и маловразумительный концепт, который в действительности относится к их собственному научному творчеству. Для широкого круга гуманитариев – культурологов, филологов, историков (искусства).

© Левченко Я. С., 2012

© Высшая Школа Экономики
(ВШЭ), 2012

Содержание

Введение. петербургские формалисты в поисках исторического самоопределения	6
Часть первая	13
I. Ирония понятий. Основные координаты литературной теории	13
1. Роль метода в истории	13
2. Конвенции литературы и поэтики	17
II. Шум философии. Интеллектуальный фон петербургского формализма	23
1. Нужна ли философия?	23
2. Формализм и витализм	25
3. Бергсон и Шкловский	27
4. Бергсон и Эйхенбаум	30
5. Те же и Ницше	33
6. Снова романтизм	36
III. Интермедия. Статьи как послания. Формы коммуникации в научном быту	38
Часть вторая	45
IV. «Конь поворачивает голову». Фигуры метатекста в прозе 1923 года	45
Конец ознакомительного фрагмента.	55

Ян Левченко
Другая наука: Русские
формалисты в поисках биографии

Составитель серии

ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Дизайн серии

ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Рецензент

кандидат философских наук, заведующий отделением культурологии факультета философии НИУ ВШЭ **ВИТАЛИЙ КУРЕННОЙ**

Введение. петербургские формалисты в поисках исторического самоопределения

Книга о русской формальной школе в литературоведении, выходящая в 2010-е годы в серии культурологических исследований, выглядит архаично. Обращение к наследию формалистов в перспективе изучения идеологии, политики, экономики, организации труда советской эпохи не нуждалось бы в обосновании своей актуальности. Новый век отвечает на новые социально-политические вызовы, его интерес к истории обусловлен прикладными задачами. Отсюда преимущественные права политики, социологии и, конечно, экономики, предлагающей универсальную модель существования. Все прочее – литература, выражаясь словами Поля Верлена. В первую очередь сама литература, сквозь которую формалисты рассматривали культуру¹. Их литературоцентризм и породившая его цивилизация исчезает на глазах. Празднуется визуальный поворот в социальных науках. Гуманитарные готовы с ними слиться, если возьмут. Претензии гуманитарного знания на научность, поборниками которой были формалисты, оказались необоснованными. А литература вновь превратилась в материал смежных наук, круг которых значительно расширился с тех пор, как юные критики-футуристы, они же будущие американские слависты, сетовали на то, что истории литературы XIX в. «все шло на потребу: быт, психология, политика, философия», в результате чего создавался «конгломерат доморощенных дисциплин» [Якобсон, 1987, с. 275].

Но именно этот возврат на практически исходные позиции вновь актуализирует чтение формалистов, прежде всего, в перспективе теоретической рефлексии. Их всестороннее изучение в аспекте истории науки (в том числе понятий), идеологии, политики прошло множество этапов, но неизменно давало повод говорить о нехватке теории в рамках формалистского проекта. Дефицит этот успешно компенсировался позднейшими научными школами: от структурализма до «нового историзма». Все это симптомы убежденности в прогрессивном характере научного знания, уверенности в том, что старые теории сменяются новыми и лучшими. Может быть, в естественных науках так и есть. В гуманитарных науках, которые топчутся на месте, живут энергией ожидания и возвращения, создают карту перечтения и прочтения², соревнуются в искусстве забывания и все более сознают ограниченность «сильной» рациональности, смена вех не однонаправленный процесс.

Формалисты начинали вместе с революцией и создали *hardcore theory*, область применения которой была предельно широка, так как бежала частных случаев. Конец метода и конец школы, который в наши дни уже никто всерьез не связывает напрямую с политическим климатом конца 1920-х годов, был предопределен множественными аппликациями слабеющей теории – поливалентной, разочарованной в идее строгости, т. е. превращением в *soft theory*, более дружелюбную по отношению к материалу, более частную и свободную для изменений (вплоть до исчезновения)³. Представляется, что этот пример важен для искусствознания, истории лите-

¹ В этом смысле известный сборник статей Бориса Эйхенбаума «Сквозь литературу» (1924) – это и движение сквозь материал, и направление взгляда, что, как правило, ускользает от читателя, привыкшего к литературе как словесному искусству вне визуального модуса. Между тем для Эйхенбаума очевидна аллюзия на пушкинский «магический кристалл», сквозь который неясно различается еще не рожденный жанр. Именно у формалистов сборник и журнал осмысляются как литературно-критические формы. В частности, в «Гамбургском счете» у Шкловского и «Моем временнике» Бориса Эйхенбаума. См. первый раздел главы III настоящей работы.

² Ср. заглавие программной для постструктуралистской критики работы Харольда Блума «A Map of Misreading» (1975), в переводе которого возможны оба термина. Уместно вспомнить также предисловие Набокова к его «Лекциям по зарубежной литературе», где он рассуждает о перечитывании как о, возможно, доминирующей практике понимания текста, лишенной физического усилия по усвоению новой информации и переводящей внимание в регистр осознания стиля и приема. Настоящее чтение начинается, коротко говоря, со второго раза.

³ Проблема хронической недостаточности строгой теории применительно к тексту была поставлена в ныне классической

ратуры и других неточных наук. Тем более что они вновь смирились со статусом «бедного родственника» при более успешном, эффективном и прагматичном социально-экономическом знании.

В свете обозначенной эволюции теории предмет книги можно определить как самосознание петербургской ветви формальной школы в лице Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума (затрагивается и более разработанная фигура Юрия Тынянова). В центре внимания – стратегии научного, критического, художественного письма как исторической авторефлексии. Автора книги не интересует степень актуальности формалистских идей (здесь лучше распрощаться с иллюзиями). Для него важен формалистский опыт научного поведения (как публичного, так и, в первую очередь, интимного, эскапистского⁴). Ранний, так называемый редукционистский формализм [Ханзен-Леви, 2001, с. 167] питался жаждой одиночества, которую можно трактовать и как своеобразную интеллектуальную аскезу, обновление памяти, расчистку путей к ее концептуализации. Можно, напротив, увидеть в первичном отрицании истории и утверждении новизны метода аналогию с только что родившейся диктатурой, и это тоже будет справедливо: жесткий закон неизбежно антиципирует собственное нарушение⁵. Ритм ostraneniya, выявленного в опыте восприятия, по логике есть ритм исторический, предполагающий как минимум осознание двух состояний – прежнего и нынешнего. Придание ostraneniю исторического смысла открывает перспективу онтологизации метода, ставящую под угрозу идею науки. Открытие истории означает переход порога фикциональности, за которым художественное слово уже не скрывает интерференции с научным дискурсом. Русский формализм подходит к этому порогу в 1921 г., когда выходят «Розанов» Шкловского, «Теория пародии» Тынянова и менее внятная в теоретическом отношении, но важная по зафиксированному настроению заметка Эйхенбаума «Миг сознания». С этого момента можно говорить о постоянном присутствии истории в горизонте формалистского теоретизирования.

Под историческим самоопределением формалистов понимается выбранный каждым из них способ помещения себя в историю и с необходимостью – в ту или иную нарративную инстанцию. При этом о верификации собственно формалистской идеи истории речь практически не идет. В работе анализируются формы иносказания теории, такие как роман в функции трактата (Виктор Шкловский), автобиография как метатеоретический экскурс (Борис Эйхенбаум) и др. Соотнесенное с историей понятие фикции кажется нам здесь более емким и, что важно, более ироничным, чем понятия «литература» или «беллетристика». С иносказанием теории связана интимизация истории. Это понятие подразумевает превращение статей Тынянова в инструменты кружковой коммуникации, монографий Эйхенбаума – в «человеческий документ» и собственно Шкловского – в персонаж художественной литературы.

Наряду с этими сюжетами рассматриваются также типологические связи формализма и «философии жизни» (витализма) Анри Бергсона. Это направление значимо для петербургского ОПОЯЗа не менее, чем феноменология Эдмунда Гуссерля для круга московских фор-

работе 1982 г. [Де Ман, 2004, с. 110–133]. О дихотомии *hard-core theory* и *soft theory* применительно к литературной критике см. [Iser, 2006, p. 5–7].

⁴ Эти аспекты отчасти затрагиваются в диссертации, посвященной сопоставительному анализу теорий и биографий Шкловского и Эйхенбаума как современников и коллег по школе [Eisen, 1994], однако так и остаются в тени чисто научных репутаций формалистов. Исключением являются работы Ильи Калинина, которые здесь хотелось бы выделить особо [Калинин, 2001, 2005, 2006, 2009; Kalinin, 2011].

⁵ Ср. замечание современника: «Все новое – неизбежно односторонне; это есть эпоха диктатуры, где часто диктатором становится парадокс» [Шагинян, 1923, с. 30]. Известен также и тезис Тынянова об «империализме конструктивного принципа» [Тынянов, 1977, с. 267], который рано или поздно провоцирует революцию. Рассматриваемая далее связь с романтизмом проявляется и в этой схеме «революционного» обновления, агенты которого сначала провозглашают свою уникальность, а на следующем этапе последовательно реабилитируют для себя историю. Работу этой аналитической машины в интерпретации связи формализма и структурализма см. [Szporer, 1980; Steiner, 1985]. Юлия Кристева распространяет эту схему на модерн в целом с его диалектикой иконоборства и почитания, что вызывает сомнения в валидности термина «революция» [Cavanagh, 1994].

малистов. Помимо Бергсона еще одним неминуемым пособием по философии жизни и теории истории был Фридрих Ницше – фигура, выведенная в тираж эпохой символизма и отложившаяся в идеях формальной школы в виде общих мест. От Ницше протягивается нить к раннему романтизму с его концепцией познания прошлого с целью органичного слияния с современностью, а также с идеей иронии. Из работ, подготавливающих формальное направление, более всего симпатизируют идеям Ницше ранние статьи Виктора Жирмунского (1914, 1919), благодаря которым формалисты хорошо знали, что романтикам не удалось совладать с иронией, повлекшей за собой невозможность синтеза и признание непреодолимости дуализма. Молодой Шкловский, в своем первом докладе пишущий, что «только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» [Шкловский, 1990, с. 40], ведет себя точь-в-точь как «бурный гений», готовящийся изменить мир и не знающий, что готовит ему История. Разумеется, учитывая почти нулевую степень экспликации формалистами своих философских предпочтений, мы можем говорить о романтизме лишь как о мировоззренческом коде, в котором трактуются события, вещи и тексты. Путь, который проделал формализм от «смонтированной» поэтики, занятой открытием нового мира, к элегическим поискам «оптимизма» и «жанра»⁶, во многом схож с движением романтиков от демиургического энтузиазма к келейному разочарованию. Таким образом, обращение к романтическому коду связано с онтологическими трансформациями в работах формалистов. Утвердившееся на протяжении 1920-х годов восприятие «большой» истории в коде личной жизни и наоборот, очевидное в прозаических опытах Шкловского и в описательных повествованиях Эйхенбаума, – ход, несомненно, наследующий романтическому мировоззрению.

Понятие «формалисты» размыто, условно и всякий раз требует пояснения. В данной работе его референт составляют лидеры петербургского ОПОЯЗа. Такое ограничение объясняется тем, что тексты Шкловского, Тынянова и Эйхенбаума эксплицитно обнаруживают страсть к истории, тогда как, к примеру, тексты Осипа Брика или Бориса Томашевского рассматривают другие вопросы, демонстрируют иной тип сознания, более прикладной и специализированный, в итоге – более научный. Петербургский ОПОЯЗ еще и потому создает эффект законченности, что демонстрирует многосторонний союз писателя, теоретика и историка⁷. Пронизанные литературой связи внутри сообщества, доходящие порой до неразличимости приватного и публичного, предполагали взаимное влияние, драму отталкивания, отождествление с объектом и друг с другом. Ранний революционный формализм с его страхом психологического детерминизма приводит к парадоксальному утверждению последнего. Шкловский, выдвинувший концепцию механической смены безличных форм, Тынянов, мысливший историю вслед за Генрихом Вельфлином как безымянный процесс борьбы и смены, Эйхенбаум, замышляющий большую биографию Толстого, идущую от морфологии и генезиса его приемов, – все они сублимировали обостренно-личное отношение к истории, жажду вписать себя в ее ряды. В настоящей работе привычный фаворит историков формализма Юрий Тынянов оказывается несколько в тени. Это объясняется тем, что его игра с историей намеренно отчуждена. Тынянов нигде не превращает себя в собственного же персонажа, он остается ученым, осознанно продолжающим там, «где кончается документ»⁸. Напротив, Эйхенбаум и, тем более, Шклов-

⁶ Поэтику ОПОЯЗа называл «смонтированной» его оппонент и популяризатор, издатель «Книжного угла» [Ховин, 1922]; «Поиски оптимизма» (1931) – последняя книга «старого» Шкловского, предвещающая его творческую маргинализацию 1930-х, «В поисках жанра» – проблемная статья Эйхенбаума, вошедшая в книгу «Мой современник» (1929).

⁷ Ср. романтический проект последовательного охвата поэзии, искусства, науки и политики в компаративном изучении античности и современности [Шлегель, 1983, с. 191–198].

⁸ Продолжая это свое крылатое высказывание, сформулированное в ответе на анкету Издательства писателей в Ленинграде, Тынянов говорит, что «если вы вошли в жизнь вашего героя, вашего человека, вы можете иногда о многом догадаться сами» [Тынянов, 1930, с. 183]. Сложные ставки Тынянова в игре с историей подробно проанализированы в [Блюмбаум, 2002].

ский устраивают непосредственную встречу своего писательского «Я» с историей, дабы тут же превратить этот факт в художественный прием.

Значительный корпус текстов, вышедших из-под пера двух героев настоящей книги, также прочитывается как минимум в двух режимах: как тексты о чужих текстах и как тексты, замкнутые на себя (тексты-свидетельства, тексты-признания, тексты-исповеди). В классической терминологии Жака Деррида эти тексты суть *сцены*, т. е. места встречи противоположностей, средоточия гетерономности. Синхронная рефлексия неизбежно меняет повествовательную перспективу. В случае Шкловского, например, ученый и критик соединялись во всезнающего писателя⁹, произвольно меняющего точку зрения с внешней на внутреннюю и наоборот. Собственное ремесленничество, будь то критика или сценарная работа, Шкловский постоянно представлял естественным, «мотивированным» элементом конструируемой биографии (что лишний раз свидетельствует о когерентности метода и мировоззрения). В книге «Сентиментальное путешествие» он описывает отопление Петрограда в дни военного коммунизма: «Я посетил раз своих старых друзей. Они жили в доме на одной аристократической улице, топили сперва мебелью, потом полами, потом переходили в следующую квартиру. Это – подсечная система» [Шкловский, 2002, с. 179]. Шкловский строил свою биографию аналогичным образом, подвергая события жизни процедуре остранения и вписывая их в собственную версию истории литературы. Созданные им тексты – лучшие примеры для его теории.

Приватные жанры (воспоминания, письмо, дневник) из объекта изучения превратились в объект стилизации. Позднее они определили жанровую основу всей послевоенной метапрозы Шкловского, начиная с книги «За и против», в наши дни известной как причина ссоры с Jakobsonом¹⁰, и заканчивая бета-версией «теории прозы» 1983 г. Собственно, вся теория Шкловского часто виделась современникам гранью его оригинального литературного дарования. «Человек без “приема”, без “формы”, он – сплошность весьма содержательных тем; и одно содержание – всегда интересно: то – метод формальный, им выдуманный, потому что анализ приемов, сведение к приему в нем – жест, пантомима и символ; когда говорит он “прием”, я – не верю: “прием” – угаданье» [Белый, 1928, с. 180]. В любом случае почти невозможно провести границу между риторически украшенными научными выкладками и теоретизирующей по своему адресу метафикцией¹¹. В настоящей книге внимание будет уделено преимущественно таким текстам-креолам, как книга воспоминаний «Сентиментальное путешествие», книга эпистолярной прозы «ZOO, или Письма не о любви» (1923), а также полемическая автобиография «Третья фабрика» (1926).

⁹ Ср. с категорией «редакторского всезнания» (editorial omniscience), занимающую в типологии повествовательных инстанций место наиболее размытого и наименее ограничивающего свободу перемещения авторской точки зрения [Friedman, 1975, p. 145]. Вспоминается здесь и трактовка «писателя» у Барта, неожиданно обнаруживающего здесь свои экзистенциалистские корни.

¹⁰ Шкловский обиделся на отзыв [Jakobson, 1959], где его били его же оружием – каламбуром. За ним скрывались серьезные обвинения в депрофессионализации. В ответ Шкловский опубликовал в «Вопросах литературы» (1960, № 4) заметку с «бумеранговым» заголовком – «Против», углубившую и без того явную пропасть. Переиздавая в 1964 г. «ZOO», Шкловский убирает слова «друг и брат» перед фамилией Jakobsona и зачем-то посылает ему свою биографию Толстого в серии ЖЗЛ. Jakobson отсылает книгу обратно с надписью поперек дарственной, что и подводит черту в отношениях бывших создателей ОПОЯЗа [Ронен, 1997, с. 167]. См. также [Галушкин, 1999].

¹¹ Термин «метафикция» обозначает «прозу о прозе», ставшую общим местом литературы XX в., которая тяготеет к аналитическому (чаще всего пародийному) самоописанию, в наиболее чистых случаях (как «Бледный огонь» В. Набокова или «ZOO, или Письма не о любви» В. Шкловского) «эксплицитно имитируя формализованную критическую интерпретацию» [Waugh, 1984, p. 15]. Как явление литературы метафикция не вполне синонимична метатекстуальности, поскольку несет в себе также элементы гипер- и архитекстуальности (об этих типах см. [Женетт, 1998, с. 337–340]), т. е. помимо автокомментариев и саморазоблачений затевает игру жанрами, тасует нарративные инстанции, обнажает их условность. Шкловский, писавший прозу для решения теоретических задач, демонстрирует радикальный образец метафикции в ее современной трактовке: «В изучении Стерна Шкловский, оперируя метафикцией как наиболее существенным приемом, реализовал на практике такую крайность формалистского мышления, что последнее оказалось за гранью самопародии» [Shepherd, 1992, p. 9]. Он, по сути, оказался тем идеальным метафикциональным автором, показавшим, как реальность оказывается функцией его субъективности [Waugh, 1984, p. 130].

Отдельная тема – это судьба формалиста в качестве литературного (в том числе дневникового, мемуарного) персонажа, запрограммированная им самим. О Шкловском в роли персонажа пойдет речь в отдельной главе. Ни Тынянов, ни Эйхенбаум не идут ни в какое сравнение со Шкловским по степени личного присутствия в высказывании, от чего их научная, критическая и литературная репутация только выиграла. Но если у Тынянова художественное и научное творчество строго разделяются, то у Эйхенбаума это не совсем так. Абстрактность теоретических построений, характерная для научных статей Тынянова ему чужда, как и перформативность в духе Шкловского. Авангардный архаизм первого и архаический авангард второго были крайностями, между которыми он выстраивал собственный метод, состоящий в разработке, контекстуализации и артикуляции того, что двое других различными способами реконструировали из ярких разрозненных наблюдений (теория романа выросла из Стерна, а теория пародии – из восстановления Гоголя в правах предшественника Достоевского). «Пока коллеги были заняты, сражаясь с миметизмом, Эйхенбаум был лоцманом ОПОЯЗа, проясняющим его экспрессивные трактовки, которые могли с легкостью свести на нет его же собственные попытки установить автономию литературы как объекта изучения» [Ану, 1994, р. 50]. Он первым среди формалистов говорит об отказе от монизма и редукционизма в пользу «рефлексии» [Эйхенбаум, 1921, с. 40]. Он пишет о литературе, открыто апеллируя к социальной истории и истории идей, к биографии писателя и мелочам его быта, другими словами, вдохновляется почти табуированной для формалиста целостностью.

Если Тынянов в «Проблеме стихотворного языка» озабочен принципом схватывания структурной целостности текста, то Эйхенбаум ставит перед собой менее масштабные, зато более внятные задачи. Его целостность – это результат собирания и абстрагирования фактов по принципу аналогии и отождествления. Другое дело, что уже отбор и организация фактов были для Эйхенбаума теоретическими процедурами, значение которых он прояснил для себя, лишь обратившись к поэтике. Формализм, таким образом, был не альтернативой старому методу, но его обогащением, подобным революции, с которой Эйхенбаум весьма пылко связывал надежды на обновление культуры и «новое органическое движение» [Эйхенбаум, Дневник, 245, 6]. Более тесная, чем у других лидеров ОПОЯЗа, связь с традиционной наукой (семинар германиста Федора Брауна, дружба с Виктором Жирмунским) и литературной критикой (контакты с Николаем Еумилевым) означала спокойное, отнюдь не идиосинкратическое восприятие биографического метода. Формализм лишь помог его коррекции. Отсюда «естественные» биографические параллели с объектом, достижение сопричастности, нужной для достоверного устранения неизбежных лакун истории и достижения цельного знания об объекте в контексте эпохи. Обращение к Толстому – пример наиболее выпуклый и образующий центральный идентификационный сюжет в биографии исследователя. «В своих юношеских письмах к родителям Эйхенбаум не устает повторять, что меняется к лучшему. Несомненно, что он полностью верит в то, что говорит. Похожим образом расписание занятий, которое Толстой составляет для себя в деревне и которое Эйхенбаум считает чересчур амбициозным, чтобы воспринимать его всерьез, не слишком отличается от плана дополнительного чтения, составленного будущим филологом в бытность студентом-медиком» [Ану, 1994, р. 38]. Обилие очевидных параллелей между тематикой «толстовских» комментариев и собственной судьбой подтверждает искус осмысления биографии ученого в категориях поэтики и истории литературы. Кризисная полоса в жизни ученого маркирована выходом книги «Мой современник» (1929), где на равных правах с наукой, критикой и полемикой (эта триада, очевидно, отсылает к итоговому сборнику «Литература» 1927 г.) сосуществует автобиографическое повествование. Оно призвано осветить лабораторию историка, видящего себя писателем, но избирающего стратегию сдерживания. Этого света достаточно, чтобы служить фильтром для интерпретации многих других текстов Эйхенбаума, тем более хронологически близких. Однократность автобиографического опыта у Эйхенбаума только усиливает его драматизм.

Шкловский фундирует «Я» как основное условие письма, а Эйхенбаум апеллирует к нему как к крайнему, пороговому средству разрешения кризиса. И в том, и в другом случае «Я» переживает травму идентификации, осознает, что наступает его «черед играть с Историей» [Эйхенбаум, 2001 (а), с. 538]. Его выбрасывает из биографии, как «шар из бильярдной лузы», по выражению Осипа Мандельштама, когда стирается граница между личной *story* и общей *history*. Шкловский, однако, инсценирует сопротивление истории (отсюда характерная «гипертрофия “Я”» [Гуль, 1923 (b), с. 26]), тогда как Эйхенбаум подчеркивает свою пассивность, смирение перед стихией. Как уже говорилось, в стилизациях и аллегориях Тынянова вытесняется и отчуждается само «Я» (ср. хрестоматийные описания николаевской России в романе «Кюхля»), тогда как Шкловский и Эйхенбаум с разной интенсивностью претворяют в жизнь обнажение приема.

Таким образом, книга посвящена феномену формалистов-литераторов. Это понятие отсылает к сборнику Тынянова «Архаисты и новаторы» (1929). В первоначальном варианте названия, который был предложен Шкловским, вместо союза «и» стоял дефис. Его можно чуть удлинить, чтобы получилось тире. Лидия Гинзбург сокрушалась, что это, по выражению Бодуэна де Куртенэ, «женский знак», в нем якобы много лености пишущего, нелогичности, ложной многозначительности [Гинзбург, 2002, с. 19]. Но формалисты как-то обходились без этих качеств, обнаруживая сжатость, эллиптичность, мимолетность точного наблюдения. Им было, что сжимать в тире и сшивать еще более быстрым дефисом, спеша сказать главное и часто отбрасывая то, что казалось избыточным. Отсюда – столь же частое непонимание, в том числе со стороны издателей книги Тынянова, рассуждавших в предсказуемом ключе: «Извините, но у нас бывают или архаисты, или новаторы». Поэтому «формалисты-литераторы» не парадокс, а система дополнительных функций. Книга посвящена этой трудной, но продуктивной двойственности, при которой границы науки и литературы приходят в движение, когда начинают появляться новые жанровые и дискурсивные ландшафты.

Структура книги достаточно сложна, хотя в ней присутствует определенная претензия на конструктивный принцип. Книга обрамляется введением и заключением, основной массив делится на четыре части: о методе и мировоззрении, о Викторе Шкловском, Борисе Эйхенбауме и о проекте изучения кино в рамках формальной школы. Первая и четвертая части имеют обзорный характер, в них много общих рассуждений. У второй и третьей частей монографический характер, это, скорее, кейсы с обилием частных при обращении к конкретным текстам. Между частями располагаются интермедии, которые можно рассматривать и как тексты связующего характера, и как любимые формалистами отступления. В этом качестве они выполняют функцию комментария или замечания в скобках. О критике, озабоченной своим местом в литературе, и прозе, заряженной теоретическими построениями, трудно говорить линейно и последовательно. Более того, если не раскрывать скобки и не уходить в сторону, можно многое упустить из виду.

* * *

Стратегии формалистского автометаописания были предметом обсуждения в ряде публикаций автора, выходивших с 1998 по 2002 г.¹², а затем с 2008 по 2010 г. В промежутке автору пришлось заниматься массой вещей, напрямую не связанных с временно заброшенной, но все же защищенной диссертацией.

Автор благодарит тех, кто прямо или косвенно помогал в работе над книгой. Это Ирина Аврамец, Ирена Берг, Аркадий Блюмбаум, Оксана Булгакова, Елизавета Даль, Александр Данилевский, Сергей Даниэль, Александр Дмитриев, Сергей Зенкин, Илья Калинин, Илья

¹² Суммированы в диссертации Левченко (2003).

Кукуй, Тийна Левченко, Роман Лейбов, Егор Отрошенко, Денис Поляков, Андрей Рогачевский, Ольга Рогинская, Игорь Смирнов, Пеэтер Тороп, Петр Торопыгин, Илья Утехин, Сергей Ушакин, Игорь Чернов, Варвара Шкловская, Андрей Щербенок, Рашит Янгиров.

Трудно переоценить годы учебы в Тартуском университете и Европейском университете в Санкт-Петербурге. Особая благодарность отделению семиотики Тартуского университета за понимание, поддержку и первую в жизни полноценную зарплату.

Хотелось бы также поблагодарить и учреждения, ресурсами которых пользовался автор: Российскую национальную библиотеку (Санкт-Петербург), Российскую государственную библиотеку (Москва), Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН РАН, Москва), Славянскую библиотеку Университета Хельсинки, Научную библиотеку Тартуского университета, библиотеку Академии наук Эстонии, а также Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ, Москва).

Благодарю сотрудников Издательского дома НИУ ВШЭ и лично Валерия Анашвили, Елену Бережнову и Анастасию Архипову.

* * *

Я посвящаю эту работу памяти отца Сергея Федоровича Левченко. Он воспитал во мне гуманитарный склад ума, хотя всю жизнь проработал инженером-строителем, не обольщаясь творческими замыслами. Я потерял его, когда мне было 20 лет, но его интеллект и любовь к жизни продолжают вдохновлять и поддерживать меня.

Часть первая

Происхождение петербургского формализма

I. Ирония понятий. Основные координаты литературной теории

1. Роль метода в истории

В процессе перераспределения символических и материальных ценностей, происходившем в первое десятилетие после 1917 г., вопросы исторической идентичности, концепции объекта и своего места в профессии составляли для русской формальной школы круг насущных проблем. Формалисты были людьми науки. Под наукой здесь понимается специфический тип рациональности, присущий субъекту Просвещения (в смысле «франкфуртской школы») ¹³. Наука как инструмент управления культурным и социальным пространством обнажает свою функцию в сфере производства слов. В этом идеологическом качестве она заинтересовала гуманитариев уже сразу после революции, на сломе времени, когда осознается история (главным образом это касается круга Михаила Бахтина). Но разработка этого метакритического направления началась только на волне уже послевоенного подъема структуралистского проекта, возвратившего внелитературным практикам право оказывать решающее влияние на культурный процесс (см. вступительные главы к [Streidter, 1989; Any, 1994]).

Русский формализм – это не только ряд концепций, но и тип мышления, культурного поведения, организации быта (в смысле, который был разработан самим сообществом). Традиционное осмысление формализма в категориях «чистой» поэтики [Fokkema, 1976; Sheldon, 1972; Sherwood, 1973; Эрлих, 1996] уготовило ему место отчасти заблуждавшегося предшественника единственно научного метода, каким видел себя структурализм ¹⁴. Однако этот конкурентный подход не учитывал того, что собственно метод, как и его свобода от мировоззрения, есть лишь полезная абстракция. Носитель метода – всегда человек исторический по крайней мере, потому что наука мыслит себя в пространстве истории. Там, где заканчивалась компетенция строгого описания и начиналась историческая рефлексия, предполагающая включение «Я», советский структурализм превращался в идеологию. Она существовала в разрыве между профессиональной аполитичностью и бытовым диссидентством. Консервация интеллигентских ценностей закрепила соответствующее отношение к революционной эпохе. Ее негативная оценка выносилась за скобки, но предполагалась ¹⁵. ОПОЯЗ, начавший с провозглашения расправы над старой культурой и закончивший либо сделками с властью, либо

¹³ Ср.: «Путь человека к науке Нового времени пролегает через отречение от смысла. Понятие заменяется тут формулой, причина – правилом и вероятностью» [Адорно, Хоркхаймер, 1997, с. 18]. Наука фиксирует, останавливает, обмеряет, отторгая изменчивость объекта как чужеродную, если не мистическую. «Нет такого бытия в мире, которое было бы непроницаемым для науки, но то, что является проницаемым для науки, не есть бытие» [Там же, с. 42].

¹⁴ Ср.: «То, что для формалистов означало исчерпывающий анализ литературного произведения, для сторонников структурального изучения, даже на начальном этапе развития нового метода, означало лишь первое приближение к определенному уровню анализа и всегда было связано с интересом к содержанию» [Лотман, 1994, с. 22].

¹⁵ Интересный пример честной и последовательной легитимации этого времени дают работы Зары Минц по литературе Серебряного века. Здесь отчетливо прослеживается расширение контекста в сторону «сомнительных» авторов. Сначала общественно-политическая борьба эпохи Блока, Блок в союзе с Горьким и другими «официальными» авторами, Блок и классики XIX в. Затем Блок и нейтральные фигуры (Вячеслав Иванов). И, наконец, Блок и «враги» (например, Дмитрий Мережковский).

уходом в беллетристику, был воспринят прохладно. Принимались лишь его передовые, т. е. актуальные теории вне их связи с иным, революционным контекстом. Когда же кризис избыточных структурных моделей описания поставил их создателей перед фактом собственной историчности, им пришлось обратиться если не к современности, то во всяком случае к «поискам другого». Именно это сочетание фигурировало в заглавии ключевой для рефлексии тартуско-московского структурализма статьи [Гаспаров, 1996]. Чем дальше от идеала точности и эксплицитности, тем ближе к формализму; так выходило по крайней мере на практике¹⁶. Историки литературы, близкие тартуско-московскому кругу, признают: «“Перечтение” классиков формализма, все более насущное по мере исчерпания структуралистского могущества, заставило русистов более пристально взглянуть на “ту печку, от которой все они пляшут”» [Немзер, 1995/1996, с. 31]¹⁷. При этом актуализировалось еще одно важное отличие культурного поведения формалистов: их иконоборчество и борьба с авторитетами, нетипичная для консервативной, а зачастую и открыто охранительной филологической традиции.

Декларативное тяготение русского формализма к немецкой академической истории искусств рубежа XIX–XX столетий вызвано неприятием ближайшего научного контекста. Отечественная наука для формалистов существовала только как отрицательный пример. Если бы Шкловский ввел метафору «гамбургского счета» еще в студенческие годы, то нет сомнений, что Семен Венгеров с его пушкинским семинарием не был бы даже допущен на ринг. Новая школа была настроена не на эволюционное уточнение частных, а на работу с чистого листа, как если бы это был перевод и/или заимствование¹⁸. В статье «Искусство как прием» Шкловский абсолютизирует принцип заимствования, ссылаясь на Аристотеля, для которого «должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим» [Шкловский, 1929, с. 21]. Бахтин указывал на подтасовку Шкловского, смешавшего лингвистические определения языка (сумерийский, латинский) с его значением в поэзии («язык повышенный»), диалектологических особенностей (церковнославянизмы, народные говоры) с его поэтическими функциями [Медведев, 2000 (b), с. 259]. Можно добавить, что и Аристотеля Шкловский слегка «отредактировал». В «Поэтике» к «необычным» словам относятся глосса, метафора, удлинение и «все, уклоняющееся от общеупотребительного» [Аристотель, 2000, с. 171–172]. Избыток «варваризмов» (иноязычные слова), напротив, объявляется нежелательным. Для Шкловского ссылка на Аристотеля имеет стратегическое значение – это апелляция к древнейшему авторитету для оправдания собственной «остраненности».

Именно декларативная «инокультурная» идентичность формалистов стала решающим фактором их актуализации на рынке символической продукции в эпоху революционных преобразований. Формалисты могли расходиться во взглядах с немецкими академиками, находящимися на дистанции и очищавшимися от коннотаций личной заинтересованности. Важнее

¹⁶ Этот обратный ход обращает и девиз тартуско-московской семиотической школы «от науки – к не-науке», вернее, к ее «допарадигмальной» фазе (в терминах Томаса Куна), которую характеризует отсутствие четких критериев для выделения объекта и его именование «с помощью спонтанно выбранных признаков» [Стайнер, 1995, с. 234].

¹⁷ Тем не менее, выработка новых моделей происходила на прежнем материале, а метатеоретические изыскания начались только в 1990-е годы, т. е. после смерти Юрия Лотмана, который символически объединял ученых из разных контекстов. Благодаря ему в тартуской научной ойкумене к формалистам относились сдержанно. Гораздо раньше указанные перемены начали происходить не на территории структуралистской русистики от Москвы до Тарту, но на «сопредельных» территориях, где местная интеллектуальная традиция обогащала импортированную дисциплину (Оге Ханзен-Леви и Ханс Гюнтер в Германии, Александар Флакер в Югославии, Ежи Фарыно в Польше; Питер Стайнер – чешский эмигрант в США). Подробнее о механизмах открытия и освоения формалистов см. [Тиханов, 2002].

¹⁸ Проницательный критик «формальной поэтики» еще на раннем этапе ее бытования выстроил убедительную историческую типологию направлений, ориентированных на (концептуальную) «новизну». Это *dolce stil nuovo* Гвидо Гуиницелли, французский классицизм XVII в. (а именно Буало с его *l'art poétique*, определяющим аристократический *bon gout*), французский романтизм (Виктор Гюго в предисловии к «Кромвелю», выдвигающий идею *grotesque*), итальянский футуризм («Маринетти с его арсеналами, локомотивами, электрическими лунами и толпами – красотой современной индустрии и динамики» [Эйхенгольц, 1922, с. 168]).

было то, что немцы были «другими». Со «своими» академистами разговор был короче. Вернее, его не было вовсе. Приглашение Ивана Бодуэна де Куртенэ на футуристический диспут в Тенишевское училище закрепилось в памяти как эксцесс, облегченный к тому же принадлежностью Бодуэна к цеху лингвистов, более почетному и менее охваченному охранительным и учительным рвением. Захватническая политика русского формализма, состоявшая в присвоении переименованных культурных ценностей, сближала их с деятелями социальной революции (причастность Шкловского к партии эсеров только подчеркивала эту связь) и тем более — с практиками русского авангарда. Неслучайно ранний формализм часто определяется как его теоретическая платформа [Pomorska, 1968].

Русский авангард не был импортирован из Европы, скорее, можно говорить о редком для России случае культурного экспорта. Однако его наднациональный, кросскультурный характер был очевиден: от мюнхенской группы «Голубой всадник» до утопий Велимира Хлебникова. Преодоление национального в авангарде идейно и, если угодно, эстетически связало его с также импортированной из Европы революционной идеологией¹⁹. Отсюда краткое пореволюционное торжество авангарда в качестве правящей эстетической доктрины, прекратившееся со стремительным переходом нового порядка в фазу реставраторства. Реализовав на практике отождествление экономических и символических ценностей, что исключило дальнейшую инновацию, революция отменила себя, осуществила процедуру *снятия*. История на время потеряла смысл, чтобы оказаться в остром дефиците уже с начала 1920-х годов, когда стихия автоматизируется и замедляется (в том числе маховик военного коммунизма).

Формалисты, к тому времени занявшие ведущие позиции в образовательной элите (Институт истории искусств в оппозиции угасающему Университету)²⁰, оказались перед нелегким выбором: оставаться идейными революционерами-западниками и продолжать ревизию науки или слиться с интеллигентской средой, обезопасив себя «ученой» нейтральностью. Не будучи еще готово перейти в фазу *invisible community*, формалистское объединение репетирует свой конец. За легальным Романом Jakobson в 1922 г. в эмиграцию отправляется вдруг ставший нелегальным Виктор Шкловский²¹. В работе над первым исследованием творческой лаборатории Толстого замыкается Борис Эйхенбаум, пытаясь преодолеть свой возрастной кризис и связанный с ним искус академизма. Приступает к написанию своего первого исторического романа Юрий Тынянов. Вместе с тем мощностный начальный импульс формалистского проекта и его конкурентоспособность на фоне отмирающей дореволюционной культуры спровоцировала его выход в тираж и рост популярности, усиленный экспансионистскими установками его носителей²². Формализм оставался актуальным культурным продуктом, а синхронный социальный контекст еще не приобрел той репрессивности, которая полностью проявилась к концу

¹⁹ Настойчивые отмежевания самих авангардистов от Запада лишь заостряли внимание на их сложном отношении к любой генеалогии. Они охотно признавали только влияние Востока, понимая, что подобная экзотика будет востребована на Западе (подробнее см. [Герман, 2005, с. 184]). Конечной целью проекта была отмена самой оппозиции Запада и Востока. «Лозунгом русского авангарда стала сплошность Иного» [Деготь, 2000, с. 20].

²⁰ Официальная инаугурация отделения истории русской литературы, чей костяк образовали деятели формального направления, состоялась 28 ноября 1920 г. В ноябре 1925 г. усилиями тех же людей был образован Кинокомитет, первоначально работавший при театральном отделе под руководством Александра Гвоздева. Подробный отчет о работе разрядов (отделов) института см. [ГИИИ, 1927]; исторический обзор и описание основных идейных инноваций см. [Sharovaloff, 1972]; опыт обобщения деятельности института на поприще киноведения представлен в работе [Гуревич, 1998].

²¹ Сюжет его путешествия, бегства и возвращения как материала литературы рассмотрен в главе III.

²² Интересно, что первый распад школы происходил на фоне более скромного успеха и сопровождался существенно меньшей уверенностью формалистов в своей востребованности, чем второй распад, оказавшийся, тем не менее, окончательным. Ведь именно накануне настоящего распада Шкловский пишет Тынянову в Берлин: «Мы получаем в Федерации одно место, как самостоятельная группа, и листаж, скажем, два сборника в год и начинаем их издавать. Мы на прибыли — это несомненно. В вузах кружки формалистов очень сильны и, к сожалению, стоят на нашей допотопной точке зрения. Мы восстановим наш коллективный разум» [Тынянов, 1977, с. 532]. Подробнее о крахе надежд на воссоединение см. [Галушкин, 1998].

1920-х годов. Эпоха пока оставляла пространство для маневра, позволив осуществить внутреннюю перестройку доктрины, что только подтвердило гибкость ее носителей.

Можно констатировать, что с середины 1920-х годов формалисты настолько пополнили свой персональный харизматический капитал, что их студенты могли при своей рекомендации ограничиться фамилиями учителей (этому в том числе посвящен роман Вениамина Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», о котором пойдет речь в главе VIII). Их самих это не очень устраивало. Они не хотели становиться академиками, это противоречило заданной ими логике исторического процесса. Поиск иных контекстов для приложения усилий и удовлетворения инновационных претензий (еще возможных в рамках научных и учебных институций) привел формалистов к двойственной и недолговечной стратегии – к известному «третьему пути», предполагавшему наличие второй профессии в доступном интеллектуальном поле (подробнее см. главу VII). Так появляется работа в кино, журналистика, литературная критика. Собственно, литература появилась еще раньше, но именно в это время она окончательно превращается из объекта изучения в его вездесущий предмет. Границы науки задаются прагматически, то расширяясь до невиданных пределов (Эйхенбаум видит в литературе путь социально-исторического самоопределения, в связи с чем теряет всякий интерес к поэтике как таковой), то сужаясь до самопародии (Шкловский, по собственному признанию, «танцующий наукой», пишет межеумочные тексты, анализирующие собственную поэтику). Такая профессиональная уловка была по определению недолговечна. Фактически уходя в тень и при этом интуитивно репетируя тактику интеллектуального самосохранения, формалисты продолжали жить по векторной модели истории не в том, что касалось сферы их профессиональных интересов, а в том, что касалось их личной судьбы. Школа революционной науки превращалась в школу философии жизни.

Именно для восполнения разрыва между реальностями внешней истории и приватной биографии формалисты рискнули объявить об институциональном возрождении школы в «Тезисах по проблеме изучения литературы и языка». Этот текст, появившийся в 12-м номере «Нового ЛЕФа» за 1928 г. и подписанный именами Тынянова и Jakobsona, не только аккумулировал претензии членов почти не существующего объединения, но и возводил иллюзорные мосты между российской и восточноевропейской наукой в пик социального климата. Если принять во внимание сохранение формалистами прозападной ориентации на всем протяжении 1920-х годов (пусть и в более мягком по сравнению с революцией варианте), то станет понятно, что в «Тезисах» встретились две тенденции. С одной стороны, продолжается «чистая теория», которой способствует автономизация поля литературы [Бурдые, 1993, с. 122]. Она сопровождается захватом сопредельных сфер, связанных с исчезновением прежних профессиональных иерархий и возможностью максимально распространить влияние. Изменяясь и отходя от прежней теории, формализм не отказывается от принципа теоретической инновации, ассоциирующейся у его носителей с категорией «успеха»²³. С другой стороны, частная биография каждого из формалистов свидетельствует о постепенном осознании себя носителями культуры, конфликтующими с обществом новой, уже вовсе не революционной ориентации. Это в любом случае сближает позиции формалистов с интеллигенцией, чьи претензии на духовную власть еще недавно встречалась авангардом в штыки. Поэтому в «Тезисах» очевидна провокационная поза оппозиционера, идущего ва-банк в заостренной форме. Формалисты словно напоминают о своем революционном происхождении, а их интеллектуальный успех достигается ценой социального поражения (в дальнейшей перспективе все более почетного). В книге, написанной

²³ По замечанию позднейшего исследователя, «формалистская критика должна была – часто очень быстро – менять свою позицию, как только облюбованная ею тенденция (поддерживаемая ею критически, практически и теоретически) становилась господствующей нормой, или обнаруживалась ее “непродуктивность”» [Ханзен-Леви, 2001, с. 497]. Так, еще за два года до выхода «Третьей фабрики» ее будущий создатель уверенно заявляет, что «скептицизм сделался дешевым приемом. Скептические фразы можно выхлопывать вафельницей» [Шкловский, 1990, с. 294].

до, а изданной после покаянной статьи «Памятник научной ошибке», Шкловский констатирует новое положение вещей, говорящее о фундаментальной смене культурных парадигм: «Когда-то ныне забытые эго-футуристы выпустили книгу: “Крематорий здравомыслия”. Сейчас нужнее было бы создание “Профилактория души”» [Шкловский, 1931, с. 119].

Таким образом, прямо заявив о необходимости преобразований вследствие исчерпанности своей парадигмы, формалисты учитывают два сценария дальнейшего самоопределения. Если игнорирование социального климата никак не отразится на их работе или даже сам климат окажется более благоприятным, нежели подсказывает интуиция, последующая успешная деятельность предстает как логичная. В ней возможна периодическая смена концептуальной революции «нормальной наукой» (в смысле Томаса Куна) и закрепление ее места в ряду авторитетных арбитров культурной индустрии. Если же позитивный сценарий не срабатывает, то, понимая, что остаются в истории в любом случае, формалисты готовят из себя некий препарат для возможного потомства, которое сможет пересмотреть их идеи, изложенные в концентрированном виде и задающие столь любимую ими модель борьбы и смены.

Как известно, реализовался второй сценарий. Потомство оценило последствия уже в 1960-е годы. Отказ формалистов от интеллектуальной власти был парадоксально смягчен для них самих осознанием «конца истории». Прекращение прозрачной циркуляции идей и переход в сферу «кружковой» коммуникации²⁴ временно снял актуальные прежде претензии на управление литературным процессом и корректную полемику с конкурентами. Понадобилась новая реструктуризация социальных страт и установление непересекающихся ценностных иерархий, чтобы «кухонная» слава способствовала наращиванию символического капитала в большей мере, нежели публикации в журналах.

2. Конвенции литературы и поэтики

В работе, посвященной историческому самоопределению формалистов, уместно задаться вопросом, чем была для них литература, составлявшая обширное поле анализа, исторического описания и экзистенциального опыта. Специализируя понимание литературы и разрабатывая ее метаязык, формалисты не подвергали сомнению ее главенствующее положение в культурном поле. Каким бы полемическим ни было их отношение к академическим школам в литературоведении и науке конца XIX в. в целом, их литературоцентризм очевиден и преемствен по отношению к прошлому, от которого они так настойчиво отталкивались. Что же, тем не менее, означает сам термин «литература»? Известно, что «современное значение слова “литература” (роман, театр и поэзия) неразрывно связано с романтизмом, т. е. с утверждением исторической и географической относительности вкуса, в противоположность классическому учению о вечном и универсальном эстетическом каноне» [Компаньон, 2001, с. 38]. В русской критике романтическое понятие о литературе было обосновано Виссарионом Белинским. «Литературою называется собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения и дружных (хотя и не условленных) усилий людей, созданных для искусства, дышащих для одного его и уничтожающихся вне его, вполне выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнь которого они живут и духом которого дышат, выражающих в своих творческих произведениях его внутреннюю жизнь до сокровеннейших глубин и биений» [Белинский, 1983, с. 22]. В приведенном фрагменте компактно представлены романтические штампы: свобода, вдохновение, дружба, дух народа. Теряющий в русском пересказе европейский романтизм оказывается вне истории. Это риторический набор, лишенный ориги-

²⁴ Пристальный интерес к «домашней» и «кружковой» литературе XIX в., реализовавшийся в серии публикаций второй половины 1920-х годов (в особенности у Эйхенбаума), можно расценивать как поиск адекватной модели собственного культурного поведения.

нальной идеологии и получивший то прикладное и в конечном счете инфляционное значение, которое романтизм в свое время и ставил под вопрос [De Man, 1984].

Для романтиков-новаторов история была ресурсом изменений современности, инструментом познания жизни, с которой они себя отождествляли. Романтики «были активны в сторону уже пройденных младших ступеней развития, но с целью найти там важные поправки к настоящему, ради усиления настоящего, ради переделки его. <... > Настоящее не принимается на веру, оно подлежит тщательному рассмотрению и оценке» [Берковский, 2001, с. 28]. Формалистская критика поначалу поставила себя вне истории, чтобы откеститься от предрассудков прошлого и рассматривать его уже как объект, а не как источник прописных истин. В этом смысле формалисты парадоксально вернули словесности ее историчность. Переориентация на эволюцию и отношение в противовес генезису и сущности расшатывала идеологию литературоцентризма (ведь литература оказывалась этически и эстетически подвижной системой). Таким образом, понятие литературы, находящееся в зависимости от понимания «литературного факта» (Юрий Тынянов), превращалось в динамичное и освобождалось от субстанции, т. е. историзировалось вплоть до своего исчезновения. Вместо него предлагалась модель напряженной борьбы за превосходство, непрямого наследования, порой болезненного вытеснения. Подробнее о связи формализма и фрейдизма, имплицитной уже в этих «сильных» понятиях, см. [Калинин, 2006].

Известно убеждение раннего формализма в существовании «истинно-научного» (resp. формального) литературоведения. Единственным героем науки о литературе для этого этапа в развитии школы является прием, а предметом – литературность [Якобсон, 1987 (а), с. 256–257], т. е. нечто, что позволяет конкретизировать границы «ничейной зоны» литературоведения (предмет недовольства Александра Веселовского). Из заявления Якобсона следует, что прием – это переменная, придающая объекту свойство литературности в конкретный исторический период, т. е. позволяющая отделить его от иных объектов, данного свойства не имеющих. В общем виде литературность понималась как синоним автореферентности, замкнутости на себе. «В представлении формальной школы термин *прием* не означает приема оформления, т. е. особой формы деятельности, но слово или отдельный элемент словесного образования в его эстетической функции, т. е. с установкой на самозначимость» [Энгельгардт, 1995, с. 84]. В чем это свойство выражено и почему оно настолько важно?

В первую очередь – в понимании литературы как «затрудненной», в пределе вообще отказывающейся от естественного языка (как, например, в опытах Алексея Крученых). Русская литература, во второй половине XIX в. получившая мировое признание, ассоциировалась у историков и других гуманитариев с общественно важной деятельностью. Начиная с Александра Пыпина и вплоть до старшего современника формалистов Николая Пиксанова в историю попадала литература с установкой на содержание. Ранний формализм конца 1910-х годов был первой школой критики, не скрывавшей своей ангажированности авангардом, который попросту отказал в праве называться литературой всему, что бежало эксперимента. В том числе внешне эстетским, но лишенным радикализма символистским опытам. Шкловский и Якобсон начинали как участники художественного процесса и авторы футуристических литературных опытов²⁵. Потерпев неудачу, оба сделали ставку на метауровень – перешли в разряд наблюдателей и экспертов, невольно оказавшись у истоков характерной для XX в. тенденции,

²⁵ Якобсон отправлял Максиму Горькому свои ранние прозаические опыты; Шкловский был автором поэтического сборника «Свинцовый жребий» (1914). Шкловский писал в «Третьей фабрике», что они с Якобсоном были «двумя поршнями в одном цилиндре» [Шкловский, 2002, с. 341]. Сюжет их дальнейших отношений был так или иначе связан с их причастностью авангарду. Они оба создавали образ *enfant terrible* [Эрлих, 1996, с. 67], подчеркивали тенденциозность первооткрывателей, которых потом сменяют «ученые филистеры» [Карцевский, 1923, с. 80], «профессора от Шкловизма» [Белый, 1928, с. 181]. В итоге сложившаяся научная карьера Якобсона и осознанный (пусть и не вполне удавшийся) дрейф Шкловского в область языка-объекта обозначили два крайних полюса, между которыми онтологизировалось формалистское мировоззрение.

сводящейся к непомерно высокому статусу гуманитарной критики, по сути – паразитарной области. Привычная для них «отклоняющаяся», «затрудненная» форма была объявлена первичной по отношению к «прямой», «легкой для восприятия». Таким образом, деавтоматизация парадоксально предшествует автоматизации, разрушение осуществляется раньше созидания.

Демонстративное небрежение историческим common sense объясняется тем, что в отличие от западноевропейского искусствоведения, гнездившегося в университетских аудиториях и стенах академий, русская формальная школа осуществляла «революцию снизу». Разумеется, это не отменяет ни «нарядных», по выражению Шкловского, статей Эйхенбаума 1910-х годов, ни многолетнего участия Тынянова в пушкинском семинаре Семена Венгерового, ни, тем более, строгой работы московских лингвистов. Под «революцией снизу» понимается в данном случае сюжет самопрезентации петербургского ОПОЯЗа (и примыкающего к нему в этом смысле Jakobsona). На раннем этапе своего существования этот клуб выступил как орган, легитимирующий претензии авангарда на доминантное место в культуре²⁶. Заостренность и даже скандальность базовых идей ОПОЯЗа (ср. доклад Шкловского в «Бродячей собаке») определила первоначальное развитие по линии усиления провокационности, тем более что сама теория брала за основу *усиление* впечатления. Внешне близкая авангардной практике авангардная теория была ее апостериорным осмыслением, а значит, и ревизией. Так, например, стилистическое единство (в практике авангарда тоже весьма условное, меняющееся от периода к периоду) формализм принес в жертву принципу *variete*, коллажа. Солидарность формализма с ранним авангардом осталась лишь в одинаковом стремлении вытеснить предшествующую традицию и переписать историю. Для формализма эта интенция была следствием включения романтической оптики, обеспечивающей эффект дальтонизма в восприятии доминирующего культурного кода и жажду немедленных изменений. В свою очередь отказ от истории, попытка авангарда вести отсчет с себя способствовала тому, что норма и отклонение менялись местами²⁷. При этом акцентировалось, что в отношениях деавтоматизированного, автореферентного высказывания с высказыванием, имеющим прозрачную референцию и незатрудненную форму, важен сам факт сдвига, механизм смены, а не истинность того или иного члена оппозиции.

Таким образом, динамика как условие бытования теории была предусмотрена уже ранней, статичной ступенью ОПОЯЗа. На этапе приложения первичных идей остранения и деавтоматизации к синтагматике текста мотив «чистого движения» был выражен достаточно четко: «Мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое – динамический процесс, который никак не дробится и никогда не прерывается, но именно поэтому реального времени в себе не имеет и измеряться временем не может» [Эйхенбаум, 1987, с. 143]. Статика и динамика диффузны в той же степени, что и понятия литературности и поэтичности. Диффузность объяснялась в первую очередь расширительным толкованием поэзии как способа моделиро-

²⁶ По известной классификации авангард принадлежит к тому же типу культуры, что ренессанс и реализм, т. е. тяготеет к функциональности, стилистическому и языковому единству (пусть и остающемуся уделом деклараций), нормативности (и как следствие – неприятию теории как дискуссионной формы знания), жесткой иерархичности в распределении ценностей [Смирнов, 2001 (b)]. В то же время нельзя не учитывать тенденции к «снятию» принципа оппозиционности, которую демонстрирует авангард. Спор о классическом и романтическом не был важен для футуристической (и шире – авангардистской) концепции, «поскольку спор о “преодолении” символизма она сводила не к смене литературных систем, но к реорганизации системы литературы» [Смирнов, 2001 (a), с. 23].

²⁷ Существует любопытная точка зрения, согласно которой авангард стремился говорить на *langue*, а не на *parole*, так как возрождал «черный язык» диких племен и вторично возвращал говорящего к состоянию первичной языковой аморфности [Faguro, 1988, p. 40]. В этом смысле о первичности девиантных форм можно говорить лишь с той долей условности, осознание которой доступно аналитическому, а не творческому сознанию. Формалисты же двигались от второго к первому, т. е. от нарушения к норме, постоянно при этом впадая в анахронизм и приписывая норме черты нарушения (ср. трактовку Льва Толстого у Шкловского или позднее – Ивана Тургенева у Jakobsona). На новом витке развития теории начался ее самоотвод, что непосредственно отразилось в попытках своеобразной «деавангардизации» как современной литературы, так и ее критики.

вания высказывания с установкой на выражение в оппозиции прозе как сфере обыденного языка с установкой на утилитарную функцию. Именно поэтому объектом анализа постулируется прием, т. е. способ придания высказыванию статуса литературности. Ранний формализм еще не имеет в виду литературу в качестве родового обозначения своего объекта. Шкловский настаивает на реформе представлений об искусстве в целом, и для него понятие приема равно касается живописи, литературы, театра и т. д. Такая неопределенность объекта легко объясняется авангардной установкой на изменение самой структуры зрения, а не того, что попадает в его поле. Впрочем, стоит Шкловскому предельно обобщить проблему в статье «Искусство как прием», как уже в работе «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» он подменяет искусство литературой, не оговаривая причин подобного сужения. Затем, уже в статьях 1921 г. о Стерне, Сервантесе и Розанове, Шкловский рассматривает частные случаи деавтоматизации впечатления при восприятии нарратива. Литература для него оказывается скоплением принципиально «странных» текстов, причем не всегда понятно, насколько это свойство связано с ориентирами самого Шкловского, а насколько – с нормами и предрассудками того времени, когда эти тексты возникли. Здесь в этом насквозь нарочитом, негативно выстроенном корпусе «типичных» явлений есть предпосылка для возвращения в историю (пусть пока и не к истории, для чего требуется интерес к генезису, вскоре проявившийся у Эйхенбаума)²⁸.

В свою очередь у раннего Тынянова наблюдается неразличение понятий «литература» и «искусство»²⁹ как следствие того, что для него искусство является точно такой же метафорой литературы, как художник – метафорой писателя. Тынянов с самого начала ведет речь о литературе, а термин «искусство» используется им не программно, как у Шкловского, а, скорее, как импликация общекультурного значения излагаемых положений. Надо заметить, что, говоря в статье «Тютчев и Гейне» (начата в 1917 г.) о литературных влияниях, Тынянов выделяет курсивом определение «литературный» [Тынянов, 1977, с. 387]. Тем самым он акцентирует «непрямую», «опосредованную» природу влияния. Жуковский остается для России национальным поэтом, хотя его творчество и представляет собой большей частью перевод немецкой романтической культуры на русский язык (в семиотическом смысле слова). Это уже явное предвестие основных положений программной статьи «Достоевский и Гоголь» (1921), возникшей на скрещении идеи литературы как исторической переменной с идеями Шкловского о борьбе старшей и младшей линий (очерк «Розанов» того же года³⁰). Литература здесь понимается как механизм смещения нормы, т. е. не просто как неопределенная совокупность «странных» текстов, но как некая машина по их порождению. В отличие от Шкловского, акцентирующего дискретность развития литературы от нормы к нарушению и обратно, Тынянов в статье «Литературный факт» (1924) определяет литературу как совокупность непрерывно, хотя и с

²⁸ С гегельянской точки зрения, в эволюционной теории формалистов вообще не было места для истории и при обилии динамики модель демонстрировала холостой ход [Tihonov, 2000, p. 47].

²⁹ Ср. «под влиянием мы разумеем (независимо от психологического содержания) перенесение в личное (или национальное) искусство главного композиционного приема из искусства другого художника или иностранной литературы, притом перенесение независимо от тематики, сюжетности, словом – материала художественного произведения» [Тынянов, 1977, с. 387].

³⁰ Шкловский идентифицирует Розанова с младшей линией. Однако парадокс состоит в том, что в отношении него, Шкловского, точнее, драматизированного последователя этой младшей линии, она с необходимостью превращается в старшую. Логика Шкловского проста: поскольку Розанов пытался максимально отдалить себя от литературы, именно ему суждено стать образцом ее следующего поколения, возвестить большую форму, не обязательно сюжетную. Ведь «всякое движение души, – говорит Розанов в «Опавших листьях», – у меня сопровождается выговариванием. И всякое выговаривание я хочу непременно записать, это инстинкт, не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)?» [Розанов В.В., 1990, с. 227]. О той же нераздельности говорят и в связи со Шкловским: «Его статьи – это нарезанная на куски (часто произвольно) стенограмма его монолога, произносимого им вслух или мысленно с утра до вечера всю жизнь по поводу литературы и жизни. Их надо было только озаглавливать» [Чудаков, 1990, 94]. И наоборот, «устная речь Шкловского больше всего была похожа на его письменную речь. Короткие фразы с одышкой между ними» [Рубинштейн, 1985, с. 153]. Это форма тотальной речи, больше не бывает.

разным темпом развивающихся рядов, а источником их динамики оказывается неполная переводимость или разнородность факта литературы в разных «здесь и сейчас».

Если Шкловскому удалось интуитивно зафиксировать основную потенцию литературной эволюции (остранение), а Тынянову, помимо ее доказательных аппликаций (теория пародии), принадлежит первенство в постулировании динамичности и конструктивности литературы, то для Эйхенбаума литература как объект или операциональное понятие отличалась значительно большей «пассивностью». К моменту прихода в ОПОЛЗ Эйхенбаум был уже сложившимся журнальным критиком, чьи эстетические пристрастия были близки акмеизму, а планы отнюдь не включали решительного пересмотра и подрыва каких-либо основ. Этим обусловлено то, что формалистская инициация Эйхенбаума в статье о «Шинели» проходила не по линии поиска «странностей» в самом тексте, а по линии метода, осознаваемого аналитиком как «странный». С одной стороны, Эйхенбаум всегда изучал именно литературу как преобразователь социально-психологических процессов, происходящих с индивидом (отсюда, например, латентный психологизм книги «Молодой Толстой» с ее вниманием к «диалектике души»). С другой стороны, теоретический статус литературы никогда не занимал Эйхенбаума настолько, чтобы рассматривать изменчивость ее параметров от эпохи к эпохе. Литература для него онтологизирована в большей степени, нежели для Тынянова и Шкловского. Она имеет смысл только в соотношении с не-литературой (а не минус-литературой, как в тыняновской версии пародии)³¹.

Собственно, рассмотрение литературы как особой концепции материала необходимо дополнить кратким экскурсом в область формалистской поэтики, т. е. попытаться определить, что стояло за этим понятием.

Со времен Аристотеля традиционное употребление термина «поэтика» таит в себе продуктивную омонимичность, в чем-то выступая аналогом русского слова «история», чьи различные понятийные ипостаси проявляются, например, в разграничении *Histoire* и *Geschichte*, *Story* и *History*. Более того, «поэтика», как известно, является не бинарным, но тернарным омонимом, поскольку обозначает и теорию словесности (пост-метатекст), и свод нормативных правил (метатекст), и конструкцию художественного произведения (текст как таковой). Можно учесть и четвертое значение, покрываемое термином «генеративная поэтика», чьим референтом будет пред-метатекст, принципиальная схема порождения текста с открытыми вариантами. Как уже было отмечено выше, формалисты поставили перед собой задачу построить интегральную «научную поэтику». Тем самым они актуализировали первое из перечисленных значений термина, дабы построить адекватную модель того, что покрывается его третьим значением. Устранение промежуточного нормативного звена, предписывающего, «как писать», сообщало объекту анализа необходимую релятивность, прямо связанную с научностью. «Строго говоря, никакого формального метода в истории литературы не существует, а есть, вернее, намечается, самостоятельная научная дисциплина – формальная поэтика, обладающая своим особым методом и специальной методикой исследования» [Энгельгардт, 1995, с. 111].

Вместе с тем необходимо учитывать, что категория нормативности была не совсем чужда авангардистскому мировосприятию формалистов. Ориентация на текущую литературу и склонность к овладению и управлению ее фарватером в значительной степени определяла развитие формальной поэтики. Идея нормы могла быть выключена из поля зрения только с одной целью – ее последующего репрессивного привнесения в «младшие жанры». В дан-

³¹ Теория литературного быта начала формироваться в ходе сбора эмпирического материала для первой «биографической» книги о Толстом. Желание провести параллель между текстами Толстого и его эмоциональной жизнью заставило в поисках мотивировки усилить внимание к внешним контекстуальным факторам [Апу, 1994, р. 118–125]. Принципиальная несовременность Толстого не могла бы оказаться в центре внимания Эйхенбаума, если бы он занимался только вопросами борьбы внутри поля литературы. Для него литература всегда была плацдармом, на котором в масштабном сокращении разворачивалась драма общественных отношений, политики и даже философии. Другое дело, что с методологической стороны Эйхенбауму было не по пути с историками общественной мысли.

ном случае имеется в виду формалистская критика, формалистская полемика, наконец, оформившийся к концу 1920-х годов стандарт формалистского художественного творчества (от мемуаров Шкловского до романов Тынянова), когда петербургское направление окончательно отмежевалось от московского³². Если ограничить рассмотрение понятия формалистской поэтики ОПОЯЗовским «триумвиратом», то можно констатировать, что стремление к сциентизации труда (стратегия профессионального чтения) встречало осознанное и культивируемое сопротивление со стороны собственно литературных притязаний (стратегия профессионального письма)³³.

Итак, внутридисциплинарную эволюцию петербургского ОПОЯЗа можно определить как двунаправленный процесс. Во-первых, путь первооткрывателя формального метода Шкловского от теоретической поэтики (с максимально условным корпусом примеров) к поэтике рефлексивной, удерживающей в одном хронотопе писателя, критика и ученого (наука оказывается здесь скорее объектом игры, нежели полем последовательного изучения материала). Во-вторых, путь примкнувшего к ОПОЯЗу Эйхенбаума от «донаучной» критики к описательной поэтике конкретных текстов (Гоголь, Толстой, Лермонтов). Соприсутствие обоих направлений можно обнаружить в деятельности Тынянова, доведшего до логического предела собственную (эволюционную) версию теоретической поэтики и перенесшего свои формалистские интересы в сферу исторического романа. Здесь вновь можно вспомнить его легендарное *credo*, характеризующее связь науки и литературы как каузальную: «Где кончается документ, там я начинаю».

В ряду упомянутых вариантов поэтики наиболее определенной как в плане объекта, так и в плане общих принципов его описания окажется теоретическая³⁴ поэтика ранних деклараций ОПОЯЗа наподобие статей «Искусство как прием» и «Как сделана “Шинель” Гоголя». На фоне этого методологического узуса возникли и описательная поэтика статей первой половины 1920-х годов, и метапоэтика русского формализма, решающая задачу дисциплинарного самоопределения. В этом смысле интерес представляют не столько автометаописательные работы, сколько альтернативные формы рефлексии над материалом, каковыми оказываются тексты, посвященные литературному быту, опыты «беллетризации» и «окультуривания» маргиналов (от «Кюхли» Тынянова до «Матвея Комарова» Шкловского), наконец, собственно беллетристика, имеющая для формалистов не меньшее теоретическое значение, чем пре- и дескриптивные опыты рубежа 1910-1920-х годов. Одновременно можно утверждать, что претензии формалистов на синхронизацию в пределах выстраиваемой модели знания как научных (аналитических), так и творческих (синтетических) стратегий указывают на перформативный характер заявленного ими проекта «научной поэтики». Процесс работы с объектом, таким образом, предполагает осознание условности границы, отделяющей этот объект от субъекта, который его помышляет.

³² Характерна выдержка из «Записной книжки» Шкловского: «Сравнивал “L’art poetique” московского издания 1927 года с нашей “Поэтикой” 1919 года. До чего улучшилась бумага!» [Шкловский, 1928, с. 16].

³³ Мы сознательно не рассматриваем такие немаркированные случаи, как учебник Б.В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (1925), который, по признанию автора, в целом воспроизводит схему классической античной поэтики (см. [Флейшман, 1978]), или статью В.М. Жирмунского «Задачи поэтики» (1923) имеющую не концептуально-рефлексивные, а исключительно прикладные, просветительские задачи.

³⁴ Или «редукционистская» [Ханзен-Леве, 2001, с. 167–217].

II. Шум философии. Интеллектуальный фон петербургского формализма

1. Нужна ли философия?

Вопрос о мировоззрении в науке о литературе обычно не ставится, и в этом есть заслуга формалистов, требовавших спецификации своего предмета. Тем не менее, говорить об отсутствии соответствующего фона вряд ли приходится. Философско-идеологические предпочтения обнажают внутреннюю конфликтность фракций русского формализма. Расхождения эклектиков Виктора Жирмунского и Виктора Виноградова с более радикальными коллегами, к примеру, не помешали Михаилу Бахтину считать первого «чрезвычайно близким формализму», а второго и вовсе зачислить в его представители [Медведев, 2000, с. 246–247]³⁵. Значительные расхождения можно наблюдать по традиционной для русской культуры оси Петербург – Москва. Петербуржцев отличали эксцентричность и нарциссизм, москвичей – подчеркнутый энциклопедизм и сознательное эпигонство³⁶. Именно с академизмом последних связано внимание к философской и эстетической проблематике. Особенно здесь обращает на себя внимание деятельность Густава Шпета в кругу МЛК и ГАХН³⁷. Петербуржцы пренебрегали ссылками на источники (в первую очередь идейные), предпочитая обнажать не генезис, но приемы письма, как чужого, так и своего собственного. Основной источник сведений о философии ОПОЯЗа и материал для соответствующих трактовок – работы Якобсона, игравшего роль посредника между сообществами. Экспансивность его концепций, рано осознанная междисциплинарная установка и эксплицитный выход на философскую проблематику в «евразийский» период создают благодатную почву для изучения³⁸. Союз Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума не комментировал свои философские импликации, будучи занят «расчисткой» внутреннего исследовательского поля. Декларативный отказ от философских спекуляций и апология поэти-

³⁵ Подробности отношений, в частности, Эйхенбаума с Жирмунским см. в главе IX. В марте 1922 г. недавним друзьям пришлось окончательно объясниться, после чего Эйхенбаум упоминает в дневнике и Виноградова как представителя противоположного лагеря. 19 марта 1922 г. после шумевшего диспута с участием формалистов в «Вольфиле» Эйхенбаум пишет: «Тынянов говорит, что готовится сборник “Анти-ОПОЯЗ”: Энгельгардт, Бернштейн, Виноградов и пр.» [Эйхенбаум, Дневник, 63].

³⁶ Обвинения во вторичности были обращены в обе стороны. Как правило, западноевропейский формализм последовательно снабжается предикатами истинности в противоположность внешне эффектным, но мнимым «открытиям» ОПОЯЗа (программной для ГАХН является статья [Шор, 1927]). Демонстративно неакадемичный ОПОЯЗ в долгу не остается: «На наши работы не ссылаются, хотя таскают у нас термины и все» (Тынянов – Шкловскому. 22.03.1927 г. [Тынянов, 1977, с. 515]).

³⁷ Подробный обзор см. [Тиханов, 2008]. Ср. в связи с этим: «Вооружившись тяжелой артиллерией гуссерлианской феноменологии, свободомыслящие московские лингвисты начали борьбу с генетическими пережитками даже с большим пылом, чем их петербургские коллеги» [Эрлих, 1996, с. 61].

³⁸ Якобсон был одинаково деятельным в обеих столицах, послуживших ему тренировочным плацдармом для дальнейшего завоевания мировой славистики. Статус Якобсона, обусловленный масштабами его деятельности и разнообразием привлекаемых им интеллектуальных ресурсов, санкционировал глубокое бурение философского грунта, в котором укоренялись и развивались его научные концепции. Следует отметить, что для молодого Якобсона-будетлянина стимулом научных занятий стала философская дихотомия части и целого. «Именно в поэтике жизненные соотношения между целым и частями бросались в глаза и побуждали продумать и проверить учение Эдмунда Гуссерля (1859–1936), а также психологов-гештальтистов в применении к этому основоположному циклу вопросов» [Якобсон, Поморская, 1982, с. 10]. Затем, уже дистанцировавшись от реальной России, Якобсон выбирает в качестве фундирующей русскую идеологическую традицию. Претензия на целостный диахронический анализ языков и культур «логично» сменяет первичный имманентизм. Сформировавшийся таким образом «исследовательский подход является *структурным*, т. е. одновременно *целостным*, *диалектическим* и склонным подчеркивать *динамичность* явления, <...> он *историчен* в смысле *помогенеза* и *телеологии*, а также тяготеет к реализму, отвергая редукционизм и позитивизм. Он также обращает неустанное внимание на *универсальный*, *интерсубъективный*, *бессознательный* и в особенности *эстетический* аспекты» ([Holenstein, 1987, с. 16]; курсив мой. – Я.Л.).

тивного знания служили доктринерскими приемами, но не отменяли своего философского фона, о котором и пойдет речь.

Формализм направляет рефлексивную энергию на себя, чтобы осознать логику своего развития и вписаться в синхронный исторический контекст. Деятели ОПОЯЗа не обращались к своей генеалогии, считая себя агентами исторического процесса, а не наследниками академической учености. Все, что касается сферы генезиса явлений, ассоциировалась у них с работой семинария Венгерова, со статической фактографией, воспитывающей необходимый энциклопедизм, но требующей преодоления. В качестве альтернативы механическому перечислению фактов в русской журнальной традиции существовала эссеистика, касавшаяся философии в обыденном смысле слова, т. е. набора общих мест, якобы суммирующих житейские наблюдения (от Белинского до Александра Горнфельда). Формалисты были явно против такого значения, поскольку декларировали отказ от обыденного словоупотребления. Своего они, впрочем, тоже не предлагали в силу, опять-таки, самоидентификации с наукой. Однако в теоретической ипостаси формалистский проект был не чем иным, как прикладной философией, по мере надобности вводящей в научный оборот элементы абстрактного знания.

На этом пути возникало немало путаницы с понятиями. Пытаясь в середине 1920-х годов противостоять идеологически ангажированной критике, Эйхенбаум говорил, что спецификация литературы, шедшая по пути со- и противопоставления творческой практике, сообщала формалистам «новый пафос научного позитивизма» [Эйхенбаум, 1987, с. 379]. Близость этого слова к термину «позитивизм» примерно такая же, как в упомянутой омонимии в понимании «философии»³⁹. Эйхенбаум апеллирует разве что к исторической этимологии позитивизма, предложенного Огюстом Контом в проекте «положительной философии», где критериями научности являются ясность и конструктивность знания, а также его методологическая организованность. Если говорить о позитивизме как о течении, то его концепция сходится с формализмом в примате «как» над «что». Гораздо более близким формализму философским течением в концептуальном отношении была феноменология, выдвинувшая лозунг «назад к вещам» и призывавшая вернуть сознанию актуальный опыт добиться концентрации на восприятии «силуэтов» вещей⁴⁰. Эдмунд Гуссерль был не менее близок формалистам, чем Фердинанд де Соссюр в изложении его учеников [Steiner, 1984, р. 254–259]. Разумеется, феноменология была для формалистов не партнером по диалогу, но фундирующей парадигмой. Вдобавок в отличие от феноменологии с ее вниманием к «переживанию» ранний формализм тяготел к «ощущению», разыгрывая радикальную редукцию интеллекта и тяготел к сенсуализму Дэвида Юма [Ханзен-Леве, 2001, с. 208]. Тем не менее, имеет место общая стратегия избавления вещи от навязанного ей смысла (ср. интерес формалистов к зауми), своего рода терапевтическая очистка *сознания* у феноменологов и *словесности* у формалистов. Предложенная Шкловским, Якубинским и Jakobsonом оппозиция между автоматизированным языком обыденности и затрудненным, автореферентным языком поэзии сближается с феноменологическим противопоставлением легкой, текучей повседневности и сложной, спотыкающейся рефлексии. Что касается самого термина «(де)автоматизация», то в одной из недавних работ

³⁹ Декларируемое «раскрепощение поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций» [Эйхенбаум, 1987, с. 379] достаточно двусмысленно, ведь речь идет не о любой философии, лишь о той, которая чревата хорошо знакомым «мракобесием». Аналогичный пример находим в дневниковой записи Эйхенбаума от 22 июня 1922 г. по поводу «старорежимного» доклада А.А. Смирнова в ГИИИ. «Очень важно отвести философский дилетантизм. <...> Мировоззрение здесь ни при чем. Оно нужно для ученого, но не для науки» [Эйхенбаум, Дневник, 244, 73]. Эйхенбаум, конечно, может иметь в виду философию как показатель дилетантизма, но речь, скорее, идет об отсутствии актуальной философской культуры.

⁴⁰ Формализм переключается с феноменологией именно своей актуальной, в частности для Шкловского, перцептивной составляющей. Для Гуссерля возвращение к реальности означает рефлексии по поводу своего восприятия реальности. Сквозь поток силуэтов (*Abschattungen*) вещь прорисовывается с необходимой неадекватностью и не может быть дана в своей абсолютной ипостаси. Поток силуэтов фундируется в восприятии, которое, напротив, и есть абсолютное свидетельство бытия. Таково откровенное положение «Идей к чистой феноменологии и феноменологической философии» (1901).

[Smoliarova, 2006] предложена его генеалогия от *l'homme-automate* в теории театра Дени Дидро. Концепция остранения с ее традиционной близостью, почти синхронной по возникновению идее «очуждения» (*Verfremdung*) Бертольда Брехта, восходит в изложении Шкловского через Толстого («Холстомера») к литературе французского Просвещения и далее – к запискам Марка Аврелия, призывавшего «стереть восприятие» и очистить выражение [Гинзбург, 2006, с. 12, 22–23].

Сама «установка на выражение», ставшая крылатой дефиницией поэтического языка после «Новейшей русской поэзии» Якобсона (1921), отсылает к понятию «выражения» (*Ausdruck*) у Гуссерля, видевшего в нем процесс, спровоцированный восприятием [Steiner, 1984, p. 185]. Не менее отчетлива и связь «выразительной» концепции формалистов с идеями немецких романтиков, прочитанных в коде Гегеля. Романтики считали поэзию первоначальной формой языка (Новалис), а очищение восприятия, освобождение от обыденности – целью романтической иронии (Фридрих Шлегель). Множество разрозненных конвергенций не обязательно свидетельство их бесполезности; такое положение вполне согласуется с прагматической установкой формалистов на усвоение полезного (применимого) и спецификации в литературном поле. Показательна характеристика, данная позднейшим комментатором Якобсону в связи с его философскими предпочтениями: «он был практическим ученым, и философские теории использовались им только как удобные путеводители, чье влияние необходимо как уточнить теоретически, так и обуздать эмпирически» [Holenstein, 1987, p. 25]. Любые философские построения могли привлекаться к «делу литературы» убедительно и даже не обязательно противоречиво⁴¹.

2. Формализм и витализм

Идея движения пронизывает работу формалистской теории на разных уровнях. Это понятие приобретало ключевое значение на разных этапах бытования школы вплоть до отложения в «неуловимую» теорию младоформалистов⁴². Для авторов «Сборников по теории поэтического языка» конца 1910-х годов была важна категория *сдвига*. Под сдвигом понимается однократное движение, изменяющее перцептивный статус вещи. Оно сопровождается усилием, с помощью которого субъект возвращает себе чувство жизни. Об этом Шкловский говорит в «Воскрешении слова» и развивает свою мысль в статье «Искусство как прием», когда критикует закон экономии творческих сил у Герберта Спенсера⁴³. В знаменитой дефиниции понятия «остранение» сказано, что трудная форма увеличивает «долготу восприятия, так как

⁴¹ В этом смысле объяснимым кажется эффект, замеченный рецензентом русского издания монографии Ханзен-Леве: «Количество отсылок в книге неисчислимо, и книга, en passant, становится воображаемой энциклопедией, в которой Аристотель, Платон и Сократ трутся плечами с Гуссерлем, Лукачем и Маркузе, а Потебню, Веселовского и Белого мы найдем наряду с Ларионовым, Бурлюком и Пикассо. Эта тенденция в книге несколько преувеличена, и временами особым подтекстом всего исследования кажется мысль, что формализм был синтезом всего человеческого знания» [Andrew, 2006, p. 518].

⁴² Следует оговориться, что имевшая хождение формула раннего формализма, выведенная из неосторожно брошенной Шкловским «суммы приемов», не выдерживает критики. Возможность фиксации того или иного приема в литературном тексте обусловлена, во-первых, гетерогенностью его структуры, а во-вторых, иерархичностью последней, т. е. неравным положением ее элементов. Таким образом, восприятие заключается в неустанном переключении кода в пространстве между нормой и нарушением. Только так и можно «пережить деланье вещи» [Шкловский, 1929, с. 13], отдаться чистому процессу наблюдения за образами, которые суть *Dingen an und für sich*: «от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь» [Там же, с. 8]. Это не синхронная, но исторически обусловленная комбинаторика готовых элементов, что и дает возможность сопоставительной поэтики. Именно ей посвящены первые декларативные статьи Шкловского, не отменяющие динамику, а нанизывающие контексты перцептивного переключения и демонстрирующие историческую и географическую универсальность вводимых понятий.

⁴³ Впрочем, Питер Стайнер считает, что теория восприятия Шкловского, основанная на процедуре дизъюнкции (прием/материал, остранение/автоматизация, поэтический/практический язык), не только критикует Спенсера, но и наследует ему. Шкловский приписывает принцип экономии практическому языку и выводит принцип затрудненной формы в качестве оппозиционного члена [Steiner, 1984, p. 49].

восприимчивый процесс в искусстве самоцелей и должен быть продлен» [Шкловский, 1929, с. 13]. Ощутимость может только вернуться вследствие остранения. Эта в чем-то апофатическая модель, исключая позитивное определение, сближает остранение (инструмент «воскрешения слова» и возвращения ощутимости) с понятием кенозиса – жертвенного самоуничтожения Христа, принявшего грехи в облике человека и воскресшего в слове [Bogdanov, 2005, p. 50–51].

«Расшевеливание» затвердевшей формы наследует, с одной стороны, идеи фактуры у футуристов⁴⁴, а с другой – восходит к этнопсихологии Вильгельма Вундта, у которого Шкловский и Евгений Поливанов позаимствовали понятие «звукового жеста» [Ханзен-Леви, 2001, с. 103]. Поэзия – инвариант трудной для восприятия речи, самый рельефный пример деавтоматизации языка. Сравнивая поэзию с различными формами ритмичного повторения звуков, Лев Якубинский дает отсылку к наблюдениям Уильяма Джеймса, согласно которым мерный повтор одного и того же слова дает эффект «обнаженной ощутимости» его фонетической стороны [Эрлих, 1996, с. 317].

В работах о сюжете Шкловский проецирует ритмичное реверсивное движение от нормы к нарушению в диахронию и трактует с его помощью смену форм («Розанов», 1921). Одновременно эти идеи подробно разрабатываются в трудах Тынянова. Сначала как трактовка комедии в качестве пародии на трагедию и *vice versa* («Достоевский и Гоголь», 1923), затем в виде модели литературной эволюции (качание структур в диахронии, созвучное построениям Генриха Вельфлина)⁴⁵. Движение у Тынянова приобретает системный характер, обозначая одновременную соотнесенность эволюционирующего факта с различными рядами значений, которые тоже непрерывно эволюционируют [Тынянов, 1977, с. 272]. Наконец, в трудах Эйхенбаума, хорошо знакомого с идеями венской школы [Там же, с. 527] и живо полемизирующего с ними [Дмитриева, 2009, с. 104–105], динамика истории составляет важнейшую онтологическую категорию метаязыка (критические биографии Толстого, Лермонтова 1922 и 1924 г.), в значительной степени определяя направление исторической самоидентификации и методологических поисков самого Эйхенбаума. Дискретность впечатлений соответствует континуальному характеру реальности, которую они выражают, тогда как беспрестанная смена влияний в литературе отлагается в истории, в тексте, специализирующем время. История репродуцирует и структурирует время, придает ему событийную конкретность: в обоих случаях работает механизм памяти, фиксирующий и возвращающий впечатления.

Представление о движении обнаруживает связь формализма с витализмом. Это идеалистическое течение, имеющее платонические корни, объясняло феномен жизни в терминах «энергии» (ср. схожую терминологию Вильгельма фон Гумбольда в лингвистике). Биологическая ветвь витализма (Ханс Дриш, Эдуард фон Хартманн) была направлена против дарвинизма в теоретической биологии, а философская (Георг Зиммель, Анри Бергсон) – против позитивизма⁴⁶. Корреляциям между идеями формальной школы и философией жизни посвя-

⁴⁴ Понятие сдвига означает перегруппировку (но не приращение) единиц плана выражения с целью расширения плана содержания в сознании реципиента [Ханзен-Леви, 2001, с. 83–85]. Формализм трактует сдвиг как эффект искусства в целом. Ср. известный плеоназм: «Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад, – дорога искусства» [Шкловский, 1929, с. 24].

⁴⁵ В «Основных понятиях истории искусств» (1915) Вельфлин постулирует повторяющийся сдвиг от ренессанса к барокко. Если Тынянов сближается с Вельфлином в описании механизмов эволюции, т. е. чисто типологически, то Шкловский эксплицитно использует отсылающую к Вельфлину трактовку барокко на рубеже 1920–1930-х годов, когда говорит об истории своего поколения [Галушкин, 1993, с. 25]. Это не доказывает его знакомства с работами немецкого теоретика, но согласуется с проводимой Бахтиным параллелью между формализмом и «историей искусства без имен» [Медведев, 2000 (b), с. 221].

⁴⁶ Пытаясь найти альтернативу метафизике, витализм, или философия жизни, также провозглашал возврат к реальности, однако, в отличие от феноменологии, апеллировала не к «строгой науке», а к творческому воображению. В России труды этого направления переводились достаточно активно: работа Георга Зиммеля «Проблемы философии истории», обозначившая его отказ от исторического позитивизма, была переведена еще в 1896 г.; на протяжении 1900-х годов появляются переводы Эриха фон Хартманна, Вильгельма Дильтея, Вильгельма Вордингера, с разных сторон разрабатывавших проблематику витализма.

щена отдельная работа [Curtis, 1976], регулярно можно встретить соответствующие упоминания и в основных «историях» направления, в сравнительно недавнем обстоятельном исследовании [Светликова, 2005] витализм упоминается в связи с психологическими ассоциациями формалистской теории, восходящей в итоге к научной психологии Иоганна Фридриха Гербарта (именно его понятийная система вдохновила «темный» язык Тынянова в его новаторских работах о стихе).

3. Бергсон и Шкловский

Бергсон напрямую повлиял на теорию автоматизации и идею восстановления непосредственности [Curtis, 1976, p. 109–121; Pomorska, 1968, p. 56; Ханзен-Леви, 2001, с. 213; Ямпольский, 1988, с. 109]. В частности, в книге «Литература и кинематограф» Шкловский размышляет о прерывности и непрерывности в механизме восприятия и ссылается на проделанный Бергсоном анализ парадоксов Зенона. В трактате Бергсона «Творческая эволюция» (1907) несовместимость делимого и неделимого движения является основным пунктом опровержения парадоксов стрелы (неподвижность в полете) и Ахилла (невозможность догнать черепаху). Рассуждая о возможности зафиксировать динамику жизни, Бергсон приводит аналогию с кино, что позволяет подойти к природе перцепции. Описывая механизмы восприятия и познания, философ обращается к эвристической модели кинематографа: «Вместо того чтобы рассматривать внутренний процесс вещей, мы помещаемся вне их и искусственно составляем этот процесс. <...> Когда дело идет о том, чтобы мыслить процессы становления или выражать их в словах, или хотя бы воспринимать их, мы просто заставляем действовать известного рода внутренний кинематограф» [Бергсон, 1999 (b), с. 339].

Шкловский некритически принимает и абсолютизирует технологическую природу кинематографа. По его мнению, последний иллюстрирует парадокс Зенона именно потому, что «не движется, а как бы движется. Чистое движение, движение как таковое никогда не будет воспроизведено кинематографом. Кинематограф может иметь дело только с движением-знаком, движением смысловым. Не просто движение, а движение-поступок – вот сфера кино» [Шкловский, 1923 (b), с. 25]. В 1919 г., когда Шкловский писал эти строки для газеты «Искусство коммуны», природа кинематографа была воспринята им негативно, так как вступила в противоречие с его жизнотворческим пониманием искусства. Для описания представлений Шкловского удобно прибегнуть к анахронизму, констатируя, что искусство было для него не *вторичной*, но *первичной моделирующей системой*. Искусство освобождает мышление, являющееся, по сути, моделью искусства. «Человеческое движение – величина непрерывная, человеческое мышление представляет собой непрерывность в виде ряда толчков, ряда отрезков бесконечно малых, малых до непрерывности. Мир искусства, мир непрерывности, мир непрерывного слова, стих не может быть разбит на ударения, он не имеет ударяемых точек, он имеет место переломов силовых линий. Традиционная теория стиха, насилие прерывности над непрерывностью. Мир непрерывный – мир видения. Мир прерывный – мир узнавания» [Шкловский, 1923 (b), с. 24]⁴⁷. Формалистская феноменология полагает дифференциальными признаками искусства динамику и непрерывность. При этом искусство отождествляется с механизмом мышления; и то, и другое понимается исключительно как реализация принципа остранения

Оперативно переводятся и основные тексты Анри Бергсона, причем в 1913–1914 гг. выходит собрание сочинений в пяти томах. Вольная и весьма популярная форма изложения способствовала широкому распространению идей Бергсона, в том числе касающихся природы эстетических переживаний.

⁴⁷ Опорный тезис другого трактата Бергсона – «Материя и память» (1896) – гласит: «Всякое движение, поскольку оно есть переход от покоя к покою, абсолютно неделимо» [Бергсон, 1999 (a), с. 603]. При этом, если оно реально, т. е. не зависит от случайных связей между вещами, его можно считать неким константным состоянием материи, а не изменением положения вещей относительно друг друга [Там же, с. 619]. Реальность – это не то, что ощущается, а то, что длится, вмещающая в себя частные ощущения.

и обновления. Как отмечается в позднейшем исследовании, «в такой перспективе смысловое кинодвижение, основываясь не на видении, а на узнавании, превращает кино в знаковую систему, но одновременно выводит кинематограф за пределы искусства» [Ямпольский, 1988, с. 110]. Знак имеет чисто орудийный, практический смысл, будучи дискретной единицей коммуникации в континуальном мире.

Джей Кертис констатирует, что работы «Искусство как прием» и «Тристрам Шенди Стерна и теория романа» обнаруживают прямые переклички с Бергсоном⁴⁸. Центральное для раннего формализма понятие остранения понимается здесь как универсальная для искусства процедура затруднения и задержки привычного восприятия. Выводя эффект образа из эффекта остранения, Шкловский «истолковывает в качестве фундаментального принципа – фактически, определения – искусства представление Бергсона о том, что комедия борется с негибкостью восприятия в социальной повседневности» [Curtis, 1976, p. 115]. В эстетическом трактате «Смех» (1900) Бергсон формулирует концепцию, позднее повторенную формалистами. «Мы не видим самих предметов; чаще всего мы ограничиваемся тем, что читаем приклеенные к ним ярлыки» [Бергсон, 1999 (б), с. 1376]. Художники же призваны «устранять практически полезные символы, общепринятые, условные общие положения, одним словом, все, что скрывает от нас действительность, чтобы поставить нас с действительностью лицом к лицу». Понятие автоматизации, съедающей «вещи, платье, мебель, жену и страх войны», а также оппозиция «автоматизирующей» прозы и «заторможенного» стиха [Шкловский, 1929, с. 13, 23, 22] образуют целый пласт Бергсона в концепции Шкловского. Имеет соответствующий след и противопоставление видения и узнавания, являющееся фундаментом теории остранения.

В оксфордских лекциях 1911 г. («Восприятие изменчивости») Бергсон продолжает размышления о художнике, начатые в «Смехе»: «Почему, будучи более оторван от действительности, он умеет видеть в ней более вещей, чем обыкновенный человек? Этого нельзя было бы понять, если бы то видение, которое мы обычно имеем о внешних предметах и о нас самих, не было бы видением суженным и опустошенным: к этому нас приводит наша привязанность к действительности, наша потребность жить и действовать» [Бергсон, 1999 (d), с. 934]. Различение практического и художнического *видения* любопытным образом соотносятся с двумя видами *узнавания*, которые выделяются в более раннем трактате «Материя и память» (1896). Бергсон анализирует здесь природу узнавания (идентификации с прошлым) и приходит к выводу, что работу сознания нельзя ограничить только этой операцией. Человек постоянно пересекает воображаемый порог автоматизма, в темпоральном измерении равный превращению будущего в прошлое. Зафиксированный в памяти образ прошлого постоянно меняется под воздействием «актуальных движений», которые совершает индивид в настоящем. В терминах Бергсона «разыгрываемое» состояние памяти в настоящем является инновацией по отношению к «мечтаемому» содержанию памяти, т. е. совокупности имеющихся у индивида представлений [Бергсон, 1999 (а), с. 582]. То, что предшествует порогу автоматизма, трактуется Бергсоном как данные памяти, а то, что находится за ним, – как результат действия воли, осознание которой и входит в задачу рефлексии. Будучи осознанным, всякое движение воли есть творчество, о чем Бергсон размышляет в «Творческой эволюции» (1907). Сознание, являющееся «пружиной», стимулом развития интеллекта, «представляет потребность в творчестве, но оно проявляется только там, где творчество возможно. Оно засыпает, когда жизнь обречена на автоматизм, но оно немедленно просыпается, когда является возможность выбора» [Бергсон, 1999 (с), с. 288]. То есть человек как субъект творчества, способный к осознанию последнего, постоянно творит свое будущее, в чем ему и помогает искусство – способ

⁴⁸ Ориентация на эстетику Бергсона в статье «Искусство как прием» отмечалась и синхронной критикой [Жирмунский, 1928 (b), с. 338]. См. также [Thompson, 1971, p. 66; Perisic, 1976, p. 28].

ино, непрактического видения. Бергсон считает понятие творчества релевантным не только для художественной, но и для психологической реальности, в результате чего возникает своеобразный креативный универсум, обитатель которого занят постоянным поиском решений. Но попытка зафиксировать порог автоматизации в «практической» жизни обречена на провал; здесь важен сам процесс, а не его фиксация.

У Бергсона два типа узнавания в «Материи и памяти» соответствует двум типам видения в оксфордских лекциях. У Шкловского же остается противопоставление чистого узнавания и чистого видения, что связано с принципиально немиметическим пониманием искусства⁴⁹. «Новое» искусство невозможно «узнать», поскольку оно не вызывает в памяти привычные образы. Более того, и так называемое традиционное искусство построено, по Шкловскому, на противостоянии привычному. Говоря словами Тынянова, в этом состоит исповедуемый формализмом «империализм конструктивного принципа». Поэтому видение – это то, что возникает в сознании вопреки узнаванию, или благодаря творчеству. Вне восприятия, которое у Шкловского синонимично рефлексии, искусства не существует. В одной из метатеоретических работ об ОПОЯЗе Эйхенбаум так характеризовал теорию Шкловского: «Ясно, что восприятие фигурирует не как простое психологическое понятие (восприятие, свойственное тому или другому человеку), а как элемент самого искусства, вне восприятия не существующего. Понятие “формы” явилось в новом значении не как оболочка, а как полнота, как нечто конкретно-динамическое, содержательное само по себе, вне всяких соотносительностей» [Эйхенбаум, 1987, с. 384–385].

В таком изложении теория восприятия, разработанная в раннем формализме, выглядит достаточно завершенной и последовательной, поскольку предмет рефлексии ограничен сферой искусства, а не распылен в «спекулятивной» зоне между искусством и жизнью. Парадокс Шкловского состоит в том, что, с одной стороны, практический, автоматизированный мир не имеет никакого смысла, с другой – только в соотношении с ним и возможно искусство, которое не существует само по себе, а противостоит автоматизации. Если Бергсон говорил о длительности как об универсальном свойстве материи и мышления, то Шкловский постулировал длительность свойством искусства, однако именно с помощью последнего намеревался преобразовать жизнь, вернуть ей реальную длительности, сделать ощутимым процесс ее течения. В 1920 г. в газете «Жизнь искусства» он писал: «В жизни мы летим через мир, как герои Жюль Верна летели с Земли на Луну в закрытом ядре. Но в нашем ядре нет окон. Вся работа художника-поэта и художника-живописца сводится, в первую голову, к тому, чтобы создать непрерывную, каждым своим местом ощутимую вещь» [Шкловский, 1990, с. 99]⁵⁰. Тотальная

⁴⁹ Миметическая сторона языка, впрочем, не игнорировалась, но как бы подавлялась в целях очищения теоретической модели, демонстрирующей возможность конструирования полноценной реальности из «самовитого» слова. Это усложняет интерпретацию формализма как редукционистской модели, поскольку обнаруживает омонимичность понятия редукции: с одной стороны, это приведение одного к другому, с другой – сворачивание, компрессия, конденсация того или иного теоретического принципа, чья заостренная форма позволяет очертить границы применимости метода. Поэтому миметический аспект был и оставался своего рода чувствительным нервом формализма, рассуждавшего о «самовитом слове» с привлечением примеров из повседневного перцептивного опыта (Шкловский, Якубинский) или из фольклорных, т. е. по определению прагматических текстов (Якобсон). Подражание, аналогия, ассимиляция – все эти понятия были в высшей степени актуальны для формалистов и образовывали неоднородное, но единое концептуальное поле, требующее отдельного изучения (о приложении концепции мимесиса к формальной школе см. [Pujante Sanchez, 1992, p. 78]).

⁵⁰ Метафора ядра, лишенного окон, порождает ассоциации с монадой Готфрида Лейбница. Любопытно, что в своей критике Лейбница Бергсон подчеркивает вневременной характер описываемого им бытия, на что указывает отсутствие динамики, трансцендентной по отношению к монаде. «Действительность <...> предполагается целиком данной в вечности» [Бергсон, 1999 (с), с. 394]. Прорубание окон в монаде – это прокладывание пути из мнимой вечности в воспринимаемое время. Задача искусства состоит не только в деавтоматизации, но и в создании исторического измерения. Как показывает формалистская теория сюжета, это связанные вещи. Наконец, разрядка, которой Шкловский выделил местоимение «наше», заслуживает внимание не только тем, что актуализирует концепцию «возможных миров» Лейбница, но и тем, что подчеркивает плюрализм автора. Этой особенностью формалисты особенно дорожили: «Русская интеллигенция, а вместе с ней и наука, была отравлена идеей монизма. <...> Мы плюралисты. Жизнь многообразна – к одному фактору ее не свести» [Эйхенбаум, 1921 (а), с. 9].

ощутимость равноценна тотальной индифферентности, ибо сводит на нет различие – первое условие ощутимости.

4. Бергсон и Эйхенбаум

Очевидными отсылками Шкловского к Бергсону тема далеко не исчерпывается. В упомянутой статье Кертис проводит достаточно красноречивые параллели между Бергсоном и Тыняновым⁵¹, однако почти не говорит об отголосках бергсоновской парадигмы в работах Эйхенбаума. Бегло упоминаются отзывы Эйхенбаума на работы Бергсона, опубликованные в «доформалистский период». Исследователь замечает, что плюралистическое мировоззрение Эйхенбаума перекликается со взглядами Бергсона [Curtis, 1976, p. 110]. Между тем существуют более внятные свидетельства того, что и после вхождения Эйхенбаума в ОПОЯЗ Бергсон оставался для него актуальным мыслителем. Об этом, в частности, пишет Кэрол Эни, находящая у него следы влияния Бергсона вплоть до середины 1920-х годов [Ану, 1994, p. 19]. Если видеть в Эйхенбауме лишь комментатора и текстолога, то влияние Бергсона вольно или невольно ограничивается критикой до 1916 г. и трактуется как пережиток [Серман, 1985, с. 75]. Если же воспринимать критика, историка и писателя как сосуществующие инстанции интеллектуальной практики в биографии Эйхенбаума, то Бергсон остается значимой фигурой, без влияния которой традиционные персонажи исторических повествований выглядели бы иначе.

В бытность адептом метафизической критики Эйхенбаум проявлял к философии Бергсона устойчивый интерес, причем не только к оригинальным сочинениям, но и к их рецепции в русской критике [Эйхенбаум, 1913 (a)]. В этих кратких, редуцирующих авторское присутствие отзывах знаменателен отбор актуальных тем. Так, в рецензии на оксфордские лекции 1911 г. внимание заостряется на восприятии как на «действительной основе нашего существования» [Эйхенбаум, 1912, с. 3014] и на «методе рассмотрения вещей *sub specie durationis*» [Там же, с. 3015]. По материалам этого же сочинения Эйхенбаум публикует также реферат, где формулирует принцип философии Бергсона уже в заглавии: «разрушение старого» и «построение нового», которое представляет собой единый и неделимый процесс [Эйхенбаум, 1913 (b), с. 494]. Этот принцип совмещает два измерения актуальной в будущем формалистской методологии: с одной стороны, оппозицию автоматизации и деавтоматизации, с другой – конфликтную модель истории («борьба и смена» по Тынянову).

Наиболее очевидное влияние Бергсона можно наблюдать в концепции комического, которую Эйхенбаум выдвигал в качестве основы для общей теории искусства. В середине 1920-х годов Эйхенбаум, приступив к ревизии истории литературы, предлагает свою интерпретацию

⁵¹ Так, среди нескольких отмеченных Кертисом совпадений [1976, с. 117–119] интересен риторический и концептуальный параллелизм трактовок динамичности формы в «Проблеме стихотворного языка» (1924) и «Творческой эволюции». Тынянов пишет: «Мы недавно еще изжили знаменитую аналогию: форма – содержание = стакан – вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью (вместо того, чтобы и пространственные формы осознать как динамические *sui generis*). <...> Ощущение формы при этом всегда есть ощущение протекания <...> Протекание, динамика может быть взято само по себе, как чистое движение» [Тынянов, 1993, с. 26]. А вот пассаж из Бергсона: «Если налить в один и тот же стакан сначала воды, а потом вина, то обе жидкости, разумеется, примут в нем одну и ту же форму; здесь будет тождественное приспособление содержимого к содержащему. <...> Но когда говорится о приспособлении организма к условиям, в которых ему приходится жить, то где здесь предсуществующая форма, ожидающая свою материю? Условия – это не форма, в которую вливается жизнь, принимающая соответствующий вид; когда мы рассуждаем так, нас вводит в заблуждение метафора. Никакой формы нет, самой жизни предстоит создать себе форму, приспособленную к данным условиям. <...> Приспособляться означает здесь не повторять, а соответствовать, что совсем не одно и то же» [Бергсон, 1999 (с), с. 73]. Соответствие формы и материи у Бергсона процессуально, является одним из проявлений чистой длительности (*pure duree*). При этом именно пространственная доминанта в восприятии материи (Лейбниц, Спиноза, Кант) вызывает у Бергсона наиболее резкую критику [Там же, с. 386–404]. Принцип динамического становления, являющийся ключевым для всей книги Бергсона, начинает у Тынянова играть столь же необходимую, теоретически нагруженную роль.

остранения на примере эмоционального сдвига, который связан с вторжением комического. В отличие от драматического и/или травматического опыта, вызывающего к активному сопереживанию, комический возбудитель апеллирует к интеллекту, а не к душе. Он требует если не отключения, то ослабления механизмов интимного сопереживания, усиливая зависимость от синхронного контекста, в котором он дает о себе знать. Смех – явление социальное, заразительное независимо от «причины» или «содержания» и безразличное к любым проявлениям интимного. «Можно утверждать, что эмоция смеха как “формальная”, не связанная с душевной жизнью и ее индивидуальными оттенками, а свидетельствующая лишь о реакции на впечатление извне, специфична для эстетического восприятия» [Эйхенбаум, 1924, с. 8]. В смехе кристаллизуется функция искусства, чей эффект состоит в том, что «область душевных эмоций нейтрализуется, а возбуждается область иных эмоций»⁵². Источником взглядов Эйхенбаума на природу комического является трактат Бергсона «Смех», в котором комическое выступает атрибутом неправильного, вытесняемого обществом поведения, которое не отличается эластичностью и напряженностью внимания [Бергсон, 1999 (b), с. 1289]. Эффект комического в расподоблении привычного, в непредсказуемой неадекватности отношений. Комедия, которая эксплуатирует «неприспособленность действующего лица к обществу и нечувствительность зрителя» [Там же, с. 1369], направлена также на выявление автоматизма повседневной жизни. Но если для Эйхенбаума комедия демонстрирует чистый, абстрагированный пример эстетической функции, то Бергсон, видя в искусстве проявление индивидуального, считает ее промежуточной формой «между искусством и жизнью» [Там же, с. 1386]. «К тому же, Эйхенбаум, умножая расхождения с Бергсоном, настаивает на том, что успешная трагедия, так же как и комедия, апеллирует к нашему интеллекту в большей мере, чем к нашим эмоциям. Если трагедия призвана трансформировать жалость в эмоцию духовного свойства, она должна избегать возможности вернуть нас к миру наших индивидуальных душевных переживаний и по возможности нейтрализовать их, чтобы освободить путь художественному впечатлению» [Апу, 1994, р. 51]. В то время как философия жизни сопротивляется радикальному отчуждению сознания от объекта, формализм абсолютизирует безличный интеллект, становящийся «минус-субъектом» всякого движения, будь то динамика внешнего восприятия или соотношение форм в искусстве.

Дальнейшую модификацию бергсоновской парадигмы можно видеть в концепции времени, которую Эйхенбаум интерпретирует в духе «Восприятия изменчивости» как некую абстрактную протяженность. Если для Бергсона «истинное», или «длящееся» время является синонимом длительности (*la duree*) [Бергсон, 1999 (c), с. 236; 1999 (d), с. 939], то Эйхенбаум разводит эти понятия, считая время частным случаем динамики, соответствующей существованию как таковому. Это означает, что все частности литературоведческого анализа призваны в той или иной мере отразить длительность, протяженность исторической реальности. Примкнув к ОПОЯЗу, Эйхенбаум с самого начала занимается не только поэтикой конкретных приемов («Как сделана “Шинель” Гоголя»), но и пытается концептуализировать сам «ход работы писателя» («О Льве Толстом», «Проблемы поэтики Пушкина»). Внимание обращено на само протекание творчества, текстопорождение в широком смысле слова. Отсюда построение биографии Толстого по бинарной модели преодоления и возвращения кризиса. Идея движения равно организует историю текста и его поэтику. Это относится не только к поэтике прозы (развертывание сюжета), но и к поэтике стиха (наращивание ритма и мелодическая инерция). «Он <Эйхенбаум – Я.Л.> говорил о том, что начальной точкой стихотворения является абстрактная модель движения в сознании поэта, подобие бессловесного барабанного боя, и что слова и

⁵² Скорее всего, имеет место суммарный перифраз хрестоматийных выдержек из Шкловского. Ср. в анализе «Тристрама Шенди» реплику о том, что «искусство безжалостно или внежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения» [Шкловский, 1929, с. 192], а во вступлении к «Розанову» утверждение о том, что «шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения <...> – равны между собой» [Там же, с. 226].

звуки подбираются позднее, чтобы приноровиться к ритмическому движению» [Апу, 1994, р. 59]. Эта динамика не имеет векторной направленности, она присуща и протяженному событию текста, и бытию самого писателя, и бытию интерпретатора. Во всех случаях она будет порождать различные конфигурации значений, которые составляют предмет исторического описания.

Во введении к монографии о Лермонтове (1924) сжато формулируется отношение истории к времени. Само по себе время бессмысленно, пусть и членимо на отрезки. Напротив, осмысленным и достойным изучения Эйхенбаум полагает неделимое движение истории, которое сводится к совокупности свидетельств о событиях. Время нейтрально и абсолютно, история ангажирована и относительна. «Время и тем самым понятие прошлого не составляет основы исторического знания. Время в истории – фикция, условность, играющая роль вспомогательную. Мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое – динамический процесс, который никак не дробится и никогда не прерывается, но именно поэтому реального времени в себе не имеет и измеряться временем не может. <...> В этом смысле, как это ни звучит парадоксально, история есть наука о неизменном, о неподвижном, хотя имеет дело с изменением, движением» [Эйхенбаум, 1987, с. 143]. Здесь трансформируется мысль Бергсона о независимости тотального движения и умопостигаемых объектов: «Есть изменения, но нет меняющихся вещей: изменчивость не нуждается в подпоре. Есть движения, но нет необходимости в неизменяемых предметах, которые движутся: движение не предполагает собой движущегося тела» [Бергсон, 1999 (d), с. 947]. В истории именно эти «неизменяемые предметы», омываемые индифферентным временем, оказываются в центре внимания.

В оксфордских лекциях Бергсон говорил, что «мы обыкновенно помещаем себя в пространственное время» [Там же, с. 950], не будучи в состоянии остановить бесконечную длительность, воспринять время как оно есть. Эйхенбаума интересует именно тот уровень восприятия длительности, который у Бергсона требует преодоления: «В движении нас интересует не изменение положений, а сами положения. <...> Мы имеем потребность в неподвижности, и чем более нам удастся представить себе движение, как совпадающее с пространством, им пробегаемым, тем понятнее оно нам кажется». В «Моем временнике» (1929) Эйхенбаум еще раз специально оговаривается: «Напрасно историю смешивают с хронологией. История – реальность; она, как природа, как материя, неподвижна. Она образуется простым фактом смерти и рождения – фактом, никакого отношения к времени не имеющим. Хронология – абстракция, выдумка, условность, регулирующая семейную жизнь и государственную службу» [Эйхенбаум, 2001 (a), с. 50]. Для Эйхенбаума история – это аналог пространства, промежуток между «тогда» и «теперь», конвертируемый в расстояние между «там» и «здесь». Хронология – условный эквивалент длительности, доступный сознанию и обуславливающий практику конструкт, тогда как история принципиально неподвижна, поскольку относится к уровню видения, а не узнавания, имеет чисто интеллектуальное и внеположное практике происхождение.

Таким образом, Эйхенбаум заимствует у философии жизни модель времени, но трактует ее по-своему. Подвижное время – выдумка, абстракция, а история – реальность. Она неподвижна, как материя, которая у Бергсона, напротив, обусловлена течением времени. Неподвижность истории фактически означает ее произвольность: статичное в отличие от текучего и неуловимого может подвергаться бесконечной перестройке. Каждый строит свою историю, не считаясь с хронологией и, тем более, с реальным течением времени, которое недоступно для восприятия и несущественно для биографии исторического лица. Представление уже не замещает реальность, оно работает исключительно на себя и снимает вопрос о степени своего соответствия действительности. Историю составляет некое множество пространств, каждое из которых выстраивает собственную структуру восприятия и вступает в коммуникацию с другими пространствами при помощи механизмов перевода. Такую модель характеризуют полицентризм, релятивность систем измерения, интерпретация жизни как потока, в котором

сознание фиксирует моменты – строительный материал для произвольного сюжета, работой которого ведает память⁵³.

Как известно, формальная школа выявляет универсальные (нормативные) принципы искусства на примере исключений. У Шкловского это Стерн, Розанов, футуристы, у Эйхенбаума – Толстой и Лермонтов в аспекте их «странного», зачастую вызывающего литературного поведения (сюда же почти что «заумный» Гоголь). Именно «отклоняющаяся», «затрудненная» форма с необходимостью оказывается первичной по отношению к «прямой», «легкой для восприятия». Деавтоматизация парадоксальным на первый взгляд образом предшествует автоматизации, разрушение осуществляется раньше созидания, негация предшествует утверждению. Если рассматривать эту ситуацию в свете идей Бергсона, в «осколочном» виде циркулирующих в корневой системе формалистов, то первичность отклонения по отношению к норме оказывается созвучна представлению об отсутствии как о сложном случае наличия. Ср. пассаж из «Творческой эволюции»: «В понятии “несуществования” какого-либо объекта заключается не меньше, а больше содержания, чем в понятии о “существовании” того же самого объекта, так как понятие о “несуществующем” объекте необходимо является понятием о “существующем” объекте, к которому, кроме того, прибавляется еще представление об исключении этого предмета из настоящей действительности в целом» [Бергсон, 1999 (с), с. 316]. Норма может идти вслед за отклонением, представляя его упрощенную версию, т. е. очищенную, лишенную этой самой «прибавки» идею наличия. Отклонение можно интерпретировать и как первоначальный спонтанный порядок, неизвестный рациональному сознанию. Автоматизированная форма соответствует нормативному порядку, тогда как затрудненная форма (незнакомый, иноземный язык поэзии, по Аристотелю) соотносима с порядком ненормативным, иррациональным. Согласно Бергсону, беспорядка не существует так же, как отсутствия. В приложении к повседневной прагматике это формулируется следующим образом: «Идея беспорядка <...> соответствует известному разочарованию при известном ожидании, она обозначает не отсутствие всякого порядка, а наличие порядка, который в данный момент не представляет для нас интереса. Если, поэтому, мы попробуем отрицать порядок совершенно в абсолютном смысле, то в таком случае мы просто перейдем от одного вида порядка к другому» [Там же, с. 302–303]. Поэтому для разделяющих это положение формалистов интерес представляет сам *механизм* последовательной смены конкурирующих инстанций порядка. Другими словами, в поле наблюдения находится само движение (вернее, его идея) от автоматизированного высказывания с «прозрачной» референцией к высказыванию деавтоматизированному, обращенному на себя (автореферентному), и обратно. В этом смысле формализм гиперисторичен, если вслед за Эйхенбаумом понимать историю как произвольную, статичную матрицу, из элементов которой каждая эпоха строит свою конфигурацию, вооружившись хронологическими абстракциями и полагая, что наполняет их абсолютным содержанием.

5. Те же и Ницше

Говоря о влиянии на формалистов витализма Бергсона, нельзя не упомянуть еще один источник их картины мира – философию Фридриха Ницше. В беллетристической части «Моего современника» Эйхенбаума (1929), речь о котором еще впереди, то и дело проскальзывают мотивы философской притчи «Так говорил Заратустра», проводится мысль о концепции истории как испытания (см. главу XI). Актуален Ницше и для Тынянова, что нетрудно установить, опираясь хотя бы на его концепцию пародии. Тынянов трактует пародию как инструмент исторической инновации, чем отчасти «повторяет критику монументальной и антиквар-

⁵³ В конце 1970-х годов Якобсон вспоминал о питательной среде формалистского мировоззрения: «Нашей непосредственной школой в помыслах о времени была ширившаяся дискуссия вокруг новорожденной теории относительности с ее отказом от абсолютизации времени и с ее настойчивой увязкой проблем времени и пространства» [Якобсон, Поморска, 1982, с. 44].

ной истории в ее двойственном отношении к жизни (полезном и вредном)» [Kujundzic, 1997, p. 28]. Шкловский, наименее склонный к экспликации своих теорий, переключается с Ницше по многим показателям. Исследователи доказывают и ницшеанские корни его идеи ощутимости, и его определения «Тристрама Шенди» Стерна как наиболее типичного романа мировой литературы, и, наконец, его идеи сращения литературы с жизнью в период сотрудничества с ЛЕФом [Ibid., p. 12]. Во многом из-за Шкловского критики клеймили деятелей ОПОЯЗа «резвящимися литераторами» и «веселыми историками искусств» [Загорский, 1922, с. 18], не сознавая, что тем самым воздают *hommages*⁵⁴. Такая оценка недвусмысленно отсылает к «Веселой науке», известной как панегирик филологии. Ницше говорит о тех свойствах, которые «новые» филологи будут почитать своими: «Всякое сильное направление односторонне: оно приближается к направлению прямой линии и, подобно последней, исключительно, т. е. оно не соприкасается с многими другими направлениями, как это делают слабые партии и натуры в их волнообразном движении из стороны в сторону; поэтому надо простить и филологам, что они односторонни.

Восстановление и очищение текстов наряду с их объяснением, в течение веков выполняемое одним цехом, дало, наконец, теперь возможность открыть верные методы» [Ницше, 1990, т. 1, с. 384]. Антонимический характер используемых метафор лишь подчеркивает сходство концепций: прямая для Ницше вполне соответствует не прямой, извилистой дороге искусства у формалистов. В обоих случаях отрицается непосредственный контакт традиций. Важно и то, что Ницше провозглашает свою современность эпохой сравнения, что заставляет вспомнить о примате отношения над субстанцией как о сквозном теоретическом сюжете формализма. Чем меньше, считает Ницше, люди связаны традицией, тем больше «внешнее беспокойство, взаимное столкновение людских течений, полифония стремлений» [Там же, с. 254], тем выше конкуренция и жестче отбор, в том числе и в области эстетики. Готовность к этой новой культуре (на которой выросла не одна «скоростная» концепция XX в. от Филиппо Томмазо Маринетти до Поля Вирилио) и должен воспитывать в себе человек, жить мужественно и весело.

Такова житейская, а не только творческая, художническая мораль, восходящая к авангарду, с одной стороны, и позднему символизму – с другой. Блок, связанный для людей 1920-х годов с «веселым именем» Пушкина, а также предвосхитившие формалистов «дионисийцы» Андрей Белый и Вячеслав Иванов создают медиальное поле, в котором Ницше становится неотъемлемой частью пореволюционной русской культуры и краеугольным камнем русского авангарда. Его тяготение к деструктивной переоценке всех ценностей, абсолютному и самодостаточному процессу борьбы и обновления, наконец, к упомянутому жизнестроительству – все эти качества идут в дело⁵⁵. Нельзя не заметить и отчетливого сходства формалистской установки на создание полностью автономной и оригинальной концепции истории с основными идеями известного сочинения «О пользе и вреде истории для жизни», где Ницше «борется против чрезмерного господства истории в воспитании современного человека, между прочим, и потому, что это порождает парализующую тенденцию быть эпигонами. Он видит, как этот избыток истории ослабляет личность, подрывает пластическую мощь жизни» [Риль, 1909, с.

⁵⁴ Реакция на нее была вполне единодушной. Эйхенбаум в письме Тынянову писал: «Нас язвительно называют “веселыми историками литературы”. Что ж? Это не так плохо. Быть веселым – это одно теперь уже большое достоинство. А весело работать – это просто заслуга. Мрачных работников у нас было довольно – не пора ли попробовать иначе?» [Эйхенбаум, 1921 (а), с. 40]. В свою очередь, Шкловский, завершая статью «Пушкин и Стерн», вряд ли случайно обмолвился, что «почтить память можно не только каждением благоуханной травы, но и веселым делом разрушения» [Шкловский, 1923 (с), с. 220].

⁵⁵ Ведущие левые идеологи призывали к стиранию границы между искусством и производством, вкладывая в последнее смысл современной жизни. «Увеличивая дистанцию между текстом и жизнью за счет ступеней эстетического, они приближали их друг к другу на другом уровне» [Ensen, 1987, p. 113]. Безальтернативная эскалация производства сродни ритуальному экстазу, в котором должны слиться искусство и вера. По сути, теургические претензии символистов переводятся в план идеологии ЛЕФа почти непосредственно: в ответ на поэму «Двенадцать» один из будущих ЛЕФовцев констатирует, что тринадцатый апостол нашел воплощение в фигуре В. Маяковского; начинается формирование Пантеона [Чужак, 1921, с. 77–81].

21]. Так называемая «мощь жизни» постоянно провоцирует метод, будучи метафорическим аналогом формалистского «материала» и перекликаясь с виталистической концепцией энергии. Проблема деформации материала и метода осознается формалистами, начиная с самых ранних публикаций, и со временем приобретает черты экзистенциального вопроса (прием может работать в пространстве языка-объекта, а может с тем же успехом быть характеристикой метаязыка).

Эйхенбаум, отгородившийся Толстым от теоретического формализма уже с середины 1920-х годов, занят поисками адекватного описания своего героя во всей его целостности. Жизнь – вот что парадоксальным образом интересует одного из ведущих «формалистов». Это та *другая* жизнь, в которой исследовательское «Я» растворяет и нейтрализует себя путем нахождения аналогий. Шкловский же, занятый все менее продолжительными проектами, пишет «мимолетные» книги в манере Василия Розанова и также апеллирует к жизни⁵⁶. При этом его нарративное «Я» отнюдь не отчуждается в другом, скорее, наоборот, присваивает других, делает их эксплицитными персонажами романа своей жизни. Однако и в том, и в другом случае теория ищет эвфемизма, перифраза вплоть до своей противоположности. Радикальность, казавшаяся формалистам определяющей сознание русского интеллектуала революционной эпохи, исчезает⁵⁷. На рубеже 1920-1930-х годов «формальный» (точнее, уже «структурный») метод перебирается в Прагу, а в России средствами сублимации «сомнительных» теорий становятся исповедь, приношение даров, автоэпитафия. Среди текстов Шкловского отыщутся все названные типы: и хрестоматийная в своей игровой пародийной исповедальности «Третья фабрика» (1926), и «Материал и стиль в романе Л. Толстого “Война и мир”» (1929), опыт социологической интерпретации романа, с треском провалившийся у целевой группы, и, конечно же, «Памятник научной ошибке» (1931). У Эйхенбаума до автоэпитафий дело не дошло, однако нельзя не вспомнить тут и «Мой временник», и второй том «Льва Толстого» (1931). Критическая рефлексия уходит в «кружковую» прозу, уже не столько реализующую, сколько маскирующую ключевые идеи формализма, которые уподобляются литературным моделям, уходят в тень и органически там изменяются до неузнаваемости.

Причины такого полиморфизма понятны. Границы изучавшегося формалистами *предмета* не были определены. Этого и не требовалось. Напротив, поскольку во главу угла ставилось не *что*, а *как*, то точкой опоры служил не самый предмет, а свойство литературности, присущее, а точнее, приписываемое предмету в виде универсальной валентности. Определенной казалась лишь стратегия письма: формалисты, как известно, изучали литературность явлений, т. е. изменение статуса тех или иных текстов от эпохи к эпохе. Цель подобного изучения прозрачна – самопознание. Одна из формулировок гласит: «История есть особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого» [Эйхенбаум, 2001 (а), с. 62]. Выбор возможен при условии знания. Отсюда декларативный отказ от дедуцированных трактовок (даже если они подтверждаются в ходе проверки, как в случае с Потебней⁵⁸) и сознательная редукция

⁵⁶ «Пустота всасывает, – говорит он в часто цитируемом пассаже из «Третьей фабрики», – дайте скорость!» [Шкловский, 2002, с. 313]. В книгах, написанных после эмиграции, Шкловский неудовлетворен своим обращением к штампам – к тем самым, в которые отложилась прежняя традиция, «расшевелившая» Пушкина и «идущая от Достоевского и Розанова к Андрею Белому» [Шкловский, 1923 (с), с. 203].

⁵⁷ Интенция быть в центре современной литературы (или, если таковой не обнаружится, создать ее) наиболее кардинальным образом отличала представителей формальной школы от академического литературоведения. И тем не менее, как критики или «как прогнозисты, на современном материале формалисты проиграли дважды: а) авангардные формы, на которые они ориентировались, которые считали наиболее перспективными, оказались не нужны новому обществу; б) реальность изменилась настолько, что их основные теоретические положения оказались неприменимыми к современной литературе» [Чудакова, 2001, с. 426]. Осознание этого факта и привело к распаду школы вопреки желанию ее участников.

⁵⁸ Так, сглаживая противостояние Шкловского и Потебни, рецензент «Поэтики» 1919 г. говорит, что со стороны ОПОЯЗа звучит вполне справедливая критика недифференцированного понимания обыденной и поэтической речи. Нарочная заостренность Шкловского также проблематизировала поэтическое происхождение обыденного языка и разведение языков в результате забвения внутренней формы [Жирмунский, 1928 (б), с. 348–349]. Следует заметить, что и Ф. де Соссюр, рассуждая

имеющихся знаний, вполне созвучная эпохе. Как явствует из предыдущего раздела, напрасно внешний наблюдатель негодует, что «еще триста лет будут они играть роль гетевских Вагнеров, пока откроют дорогу для обобщающих, идеологических, философских глав науки о литературе» [Удущев, 1925, с. 175–176]. Впрочем, упоминание Гете здесь как раз кстати.

6. Снова романтизм

Восприятие современности сквозь историю и пристальный поиск себя уводит формалистские корни в романтическую почву. Решая в научных работах личные вопросы, формалисты демонстрировали примеры высокой рефлексии в текстах смешанного жанра. Литература становится для них персональным делом, приватизируется в духе пушкинского «Арзамаса», но вместе с тем именно в таком качестве стремится к выходу за пределы узкого круга. Такая стратегия отличает романтика, который «хочет сделать понятным читателю собственное переживание жизни, рассказать ему о своем жизненном опыте» [Жирмунский, 1919, с. 6]. «Сделанное», выраженное при этом немедленно отчуждается, становясь предпосылкой иронии. Стремясь удержать власть над словом, автор буквально спасается при помощи иронии, предсказывающей это отчуждение. Автор может умереть⁵⁹, но, как принято в новейшей теории иронии, «место творца – место дискурсивной власти – остается, все яснее проступая в фокусе самосознания современного искусства» [Hutcheon, 1985, p. 85]. Причина этой устойчивости – вакцинация иронией, которую концептуализировали романтики

По Фридриху Шлегелю, ирония вызывает ощущение двойной перспективы (текст сам указывает на то, что его структура двусмысленна по преимуществу, так как раскрытие одного из значений всегда означает затемнение другого). Благодаря иронии оппозиция стихийного и сознательного теряет свою силу [Жирмунский, 1919, с. 17]. Ирония «означает доминирующую роль автора», что «обеспечивает примирение различных морально-ценностных полюсов произведения. Однако это примирение только *формальное*, поскольку устранить реальные общественные противоречия, вызванные овеществлением человеческих отношений, автор не в силах. Эффект иронии и связан здесь с тем, что то решение, которое предлагают автор и его произведение, по природе поверхностно» [Тиханов, 1996, с. 133].

Еще один романтический источник формализма – Новалис с его идеей поэтического обновления восприятия. «Поэзия, подобно сну, прерывает для нас обыденный ход жизни, чтобы обновить нас, и нашему ощущению жизни сохранить его бодрость», – говорит Новалис в «Критических фрагментах»; сущность романтизма состоит в «искусстве удивлять» [Берковский, 2001, с. 33]. Шкловский – это профессиональный читатель, вставший на позицию автора, его рефлексия простирается в двух противоположных направлениях и поэтому по определению иронична. Однако в отличие от романтиков формалисты уже знают о смерти Бога. Этим знанием и продиктован отказ от этического и ценностного компонентов в анализе текста, ибо и тот, и другой расцениваются как производные тотальной формы, как следствие определенной организации высказывания, а не чьей-то дословесной воли. Таким образом, воля деперсонализуется, ибо полагается свойством самого дискурса. Он и определяет восприятие реальности, подрывая оппозицию между *see-ing as* и *actual seeing*⁶⁰. Отсюда форма высказывания – это вовсе

в «Анаграммах» о мотивированности языкового знака допускал аналогичную генерализацию. Ведь внутренняя форма слова и есть то, что связывает звуковой облик со значением.

⁵⁹ Свидетельство о своей смерти автор получает только в следующий период эскалации скептицизма на рубеже 1960–1970-х годов [Фуко, 1996].

⁶⁰ Неразличение «видения как будто» и «видения на самом деле» (термины заимствованы из [Keatney, 1997]; ср. также «Nocus Pocus Linguistics» и «God's Truth Linguistics» в одноименной дисциплине) в полной мере свойственно ментальному и дискурсивному пространству модернизма. Оно лишь не сопровождается кризисом «большого нарратива», который письменная культура осознала к середине XX в. Если увлеченные вседозволенностью модернисты (в том числе формалисты) были активными *субъектами* неразличения, то люди эпохи постмодерна чувствуют себя беспомощными *объектами*, если не жерт-

не самодостаточная комбинация элементов плана выражения, а целостный фрагмент реальности, осознанный как таковой. Формализм не дистанцируется от жизни, но подразумевает ее пристрастное истолкование, наследуя идеям антигуманиста Ницше, романтика наоборот. Выходит, фаустовская дилемма между сухой теорией и древом жизни решается формалистами в пользу последнего?

Наличие как минимум двух перспектив рассмотрения вещи и стремление столкнуть противоположности в одном парадоксальном высказывании (влияние русского футуризма) вполне согласуется с общей культурно-психологической напряженностью, в которой существовало поколение первого пореволюционного десятилетия. Познавательность эстетического акта, каковой она виделась романтикам, разделялась и формалистами с их первичностью поэтического языка над «естественным», а также с не раз уже упомянутым острашением, которое важно как принцип мышления, а не как прием, и которое определяет искусство в целом [Парамонов, 1995, с. 43]. На уровне мировоззрения деятели ОПОЯЗа были создателями не вещей, но концепций, т. е. аналитиками и спецификаторами. Их внутренняя эволюция разворачивает сюжет борьбы между мироощущением и мировоззрением, между витализмом изначальных посылок и логикой их дальнейших трансформаций в ходе описания, вернее, конструирования, фактов литературы. Имплицитно апеллируя к интуитивному чувственному опыту, к континуальной и потому неопишуемой действительности, формалисты строят автономную последовательность дискретных элементов и подменяют ею историю форм.

Таким образом, романтическая генеалогия формалистов выстраивается достаточно четко: от самих романтиков через Ницше к Бергсону, с чьей точки зрения жизнь – это непрерывный поток постоянно *нового*, не познаваемый прерывным сознанием, но только фрагментарно им представляемый. В концепции ОПОЯЗа эта идея трактуется как механизм восприятия текста на фоне не-текста, культурно обусловленного здесь и сейчас. Принципиально недоговоренная идея вечного движения путем обновления может пониматься как радикальный прогрессизм. Представляется, однако, что обновление в этой схеме *избыточно*, оно не имеет смысла вне исторического контекста, позволяя обнаружить перераспределение старого и нового на примере конкретного текста. Начиная с текстов 1923 г., о которых речь пойдет в следующей главе, Шкловский усложнил принцип острашения, проецируя свой жизненный опыт так, чтобы он синтагматически совпадал с анализируемым текстом. История здесь «разворачивается» как принципиальное совпадение события и его описания, что есть следствие понимания собственной жизни как длительности, что само собой и подталкивает к изучению диахронической последовательности текстов. В свою очередь, работа Эйхенбаума над поэтикой Толстого, вылившаяся в итоге в (авто)биографию и в этой связи встретившая жесткую критику со стороны коллег [Томашевский, 1923], была также продиктована экзистенциальной потребностью в идентификации с современностью. Наконец, переход Тынянова от науки к литературе свидетельствовал о желании использовать документ, не ограничиваясь его описанием. Все эти процессы перехода, ломки, трансформации отчасти были запрограммированы оппозицией *фона* (пространство слабодифференцированных явлений) и *феномена* (выдвинутого элемента, например жанра, востребованного конкретной референтной группой), которой руководствовались формалисты вслед за романтиками и их пониманием иронии. Диалектика выдвижения и отступления была актуальна для исторической модели, основанной и в том, и в другом случае на принципе борьбы.

вами неразличения: «Современная революция – это революция неопределенности. Мы весьма далеки от того, чтобы принять ее» [Бодрийяр, 2000, с. 64].

III. Интермедия. Статьи как послания. Формы коммуникации в научном быту

Переосмысление традиционной функции жанров – цель, которая соприсутствует в текстах формалистов прямой, заявленной цели. Наряду с идеей жизнестроительства, воспроизведившей эстетику романтического поведения в идиолекте Шкловского и далее в доктрине ЛЕФа, принцип смешения жанров был суррогатом того синтеза, который в теории провозглашали все те же романтики. Конвертация и смешение жанров, их заимствование и травестия, характерные для переломных эпох, в ряду которых ярко представлено первое десятилетие после революции 1917 г., являются процедурами перевода на метауровень: новый текст эксплицитно описывает предшествующие и имплицитно порождает вторичную систему правил. В соответствии с этим жанр активно демонстрирует свою подвижность, стремится к перерождению.

Предпосылка выделения жанра заключается в том, что «семантически регулярные единицы внутри текста составляют материал для построения структуры регулярных межклассовых эквивалентностей – неких вторичных нарративных образований (типов литературы, элементов сюжета в смысле В. Проппа и т. д.)» [Dolezel, 1979, p. 198–199]. С одной стороны, жанр есть категория, т. е. результат генерализации явлений, причем это концептуальная и одновременно историческая категория⁶¹. С другой стороны, явления культуры, формирующие компетенцию жанра, подбираются вполне произвольно и, будучи сами сознательно сконструированы, начинают настаивать на своем дополнительном структурировании в зависимости от функции, которая им приписывается той или иной аудиторией. Любопытный пример жанрообразования обнаруживает «дружеское письмо» – порождение рафинированной словесной культуры пушкинской эпохи, результат одновременного прочтения и достраивания практики интимной коммуникации в публичном коде. Исследователи этого пограничного жанра свидетельствуют, что концептуальное описание феномена началось именно в работах формальной школы⁶². Представляется, однако, что письмо, как и его индекс – посвящение, было для формалистов объектом не только изучения, но и практической обработки.

Примером предельно сжатой и потому предельно выразительной формы реализации приватных отношений в научно-критической статье послужили посвящения, которые Тынянов предпослал программным работам «Промежуток» (1924), «Литературный факт» (1924) и «О литературной эволюции» (1927). Посвящения выступают в роли дополнительных кодов, которые в форме, сжатой до знака-указателя, обогащают семантический потенциал указанных текстов. Для Тынянова как искушенного знатока текстов и автора своеобразной концепции жанра посвящение было случаем предельной сжатости конструктивного принципа (подробнее о тяготении Тынянова к дискурсивной «тесноте» и реформировании жанров см. [Блумбаум, 2002; Duff, 2003]).

Посвящение можно назвать своеобразным индексом приватного жанра, другими словами, указателем закрытого, частного значения, существующего, несмотря на факт публикации. Текст с посвящением обращается ко всем и особенно – к конкретному лицу. Можно возразить, что произведение в любом случае обращается к коллективному читателю и посвящение

⁶¹ Проницательную критику этого общего места гегелевской эстетики см. [Шеффер, 2010, с. 36–46].

⁶² «Среди формалистов Тынянов и его ученики, особенно Н.Л. Степанов, оставили нам наиболее стимулирующие работы по письмам. Несмотря на то что Тынянов никогда не посвящал письмам отдельного исследования, они являют собой основную иллюстрацию к теории литературного правонаследования, где внелитературные писания (персональная переписка, словесные игры в салонах) могут достичь литературного статуса в то же самое время, когда признанные жанры лишаются своей прежней литературной репутации (например, оды или придворные ритуалы» [Todd, 1976, p. 14]. Исследователь далее напрямую ссылается на пионерскую работу Степанова о дружеском письме в «ювенильном» формалистском сборнике «Русская проза» 1926 г.

есть не более чем индикатор, обогащающий семантику текста дополнительными коннотациями. Однако наличие адресата, чья инстанция находится между историческим лицом и персонажем внутри текста, проблематизирует категорию внешнего, безличного читателя и делает восприятие такого текста особенно иллюстративным для теории рецепции. При этом в отличие от *послания* с его выраженной прагматикой текст с *посвящением* чаще всего не содержит прямых обращений. Они заменяются аллюзиями, намеками и отсылками,

Достаточно пространный для Тынянова-критика этюд «Промежуток» описывает ситуацию в поэзии 1920-х годов. Несмотря на то что в статье дается панорамный обзор ведущих поэтических персоналий периода, Тынянов посвящает ее именно Борису Пастернаку. Тем самым он не только обнажает свои вкусовые и цеховые предпочтения, но и в какой-то мере вмещает Пастернаку связь с теорией ОПОЯЗа середины 1920-х годов. По Тынянову, миссия Пастернака состоит в том, чтобы «взять прицел слова на вещь. Как-то так повернуть и слова, и вещи, чтобы слово не висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски. Вместе с тем это естественная тяга от гиперболы, жажда, стоя уже на новом пласте стиховой культуры, использовать как материал XIX век, не отправляясь от него как от нормы, но и не стыдясь родства с отцами» [Тынянов, 1977, с. 182]. Пастернак связывает вещи по случайному признаку, другими словами, мощно остраивает перспективу их восприятия, актуализируя проблематику раннего ОПОЯЗа. Стратегия же дальнейшей работы Пастернака со словами и вещами, лишенными привычных контекстов, напоминает вторую, синтагматическую фазу развития формального метода. Это новое соединение, аналог деконструкции, которой формалисты подвергают свою теорию. Результатом этого переосмысления является новый гуманизм – конструирование исторического субъекта, наполняющего своими рефлексиями пространство, из которого был выкачан воздух в порядке эксперимента.

Таковы работы Шкловского, ощутившего в Берлине шок выпадения из истории и с тех пор занятого ее поспешным, упреждающим присвоением, таковы заявленные в предисловии к «Молодому Толстому» интенции Эйхенбаума, еще до Шкловского пережившего «миг сознания», осознавшего себя субъектом исторического процесса. Формалисты образца 1924 года, только что вновь собравшиеся вместе (Шкловский вернулся в марте, а четвертый номер «Русского современника» со статьей Тынянова вышел в июле), не предсказывают свое будущее, но ищут созвучий с литературой. Они точно так же не отправляются от норм XIX в., пережив и умерив свой бунт, собравшись включить этот прошлый для них век в свою теоретическую генеалогию. Поэтому и родства с ним они уже не стыдятся, а стремятся его проработать с той же симпатией, с какой на заре ОПОЯЗа вели свою генеалогию от норм предромантизма. Таким образом, посвящение Пастернаку – это признание его поэтом школы ОПОЯЗа. Вероятно, оно не могло появиться вне связи с предисловием к «Проблеме стихотворного языка», в последний момент убранным из верстки [Тынянов, 1977, с. 501–502]. Поскольку в книге речь идет о константных признаках стихотворной речи, неслучайно посвящение, данное в конце предисловия, – «ОПОЯЗу» [Там же, с. 254]. Тынянов описывает когнитивные приемы, которые применяет ОПОЯЗ в интерпретации плана содержания поэтических текстов. Методология ОПОЯЗа в темном и стилистически суггестивном изложении Тынянова оказывается сродни поэзии, прозревающей истину за счет своей теоретической слепоты⁶³.

Посвящение Пастернаку было проявлением своеобразной теоретической экспансии, при которой поэт объявляется носителем тех же принципов, что и ученый. Иные цели преследуют посвящения Виктору Шкловскому в статье «Литературный факт» и Борису Эйхенбауму в «Литературной эволюции». Они превращают эти программные тексты в зашифрованные

⁶³ Игра с известными метафорами Поля де Мана не вполне произвольна. Ведь речь действительно идет о слепоте на уровне очевидного и способности к внутреннему зрению там, где нет иного советчика, кроме интуиции. Тынянов при всей его «научности» относится к той категории критиков, что в решающий момент интерпретации (момент диагноза) исходят из интуиции.

послания друзьям и коллегам, в которых одна и та же проблема рассматривается с близких им точек зрения. Подобное «научное» послание возникает как результат сознательного смешения и/или взаимной подмены нескольких стратегий письма. Посвящение ближнему кругу, т. е. членам триумvirата, несомненно, обладают для Тынянова еще большей значимостью, чем апелляции к современной литературе. Изложение той или иной концепции в его текстах в то же время является обращением к конкретному адресату, содержащим элемент личной провокации⁶⁴. Заложенная в таком сообщении двойственность весьма характерна для продукции литературных обществ и объединений, члены которого чувствуют себя принадлежащими и своему кругу, и самой широкой аудитории⁶⁵. Более того, заострение внимания на этой, по сути, обычной участи всякого литератора превращает члена объединения во внимательного читателя собственных текстов, рефлектирующего свою принадлежность письму и апеллирующего к собрату по цеху. В кругу ОПОЯЗа момент рефлексии становился моментом обогащения нарративной перспективы, когда ученый и критик превращался в писателя⁶⁶.

Напомним, что конструктивными признаками античного послания (эпистолы) являются: 1) наличие адресата; 2) необходимость сообщить ему какую-то информацию; 3) апелляция к общей памяти автора и адресата. При этом в поздних образцах этого традиционного жанра адресат может быть редуцирован и сохраняться лишь как часть жанровой мотивировки, как это происходит в контексте русского Просвещения («Эпистола о стихотворстве» Александра Сумарокова), а может быть конкретизирован и оставлен в затекстовом пространстве в соответствии с прагматикой эпистолярного жанра, характерного для кружковой поэзии первой трети XIX в., вызывавшей у формалистов пристальный интерес (ср. «Мои пенаты» Константина Батюшкова с подзаголовком «Послание Жуковскому и Вяземскому»).

Эпистолярные клише активно применялись формалистами для построения метанауки. У Шкловского мы найдем целый корпус текстов, напрямую обыгрывающих идею письма resp. коммуникации. Сначала в «ZOO, или Письмах не о любви» (1923) Шкловский обработал стертую за много веков бытования форму эпистолярного романа так, чтобы продемонстрировать повествовательные фокусы, которыми вольно или невольно манипулирует автор подобного произведения (см. главу IV). Затем внутри «Третьей фабрики» (1926) Шкловский публикует свои «Письма в ОПОЯЗ», которые должны были составить отдельную книгу обращений к друзьям (что и требуется делать по законам жанра на кризисном этапе). Наконец, в «Поденщине» (1930) помещен раздел «Переписка», где в режиме диалога смонтированы выдержки из писем Шкловского и Эйхенбаума, воспроизводящие главным образом историко-литературную полемику двух ученых и явным образом отсылающие к важнейшему источнику XIX в., посвященному проблемам социального функционирования литературы, имеется в виду «Письмо к Гоголю» Виссариона Белинского [Flaker, 1985, p. 57–58]. Таким образом, выстраивается цепь логичных трансформаций. Отталкиваясь от чисто фиктивной коммуникации, ассимилирующей научные и прочие факты наравне с доминантным вымыслом («ZOO»), Шкловский запечатлевает свои принципиально односторонние обращения к реальности в «Третьей фабрике» и, наконец, приходит к установлению эквивалентности между действительно имевшей место перепиской и литературным текстом в «Поденщине».

⁶⁴ Для обозначения таких авангардных явлений Гэри Сол Морсон предлагает удачный термин «threshold art» – «пороговое искусство» [Morson, 1981, p. 39].

⁶⁵ Показательно, с каким подчеркнуто личным рвением опоязовский триумvirат в лице Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума на протяжении 1920-х годов обсуждал феномен литературного кружковства и динамику формирования и дезинтеграции объединений в литературе XIX в. (констатацию очевидных параллелей см. [Курганов, 1998]).

⁶⁶ Имеется в виду бартовский «писатель», упразднивший цель письма, ремесленный смысл «письма для чего-либо». При этом формалистам (во всяком случае, в течение 1920-х годов) удавалось совмещать научную честность с литературным ремесленничеством, культивируя парадоксальность своего положения и оправдывая его жанровыми требованиями биографии. Называя Шкловского «особой фигурой писателя», Эйхенбаум, несомненно, примерял этот титул на себя [Чудакова, 2001 (а)].

В контексте «Поденщины» письма получают дополнительное прагматическое измерение, тем более значимое в свете склонности обоих к авторефлексии и ретроспективной коррекции. Оба также часто вменяют друг другу одни и те же суждения, превращая их в элемент беллетристического текста⁶⁷. Здесь уместно заметить, что в «Поденщине» Шкловский учитывает опыт эйхенбаумовского «Временника», напечатанного годом ранее. В особенности это касается настойчивой мысли о тотальной «стилистичности» домашней литературы поздних аристократов типа Тургенева: «Его письма полны литературы и идут от нее, от ее традиции и штампов; его произведения, идя оттуда же, сливаются с письмами. Раз построенная и отработанная фраза – где бы и с чем бы в связи она ни появилась – оказывается пригодной и на другие случаи, в другом жанре, в другом контексте» [Эйхенбаум, 2001 (а), с. 104]. В ситуации второй половины 1920-х годов Шкловский невольно оказывается в положении аристократа, чьи услуги грозят оказаться невостребованными. Поэтому он так беспокоится о росте числа писателей и превращении литературы в индустрию в «Технике писательского ремесла» (что программирует разрыв с ЛЕФом, ратовавшим за растворение литературы в быту). Примечательно, что в статье «Литературный быт» Эйхенбаум строит симптоматичную линию от Шевырева к Шкловскому через Чернышевского, удивляясь метаморфозам, которые претерпевает разночинец, освоившийся в роли литературного аристократа [Там же, с. 92]. Неудивительно, что в «Поденщине» и в следующей книге «Поиски оптимизма» (1931) Шкловский пытается сдержать разрушение своей *власти над приемом*. Пока безличная литература не успела стереть и поглотить обновленные приемы, он делает это сам и сливается с литературой, подобно своему заочному наставнику Василию Розанову⁶⁸.

Между тем предложенное в настоящей главе-отступлении понятие «научное послание» было в наибольшей степени связано с той деканонизацией формы научной дискуссии, которую предпринял в упомянутых статьях Юрий Тынянов. Историческая роль этих текстов известна: отрезок времени с 1924 по 1929 г. отличался интенсивным усвоением категории функции в ее прагматической специфичности. Определить этот краткий, но насыщенный трансформациями период можно как «промежуток» по аналогии с тем положением, которую Тынянов наблюдает в синхронном срезе литературы. Это своеобразный *spannung* (точка напряжения) в развертывании истории, момент наивысшего эстетического антагонизма между сосуществующими дискурсами, иными словами, «ситуация, в которой доминирующая система уже не может сохранить за собой “вершины” канонизации, а стремящаяся сменить ее – еще не в состоянии это сделать» [Ханзен-Леве, 2001, с. 372]⁶⁹.

Согласно принятой точке зрения, в статьях Тынянова последовательно конструируются два варианта литературной эволюции, «младший» и «старший». Как утверждают М.О. Чудакова и Е.А. Тоддес в комментариях к ПИЛК, «второй вариант выдвигал существенно новую концепцию, основанную на идее системности, первый сохраняет близость к идеям раннего ОПОЯЗа» [Тынянов, 1977, с. 510]. Принцип ступенчатой последовательности, в которой каждое последующее звено есть более совершенная инновация, лишь частично соответствует интенциональному контуру тыняновских статей. Другими, не менее важными чертами являются, с одной стороны, выраженная апелляция к Шкловскому и Эйхенбауму, а с другой – теоретическое обоснование Тыняновым собственного ухода из сферы «чисто научных» интересов. При этом сразу следует заметить, что в свете таких коннотаций эксплицитные посвящения

⁶⁷ Ср. «Эйхенбаум говорит, что главное отличие революционной жизни от обычной то, что теперь все ощущается. Жизнь стала искусством» [Шкловский, 2002, с. 260], а также: «Говорил мне когда-то мой друг – человек, которого каждый нерв нашей эпохой сделан – говорил, что мировая война наша есть порождение символизма: люди перестали ощущать мир, людей, вещи. Если бы ощущали – не могли бы воевать» [Эйхенбаум, 2001 (а), с. 532].

⁶⁸ О розановском генезисе Шкловского см. [Пятигорский, 1996; Липовецкий, 2000].

⁶⁹ Что, впрочем, по характеру формулировки подозрительно напоминает описание революционной ситуации по В.И. Ленину: «Верхи не могут, а низы не хотят».

«Литературного факта» Шкловскому, а «Литературной эволюции» – Эйхенбауму предстанут чем-то наподобие «свернутых» метатекстов, кодирующих и в то же время раскрывающих проблематику статей. Указание Тыняновым в самом начале статьи имени конкретного адресата (приоритетного читателя) резко повышает степень мотивированности излагаемых далее концепций.

В общем виде «Литературный факт» развертывает оппозицию *литература vs. минус-литература*, в то время как «Литературная эволюция» освещает проблему *литература vs. не-литература*. В одном случае имеет место контрадикторное противопоставление, в другом – контрарное. В свое время Игорь Смирнов указал на доминирование в русской теоретической поэтике второго типа (Виктор Жирмунский, Борис Эйхенбаум, Юрий Лотман) и в качестве альтернативы назвал Бориса Томашевского, который единственный определял прозу не путем негации поэзии, а через выделение ее позитивных признаков [Смирнов, 2001 (b), с. 258–265]. Представляется, что указанные типы характеризуют разные позиции наблюдателя по отношению к одному явлению и практически одинаково прорабатываются Тыняновым в целях достижения интегрального эффекта – своего рода «суммы формализма».

В «Литературном факте» Тынянов опирается на «тезис/антитезис» гегелевской диалектики – в этом причина того, что выстраиваемая оппозиция отражает борьбу двух равноправных начал⁷⁰, как например, в процессе узаконивания ошибок в развитии жанра поэмы. «*Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение. Жанр неузнаваем, и все же в нем сохранилось нечто достаточное для того, чтобы и эта “не-поэма” была поэмой*» [Тынянов, 1977, с. 256]. Подход, предполагающий построение динамической модели отношений «центр – периферия», очевидно, использует идею Шкловского о моделирующем конфликте между младшей и старшей линиями в искусстве, высказанную им во вступлении к очерку «Розанов» (1921). Вместе с тем концепция Шкловского служит и точкой отталкивания. Для того чтобы некое речевое пространство превратилось в литературу, необходима его вторичная упорядоченность (вторичная, поскольку оно упорядочено уже потому, что мы в нем находимся и о нем говорим). Все, что есть речь, есть латентная литература. Следовательно, реформация жанра предполагает выталкивание вещи из контекста, возвращение ей «ощутимости» (Шкловский), зарядившись которой, вещь затем сама формирует новый контекст, проектирует себя на материал. Тынянов достраивает концепцию, проговаривает ее положения и демонстрирует Шкловскому результат, на который и следует адекватная реакция: «Я не умею пересказывать чужие мысли. О выводах из твоей статьи ты мне напишешь сам, а я напишу тебе о своем искусстве не сводить концы с концами» [Шкловский, 2002, с. 375]. И далее уже в режиме художественного достраивания своих мыслей, пропущенных сквозь научный фильтр статьи Тынянова: «Литература

⁷⁰ У Тынянова «слово «диалектика» сразу же бросается в глаза. Но у Гегеля, как мы помним, диалектика не ограничивается подобным, как он говорил, отрицательно-разумным движением (параллель у Тынянова – само столкновение новой и отжившей литературных форм); существует диалектика как «процесс, в котором всеобщее отвергает форму конечного». В этом случае мы должны исходить из понятия целостности, тотальности; и у Тынянова этим аналогом целостности выступает сама Литература как надындивидуальная духовная общность» [Парамонов, 1995, с. 47–48]. Со второй половины 1920-х годов латентная чувствительность формалистов к диалектике выходит на поверхность и обнаруживает себя в попытках социологического достраивания формального метода. Мотив диалектического снятия оппозиции субъекта и объекта обыгрывается, например, в письме Шкловского к Эйхенбауму от 16 января 1928 г.: «Я счастлив, что тебя откупорило с Толстым, вернее, Толстой откупорил книгу о литературном быте» [Панченко, 1984, с. 189]. Знаменателен глагол, выбранный щедрым на тропы Шкловским: теоретическое осмысление темы быта, в свою очередь, «откупоривает», или эксплицирует ту самую «побежденную линию», которая «сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром», как писал Шкловский в 1921 г. о явлении «канонизации младших жанров» [Шкловский, 1929, с. 228]. Теория развивается в соответствии с законами литературной диалектики, постоянно ища и находя в литературе себя и свою противоположность. В качестве постскрипума к цитированному письму Шкловский роняет фразу: «Нужно начать читать Гегеля» [Панченко, 1984, с. 190], – как бы разрешая ретардацию указанием на непосредственный источник своих мыслей и, как представляется, иронически противопоставляя себя Белинскому. Как известно, последний Гегеля не читал и не особо собирался в отличие от Шкловского, подоспевшего как раз к выходу первого тома академического четырнадцатитомника Гегеля на русском языке (М., 1929). Состоялось ли внимательное чтение – это вопрос отдельного исследования.

живет, распространяясь на не-литературу. Но художественная форма совершает своеобразное похищение сабинянок. Материал перестает узнавать своего хозяина». Сквозной сюжет «Литературного факта» состоит не только в обработке примитивной схемы литературной эволюции по Шкловскому, но также и в развитии старой полемики последнего с потебнианской теорией образа. В ходе своего анализа Тынянов проясняет цель и концепцию формалистских инвектив, в действительности нацеленных на сам институт эпигонства и выхолащивания теории, а не на ее основателя (ср. мотив борьбы с «эклектиками и эпигонами»⁷¹).

Говоря об империализме конструктивного принципа, Тынянов уже знает о радикальных случаях такой экспансии, реализованных в текстах Шкловского⁷². Свойственная Шкловскому практика интуитивного намека, связанная с общим, хотя и неглубоким владением системой, как известно, опережала теоретическое постулирование. То, что Тынянов в «Литературном факте» описывает подвижность жанровой границы на примере олитературивания писем, свидетельствует в пользу тесной связи с «ZOO», которое «отдает свой долг литературной традиции путем ее искажения» [Avins, 1983, p. 94]. Высказанная в «Литературном факте» идея «литературной личности» существенно отразилась на поэтике «Третьей фабрики». Для Шкловского конструирование своей литературной личности явилось попыткой переработать и нейтрализовать личный и профессиональный кризис [Dohrn, 1987, S. 20]. Дэвид Шеперд, британский исследователь металитературы русского модернизма, так характеризует этот жанровый аттракцион, делающий очевидным мотив извечного «головокружения» структуры (*vertige* в смысле Ж. Женетта): «Подвешенный между документом и фикцией, отмечающий сданную в архив сюжетность при помощи суммы анекдотических эпизодов и обнимающей их биографии некоего “Шкловского”, текст “Третьей фабрики” построен на постоянном нарушении границ между различными типами дискурса» [Shepherd, 1992, p. 137].

В «Литературном факте» понятийная пара «материала» и «конструктивного фактора» выступает как аналогия оппозиции «langue/parole», а «конструктивный принцип» относится к уровню речевой деятельности (сосюрковский *langage*). Простая и одновременно глобальная объяснительная схема задается в виде аксиомы, допускающей сомнение в отношении своих следствий (теорем), но не в отношении себя. Для «Литературной эволюции» характерен именно интерес к этим сомнительным следствиям; здесь осуществляется трансляция внутренней противоречивости литературной структуры в мир межструктурных отношений («синфункция» как отношение элементов одной системы не может быть понято без учета «автофункции» – отношения литературы с другими системами, самой литературой и конструируемого).

В этой статье не происходит качественного концептуального скачка, зато осуществляется перенос внимания: вместо изменяющейся во времени системы, имеющей начало и конец, речь заходит о характеристиках самого временного континуума. Тынянов реконструирует и видоизменяет позицию Эйхенбаума, для которого быт не склад литературных потенций, а среда, складывающаяся вокруг литературы⁷³. По реакции Эйхенбаума на тыняновскую работу 1924 г. видно, что для него не существует иного способа изучения «литературности», кроме как «в плане собственно эволюционном» [Эйхенбаум, 2001 (а), с. 68]. Факты предстают функциональными переменными, которые конкретизируются лишь при наличии внятной теоретической концепции истории. Недостаток последней Эйхенбаум хорошо осознавал. Соответ-

⁷¹ Это сочетание впервые использует Эйхенбаум в «юбилейной» статье в «Книжном углу» (1921) в адрес последователей формализма. Немногом позже недовольный современностью Г. Винокур постулирует «эклектику» и «эпигонов» как характеристику эпохи в целом, не заинтересованной в критике так, как Пушкин был заинтересован в Вяземском [Винокур, 1924, с. 294].

⁷² Одновременно в статье 1924 г. «Литературное сегодня» Тынянов завершает обзор современной литературы характеристикой «ZOO» Шкловского: «Книга интересна тем, что на одном эмоциональном стержне сразу даны – и роман, и фельетон, и научное исследование» [Тынянов, 1977, с. 166].

⁷³ Такое понимание быта характеризует, в частности, работу учеников Эйхенбаума Н. Аронсона, С. Рейсера «Литературные кружки и салоны» (Л., 1930).

ственно, Тынянова здесь интересует не то, как изменяется конкретная система, а то, какова функция данной системы в истории. Такая постановка проблемы сигнализирует как о последовательном реляционизме Тынянова, его опоязовском отрицании телеологии, так и о готовности к той истории литературы, путь к которой намечался Эйхенбаумом еще в «Лермонтове» (1924). Имеется в виду история влияний, бытовой фактологии, рецепции, иными словами, актуализация телеологии в пространстве истории литературы⁷⁴. Аспект целеполагания предусматривает также возможность соотнесения литературы с такими конструктивными рядами, которые не имеют предпосылок становиться литературой и этой своей стороной привлекают исследователя.

Литературная личность Шкловского образует со своим прототипом корреляцию, а порой и оппозицию. Эйхенбаум, напротив, сознательно остается в тени собственной рефлексии, будучи, по мнению друга, «человеком ясной, незапутанной мысли»⁷⁵. Чувство причастности времени для него слишком тяжелый груз, чтобы пытаться с его помощью драматизировать свою историческую судьбу, сделать из себя литературу. Работа для Эйхенбаума гораздо более отделена от жизни, чем для Шкловского. Так, в 1921 г., уже присягнув формализму строгим разбором «Шинели», Эйхенбаум по поводу своего места в истории пишет пылкую, пронизанную даже не акмеистским, но символистским пафосом заметку «Миг сознания». Здесь совпадение «Я» и истории трактуется не как задача повседневного труда, а как испытание, возмездие, высшая точка страдания⁷⁶. Работа историка для Эйхенбаума – это попытка растворить в истории свое «Я», отдать свою частность общей стихии, тогда как Шкловский претендует на управление историей, концептуализирует ее движение и при первых же признаках стабилизации процесса теряет к нему интерес. Время для него конкретно заполнено, для Эйхенбаума же оно *длится* (в смысле бергсоновского *durée*). Соответственно, Тынянов в «Литературной эволюции» воспроизводит циклическую и панхронную модель Эйхенбаума (ср. также идею *непрерывности*). Она находится в оппозиции *дискретности*, конфликтности порывистого времени, в котором живет и мыслит Шкловский, заостряющий внимание на факте в оппозиции всему, что в данный момент фактом не является.

Таким образом, можно считать, что «Литературный факт» корректирует теорию Шкловского, проговаривая ее до логического конца и тем самым трансформируя. «Эволюция» же, по-своему борясь с кризисом формализма, выносит на суд историка (Эйхенбаума) теоретическую эссенцию его деятельности. В таком контексте последнее теоретическое выступление Тынянова – декларация 1929 г., написанная в соавторстве с Якобсоном, – представляет собой ретроспективную модель формалистской критики, служит своего рода «завершением обрамления», после которой сюжет развертывания формалистской теории завершается.

⁷⁴ Об оппозиции реляционизма и финализма у Тынянова см. [Gunther, 1987, p. 61–62]. Про одновременное увлечение психологической подоплекой текста и различными следствиями его восприятия, т. е. о прогнозировании рецепции [Rosengrant, 1980, p. 388].

⁷⁵ Далее красноречивое добавление: «Ты без пены на губах – ты француз. А мы немножко пену подделываем, она у нас в спросе» [Панченко, 1984, с. 189].

⁷⁶ «Точка зрелости и ужаса» [Эйхенбаум, 2001 (а), с. 533], когда человек осознает себя вошедшим в полосу исторической ответственности, есть момент "суда"» [Там же, с. 539]. Эта апокалиптическая риторика абсолютно противоположна деловитому смакованию исторического катаклизма у Шкловского. То, что для Эйхенбаума оказывается драматичным открытием («история – это мы все, мы сами»), Шкловский воспринимает как предпосылку своих действий. Он органично чувствует себя у руля истории и лишь сетует, что не все выходит так, как хотелось бы. Забегая перед следующей главой работы, можно привести характерный пример размышлений Шкловского о своей роли в революции: «Конечно, мне не жаль, что я целовал и ел, и видал солнце; жаль, что подходил и хотел что-то напавить, а все шло по рельсам» [Шкловский, 2002, с. 142].

Часть вторая

Виктор Шкловский: поступок и повествование

IV. «Конь поворачивает голову». Фигуры метатекста в прозе 1923 года

Под словом «фигура» здесь подразумевается не конкретный троп, но их совокупность, маркированное использование языка в противоположность немаркированной модели «практического» языка. Последний существует именно в виде модели, наблюдать его эмпирически невозможно. Поэтому фигура не противопоставлена словоупотреблению обыденного языка, но входит в него на равных правах с «прямыми» значениями, вступает с ними в продуктивное взаимодействие⁷⁷. Это может быть и семантический сдвиг привычного слова (вплоть до его «самовитой» разновидности у футуристов), и «разрушенный» синтаксис, и обновление целой жанровой структуры, и ревизия отношений автора, повествователя и героя.

Два последних примера фигурации пронизывают письмо Шкловского, который последовательно создавал переходное пространство между наукой и литературой⁷⁸. Вследствие подвижности границ обеих территорий приграничные области с той и с другой стороны постоянно меняют свои очертания. Циркулирующие здесь тексты имеют спекулятивный статус. Наука определяется в них через литературу, а литература обнаруживает осведомленность о своей природе и о своих законах. Такие тексты развеивают иллюзии чистых сущностей, реализуют (порой в ущерб логичности, последовательности, доказательности) гетерогенное и в конечном счете «тотальное письмо» (в смысле Ролана Барта)⁷⁹. Субъект, от лица которого говорит подобный «подрывной» текст, предпочитает высказывание с размытыми жанровыми границами, сворачивающее в сторону по принципу «ход коня». Для (авто)теории Шкловского это ключевое понятие; именно оно было вынесено в заголовок программного сборника статей 1923 г., где ранее опубликованный материал переплетался с написанным специально для этого

⁷⁷ Зафиксированный Жераром Женеттом тавтологизм определения фигуры в то же время отсылает и к его прагматичности. В синхронии всякое отклонение от прямого словоупотребления фигуративно, тогда как в диахронии всякая норма словоупотребления есть следствие «нормализации» какой-либо фигуры, ее закрепления в словаре. «...Сущность фигуры заключается в том, что у нее есть фигура, т. е. форма. Простое, обычное выражение не имеет формы в отличие от фигуры: и вот мы вновь пришли к определению фигуры как зазора между знаком и смыслом, как пространства внутри языка» [Женетт, 1998, с. 208].

⁷⁸ Отнесение Шкловского к еретикам науки и чужакам в литературе [Morson, 1978] давно стало общим местом, иллюстрирующим интеллектуальную коммерциализацию маргинальности. Она становится востребованной и активно выталкивается в центр (ср. опыт коммерческой профанации маргинального письма Шкловского [Бойм, 2002, глава 3]). Притягательность маргинального дискурса легко объяснимо в контексте постсимволистского мировоззрения. По слову современника, «разговаривая, Шкловский не сомневался, что его собеседнику ничего не стоит перемахнуть вслед за ним те пропасти, которых он даже не замечал. Он существовал в атмосфере открытий. Тех, кто не умел их делать, он учил их делать. А тех, кто не умел, презирал» [Каверин, 1980, с. 353]. «Обучение» инсайту – характерный парадокс, свидетельствующий о невозможности найти адекватный метаязык для описания литературы. Поэтому Шкловский и выбирает «путь третий – работать в газетах, в журналах, ежедневно, не беречь себя, а беречь себя, изменяться, скрещиваться с материалом» [Шкловский, 2002, с. 369].

⁷⁹ В 1967 г. Ролан Барт, рассуждая о чисто институциональном делении науки и литературы, поставил целью структурализма «подрыв самого языка науки», умение «написать себя» [Барт, 1994, с. 379, 383], которое бы заставило ученого отказаться от иллюзии объективности как высшего проявления истины. «Перед структуралистским дискурсом встает задача сделаться полностью единосущным своему объекту; решить эту задачу можно лишь на двух одинаково радикальных путях – либо посредством исчерпывающей формализации, либо посредством тотального письма. При этом втором решении (именно оно здесь и отстаивается) наука станет литературой в той же мере, в какой литература уже есть и всегда была наукой (кстати говоря, ее традиционные жанры – стихотворение, рассказ, критическая статья, очерк – все более разрушаются)». Через 45 лет маргинальная стратегия Шкловского переместилась в самый центр гуманитарной саморефлексии.

сборника. Тем самым возникал новый текст, материализующий принцип «условности в искусстве»⁸⁰.

Условность – это производная текстового построения, в доказательство чего Шкловский создает свои тексты как бы из готовых блоков, меняя только их контексты и все более обращая внимание на реализацию модели в действии. Теория литературы превращается в собственно литературу, склонную к самоописанию. Если в своих ранних («научных») работах Шкловский обращался к анализу синтагматических связей художественного текста и ориентировался на экспликацию «развертывания» сюжета, то начиная с 1921 г. очевидно усиливается тяготение автора к «автотелическому» высказыванию [Todorov, 1987, p. 19–23]. В нем ослабевают синтагматические и усиливаются парадигматические связи, текст не развертывается, а дробится, разбрасывается, перебивает себя. К примеру, автор начинает говорить о Розанове, затем стремительно проецирует свои выводы на всю мировую литературу, затрагивает тему парадоксальности канона, требующего нарушений, оставляет объект, чтобы разрешить себе, «следуя канону романа XVIII в., отступление», и немедленно отвлекается опять, акцентируя этот переход эксплицитным указанием: «Кстати, об отступлениях» [Шкловский, 1929, с. 230] – и как бы подготавливая следующую автономную вставку-отступление. Лишь окончательно уйдя от первопричины отступления, автор возвращается к предмету. Но это не кольцообразное строение, оно лишь притворяется таковым, так как переходы не мотивированы никакой каузальностью и нарочито произвольны. Для доказательства своих положений Шкловский прибегает к методу нанизывания или «наложения» (juxtaposition) цитат [Thompson, 1971, p. 65]. Между ними вкрапляются комментарии: «К сожалению, не могу переписать всего Стерна и поэтому продолжаю с большим пропуском» [Шкловский, 1929, с. 182]. Все коммуникативные процессы в критических текстах происходят на метауровне, в связи с чем стремление Шкловского привлечь внимание к своему «Я»⁸¹ говорит об автометатекстуальности. Все более довлея себе, это свойство способствовало отдалению Шкловского от науки. Жестом прощания явился сборник «О теории прозы» (1925), куда вошли все «научные» труды Шкловского. Но к моменту его издания ученый проект автора уже закончился.

Реальной и символической границей между ранним ОПОЯЗом и насыщенной концептуальными переменами второй половиной 1920-х годов для Шкловского стала эмиграция, которую он подробно документировал в нескольких жанрах. Вышедшие в 1923 г. книги «Сентиментальное путешествие» и «ZOO, или Письма не о любви» (далее – *СП* и *Ц*) открыли новую ипостась Шкловского, культивирование которой позволило ему трансформировать и реализовать свои амбиции, не вполне адекватно отразившиеся в опытах сциентистского письма. В этих книгах оформляется, а в «Третьей фабрике»⁸² уже пародирует самое себя нарративная маска Шкловского, типичная для его последующих (до 1931 г.) книг. Это маска литератора, который изнутри действия ведет разговор об особенностях его структуры и о своей авторской роли в тексте с позиции ученого-критика. Напротив, то, что было объектом ученого анализа, органично превращается в источник писательского интереса⁸³. Наконец, действие иной

⁸⁰ Мотивировкой уровневого и жанрового смешения служит так называемая «действительность». В предисловии к книге «Ход коня» (1923) Шкловский пишет: «В России все так противоречиво, что мы все стали остроумными не по своей воле. <..> Наша изломанная дорога – дорога смелых, но что нам делать, когда у нас по два глаза и видим мы больше честных пешек и по должности одноверных королей» [Шкловский, 1990, с. 75].

⁸¹ Авторское «Я» ранних критических текстов Шкловского, более ориентированных на объект, чем последующие, соответствует категории «абстрактного автора», аналогичной категории «образа автора» у Виктора Виноградова (очерк понятия см. [Шмид, 2003, с. 41–57]).

⁸² Уже вскоре после выхода книги «Третья фабрика» была охарактеризована как завершение берлинского цикла: «В “Сентиментальном путешествии” перед нами проходит жизнь Шкловского в войне и революции, в “Письмах не о любви” – скитания за границей и запрещенная любовь, прорывающаяся, однако, в иносказательном, метафорическом плане и наконец в “Третьей фабрике” – последняя глава построенного на подробностях, на самозначимых мелочах романа с автобиографическим экскурсом в детство» [Гриц, 1927, с. 8].

⁸³ «Это такие книги, в которых слегка беллетризованные надежды и разочарования автора (так как Шкловский – писа-

раз может полностью вытесняться. Эту модель в границах одного произведения можно проследить уже на примере *СП*, которому выпало стать хрестоматией приемов Шкловского⁸⁴. Заголовок этой книги актуализирует Лоренса Стерна и его пародию на травелог, проанализированную самим Шкловским, а массив текста обогащает стернианскую традицию находками XX столетия с «присущей Андре Жиду (и прочим) манией писать о том, как он пишет книгу и где он ее пишет» [Gibian, 1970, p. 472]. Аналогичны и свойства *Ц*. Своей эпистолярной формой текст актуализирует соответствующую традицию, а заголовок открыто конкретизирует эту генеалогию. Авантюрная и эпистолярная модели образуют два полюса авторской иронии. Текст, создаваемый Шкловским на материале собственной биографии, пародирует развитие европейского романа. Этот текст, работающий с традиционными повествовательными клише, разыгрывает финальную стадию в эволюции романа и тем самым стремится обобщить всю предшествующую историю жанра. Восприятие этих «романов» как теоретических работ – не новость⁸⁵. Ниже пойдет речь об их жанровых и нарративных валентностях как по отдельности, так и во взаимодействии друг с другом.

Хронологические рамки *СП* – 1917–1922-е годы. В этот период Шкловский, правый эсер и «солдат-броневик» [Осоргин, 1923, с. 4], принявший участие в Февральской революции, в качестве комиссара Временного правительства едет на Юго-Западный фронт и затем в Северный Иран. Вернувшись в Петербург, он планирует продолжать сопротивление большевистской власти, но смирится, чтобы получить возможность работать и достроить начатую «теорию формального метода». Упоминание в книге бывшего товарища по партии и провокатора, разоблачающего антисоветский заговор [Семенов, 1922, с. 22–24]⁸⁶, заставляет Шкловского бежать в Финляндию, откуда он стараниями Максима Горького перебирается в Берлин. Там он, разумеется, тоскует, задыхается, клянет эмиграцию. Путешествие прекращается, и начинаются страсти, нашедшие отражение в романе *Ц*, написанном в форме любовных и покаянных писем к Эльзе Триоле, сестре Лили Брик и будущей жене Луи Арагона.

Путешествие – старейший повод к рассказыванию в мировой культуре. Оно здесь означает нанизывание. Мотивировкой этого повествовательного приема «очень рано сделалось путешествие, в частности, путешествие в поисках места» [Шкловский, 1929, с. 88]. Приводя пример с «Лазарильо из Тормеса» в процитированной книжке 1921 г. «Строение рассказа и романа», Шкловский обращает внимание, что «на вторые части романов очень редко хватает формирующей идеи, и они очень часто бывают построены на совершенно новом принципе». Две части *СП* в точности соответствуют этому наблюдению, своевольно встраиваясь в один ряд с «Дон Кихотом» и «Гулливером». Соотношение *СП* и *Ц* ретранслирует аналогичный контраст на уровне жанра и мотивировки.

«Мерцающая иллюзия» кинематографического свойства разделяет автора и действующее лицо. О роли такой иллюзии в *Ц* Шкловский напишет своей корреспондентке уже после выхода книги⁸⁷. Это повествовательный тип *Ich-Erzählung*, где «Я» автора отчуждается, на его месте оказывается фигура повествующего персонажа, который зовется тем же именем, но

тель, занятый собой) перемежаются с реальными историями литературных отношений и разъясняющими комментариями по поводу чужих произведений» [Thompson, 1971, p. 80–81].

⁸⁴ А заодно продуманным вызовом традиции, закрепляющей мемуарный жанр за возрастным автором. На момент выхода *СП* Шкловскому 30 лет.

⁸⁵ Сидней Монас со ссылкой на Ричарда Шелдона, исследователя Шкловского и переводчика *СП* и *Ц*, называет вторую часть мемуаров лекцией, адресованной «Серапионовым братьям» для демонстрации стилистик Л. Стерна и В. Розанова [Монас, 1970, XV–XVI]. Теоретический субстрат, резонирующий с филологическими взглядами автора, отмечается и в тех работах, где Шкловский безоговорочно проходит по писательскому ведомству [Lalee-Waller, 1984].

⁸⁶ Уже в берлинской редакции второй части в описании условий книгоиздания в России 1921 г. сказано: «Но, к сожалению, Григорий Иванович Семенов, не умеющий работать, помешал работать Виктору Шкловскому, знающему свое ремесло» [Шкловский, 2002, с. 238].

⁸⁷ «Книга же создана на принципе мерцающей иллюзии, т. е. дана установка то на боль, то на прием» [Шкловский, 2002, с. 10].

предпочитает описанию событий демонстративное создание персональной истории⁸⁸. Постепенно текст начинает все более подчиняться схемам повествовательной фикции, в которой автор искушен как исследователь. Привычное *Ich-Erzählung* превращается в сложный вариант *I-Protagonist* (в смысле Нормана Фридмана⁸⁹). По мере обусловленного политическими причинами отхода от событийного уровня и беллетризации биографии неуклонно проступает сюжет поражения. Постепенное разочарование в политической деятельности вызывает отход повествователя от линейного описания событий. Усиление власти над текстом происходит как бы за счет потери ориентации за его пределами. Персонаж *СП* вначале тягается с историей, но под конец понимает, что проиграл в этой тяжбе, выбросившей его прочь из биографии и положившей конец привычным формам письма.

Собственно, корректнее было бы говорить, что во второй части книги мемуарист и беллетрист сменяет хроникера, являющегося субъектом первой части *СП*. Она появилась в виде книги «Революция и фронт», которая писалась по заказу Зиновия Гржебина в 1919 и вышла в 1921 г. Вторая часть «Письменный стол», в основу которой положена книжка «Эпилог» с подзаголовком «Конец книги “Революция и фронт”», была дописана в Финляндии, сразу после перехода Шкловским границы. Этим объясняется некоторая ее поспешность, лихорадочность и непоследовательность, осмысленная самим автором как литературный прием.

Функция второй части состоит в сюжетном переосмыслении предшествующего текста и всего произведения в целом. Читательские ожидания, сформированные мемуарной доминантой «Революции и фронта», будут обмануты беллетристичностью и одновременной теоретичностью «Письменного стола». Здесь раскрывается код романа-путешествия, в котором надлежит читать описание «реальных событий», а также разъясняется концепция автора: автометаописание определяются как инвариант литературы. Из вынужденного финского изгнания 1922 г. *СП* видится как роман о странствии в поисках идентичности, выстраивание биографии наперекор всеобщей энтропии. Изменение жанровой прагматики – прямое следствие теоретических выводов книги «Развертывание сюжета» (1921), которую Шкловский написал по возвращении с фронта. Так, в книге утверждается, что «вторые части романов, вернее, продолжения их, очень часто изменяют свою структуру. Основная новелла как бы обрывается и существует только условно, действие начинает развиваться уже по другому принципу» [Шкловский, 1929, с. 88]. Литературная теория и практика образуют единое пространство взаимного комментария. «Основная новелла» в *СП* – это первая часть, реализующая хрестоматийную сюжетную модель, также описанную в указанной работе: «популярной мотивировкой нанизывания уже очень рано сделалось путешествие, и в частности, путешествие в поисках места» [Там же, с. 114]. Шкловский примерно связывает смену событий с перемещениями героя и его поисками, которые заканчиваются возвращением к исходной точке: действие (или размышления о действии) второй части вновь начинаются в Петербурге. Таким образом, *СП* последовательно выдерживается наиболее архаичный признак романа – «единство действователя», в свете чего становится очевидной апелляция к сборнику новелл, где все строится на герое. Как писал незадолго до событий *СП* его герой, в «Декамероне» еще нет сквозного героя, в «Жиль Блазе» Лесажа герой только сшивает эпизоды, в «Дон Кихоте» он расшатывает сюжетный канон и переходит к самостоятельным действиям. [Шкловский, 1929, с. 85, 98]. С этим корреспондирует и уровень идеологии: самосохранение личности в состоянии хаоса возможно только путем иронического и произвольного видения реальности. Как писал в этой

⁸⁸ Позднее Шкловский продемонстрировал симультанную осознанность *Ich-Erzählung* в своих гибридных научно-художественных текстах: «Я не считаю себя виновным в том, что я всегда пишу от своего лица, тем более, что достаточно просмотреть все то, что я только что написал, чтобы убедиться, что говорю я от своего имени, но не про себя» [Шкловский, 1928, с. 106].

⁸⁹ В отличие от наблюдателя (*I-Witness*) «я-протагонист» перемещается с периферии событий в самый центр, вследствие чего «одни каналы информации предельно актуализируются, а другие не менее выгодные точки зрения утрачиваются совсем» [Friedman, 1975, p. 152].

связи рецензент, «ведь нужно же нанизать на крепкий, из стивенсоновской английской стали выкованный сюжетный стержень мечущиеся в беспорядке события» [Михайлов, 1921, с. 19]⁹⁰.

Было бы, конечно, неправомерным считать, что мемуары исключительно иллюстрируют «формальную теорию». Скорее, *СП* реализует и корректирует ее в провокационном ключе. Шкловский пересматривает соотношение текста и метатекста, меняет их местами и функциями⁹¹. В соответствии с концепцией остранения, согласно которой искусство недостоверно по своей природе, правдоподобный текст делается маркированным. Первая часть тяготеет к документу⁹², пропущенному сквозь авантюристичность самого материала, и именно характер материала придает ей художественную специфику на метауровне. Игра с читателем основана на том, что вопреки теоретическим установкам автора первая часть не признает своей текстуальности, она стремится «не быть текстом» и заразить читателя иллюзией тотального означаемого. Повествователь лишь фиксирует события, подхваченный общим потоком («Река несла всех, и вся мудрость состояла в том, чтобы отдаваться течению» [Шкловский, 2002, с. 26]). Иногда кажется, что его главная цель – не более чем скромный вклад в историю⁹³. Он несется вдоль линии фронта то на машине, то на броневике, за что-то постоянно агитируя агонизирующую армию. Сюжет строится как бы сам по себе, как производная движения, не имеющего определенной цели: «Мы летели вперед, втягиваемые далью... Летели, сбившись с дороги, неслись степью, ровной, широкой степью...» [Там же, с. 82]. Эта самодостаточная свобода – форма ухода от реальности, вызывающей у героя отчаяние. По мере движения по фронтам он все больше понимает катастрофичность происходящего и одновременно его условность, которая станет во второй части предметом теоретической рефлексии. Возвращение в Петербург после западного фронта замыкает первое кольцо путешествия; за ним следует повтор, более мучительный для героя и необходимый для разрешения кризиса. Персия рисуется ему страной, охваченной поистине потусторонним хаосом. Кризис углубляется, чтобы в финале приобрести апокалиптический оттенок: «Россия горит. Мы бежим. <...> Поехали – доvez. Велик Бог бегущих. <...> Было тихо, было грозно, глухо. От судьбы не уйдешь, я приехал в Петербург» [Там же, с. 141].

Один из индикаторов рефлексии в части «Революция и фронт» – временная перестановка, сопоставляющая описываемое прошлое с моментом письма. При попытке последовательного чтения эти вставки образуют поверх основного массива самостоятельный сюжет, который отменяет идентичность описываемого прошлого и антиципирует его последствия. С нарративной точки зрения, в этом сюжете выражена позиция не повествователя, но автора, переживающего в момент письма еще более острый кризис. Речь идет о следующих фрагментах, в совокупности формирующих своеобразный вставной текст: «Я пишу все это почти через два года. Наше наступление было 23 июня 1917 года по старому стилю, а я пишу в Троицын день 1919 года. От глухих и далеких выстрелов пушек слегка подрагивают окна дачи, в которой я живу (Лахта). Где-то, кто-то, не то финны, не то какие-то анонимные бельгийцы, бьют каких-то мне неведомых “наших”» [Там же, с. 60].

«Пишу 22 июля 1919 года. Когда я 19-го этого месяца приехал из Москвы и привез одному близкому мне человеку хлеб (10 фунтов), то этот человек заплакал – хлеб был непри- вычен» [Там же, с. 86].

⁹⁰ В той же рецензии Михайлова говорится и о смеющемся стилизованном «Я» повествователя.

⁹¹ Об этом исчерпывающе пишет Лидия Гинзбург в 1927 г.: «Шкловский утверждает, что каждый порядочный литературовед должен, в случае надобности, уметь написать роман. Пускай плохой, но технически грамотный. Иначе он белоручка. В каждом формалисте сидит неудавшийся писатель, говорил мне кто-то. И это вовсе не историческое недоразумение – это история высокой болезни» [Гинзбург, 2002, с. 35].

⁹² «...я не хочу быть критиком событий, я хочу дать только немного материала для критики. Я рассказываю о событиях и приготавливаю из себя для потомства препарат» [Шкловский, 2002, с. 39].

⁹³ Нейтральные российские рецензенты предпочли воспринять текст как источник, сетуя на отсутствие точных дат и указания лиц и местностей. См. [Губер, 1921, с. 9; Вишняков. 1922, с. 211; Курс, 1924, с. 5].

«А сейчас пишу это 30 июля 1919 года, на карауле, с винтовкой, поставленной между ног. Она не мешает мне. Я думаю, что я сейчас так же бессилен, как и тогда, но на мне не тяготеет ответственность» [Там же, с. 93].

«Я пишу сейчас в 12 ночи 9 августа. Венгрия пала. Банкомет сгребаёт со стола нашу ставку. У меня болит голова, весь день я хочу спать, у меня острое малокровие, если я сейчас быстро встану со стула, голова закружится и я упаду» [Там же, с. 117].

И наконец: «Я кончаю писать. Сегодня 19 августа 1919 года. Вчера на Кронштадтском рейде англичане потопили крейсер “Память Азова”. Еще ничего не кончилось» [Там же, с. 141].

Наряду с разочарованием и надеждами на политический реванш этот пример «текста в тексте» демонстрирует эссенцию работы мемуариста, прошлое которого неизменно обрастает добавочными кодами и следует литературным законам.

Вторая часть фактически начинается с раскрытия авторской стратегии: «Когда падаешь камнем, то не нужно думать, когда думаешь, то не нужно падать. Я смешал два ремесла. Причины, двигавшие мною, были вне меня. Причины, двигавшие другими, были вне их. Я – только падающий камень. Камень, который падает и может в то же время зажечь фонарь, чтобы осветить свой путь» [Там же, с. 142].

«Я» повествователя, растерянное под гнетом внешних причин⁹⁴, постепенно собирает себя, пытаясь активизировать сознание, осветить, т. е. проанализировать свой путь. Таким образом, персонаж как бы *открывает глаза* и встречается с собой другим, т. е. с теоретизирующим автором. Катарсис самоидентификации иллюстрируется трактовкой подложного паспорта, с которым герою приходится скрываться от ЧК, как острашения:

«Хорошо потерять себя. Забыть свою фамилию, выпасть из своих привычек. Придумать какого-то человека и считать себя им. Если бы не письменный стол, не работа, я никогда не стал бы снова Виктором Шкловским. Писал книгу «Сюжет как явление стиля». Книги, нужные для цитат, привез, расшив их на листы, отдельными клочками» [Там же, с. 56].

Политика и литература в равной степени чреваты опасностями; письменный стол, давший заглавие всей части, является для повествователя полем боя и местом, откуда, как из-за бруствера, обозревается история. С Волги герой едет на Украину, потом вновь оказывается в Петербурге, вовлекаясь в бесконечное путешествие (своего рода ретардация). Страсть к событиям притупилась, чем и мотивируется преобладание размышлений над описаниями: «Но чем мне заполнить зиму в мемуарах так, как она была заполнена в жизни?» [Там же, с. 188].

Вместе со стратегией повествователя на поверхность высказывания выходит универсальная ирония: «она, как красноречие в истории литературы, может все связывать. Это заменяет трагедию» [Там же, с. 192].

Повествователь предъявляет себе нормативные, намеренно «школьные» требования, словно задает себе задачу: «Конец двух книг должен соединять в себе их мотивы» [Там же, с. 260].

Одновременно это ретардация настоящего финала, чья отмеченность – «Я кончаю эту книгу» [Там же, с. 266] – не только полемически контрастирует с риторикой Стерна⁹⁵, но и реализует установку на перформативность (частые для Шкловского «пишу», «продолжаю», «говорю» и т. д.). Раскрываясь таким способом перед читателем, Шкловский задает читатель-

⁹⁴ Бессилие, гнетущее как отдельного человека, так и целые массы людей – один из ключевых мотивов текста: «Их <ударные батальоны Корнилова. – Я.Л.> гнала из полков тоска видеть уже начинающееся гниение армии» [Шкловский, 2002, с. 45]; «Тоска меня вела на окраины, как луна лунатика на крышу» [Там же, с. 85]. Несмотря на критику Шкловского в адрес Временного правительства, один из рецензентов возмущался именно «везде проступающей беспомощностью “от Керенского”. Свершить не дано ничего» [Гуль, 1923 (b), с. 27].

⁹⁵ Имеется в виду хрестоматийный обрыв (в риторике – апосиопезис) в финале оригинального текста Стерна: «Так что, когда я повернулся и схватил *fille de chambre* за —» [Стерн, 1968, с. 652].

скую же перспективу восприятия, логическое начало которой расположено в конце, а не в начале текста. Каждый прочитанный фрагмент влияет на смысл предыдущего: «прогрессивное приращение информации зачастую требует ретроспективного моделирования более ранних фрагментов текста» [Rimmon-Kennan, 1983, p. 122]. С одной стороны, Шкловский «узаконивает» (enacts) читателя в роли соавтора текста [Hodgson, 1985, p. 203], с другой – заставляет его конкурировать с авторской инстанцией.

Другими словами, автор встает по отношению к собственному тексту на позиции реципиента и «перепрочитывает» его, скрепляя и достраивая готовые фрагменты перед изданием *СП*.

Механизм рефлексии, сформировавшийся в *СП*, берется как исходный для *Ц*, опубликованного два месяца спустя. Это следующий этап ревизии канонических форм романа. Оказавшись после изнурительных приключений в «русском» Берлине, Шкловский пишет книгу, в которой продолжает поиски идентичности, но сталкивается в основном не с внешними обстоятельствами, а с внутренними противоречиями. Приключенческий модус меняется на психологический. Чувство выпадения из истории выходит на поверхность, проговаривается в процессе эпистолярного обмена и материализуется в письмах. Следует учесть, что *Ц* – это еще и образцовый эмигрантский текст, субъекты которого живут не в Берлине, а в русском гетто. Один, правда, не желает участвовать в окружающей жизни, а другая, его корреспондентка, занята собой и светской жизнью⁹⁶. Бездеятельность, как и тоска, требуют текстуальной мотивировки. Ею становится любовь. Запрет на выражение чувств со стороны объекта любви – это вторичная мотивировка, на сей раз легитимирующая разговор о литературе. Например, «о любви писать нельзя, буду писать о Зиновии Гржебине – издателе» [Шкловский, 2002, с. 285]. Своеобразие своего подхода Шкловский раскрывает в «Предисловии автора»: «Обычная мотивировка – любовь и разлучники. Я взял эту мотивировку в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком женщине, у которой нет на него времени. Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви» [Там же, с. 271].

По замечанию исследователя, «в действительности книга представляет собой серию импрессионистических портретов, оформленных настойчивыми и безуспешными попытками авторами обойти любовную тему. Поскольку любовь, желательно безответная, является традиционным предметом эпистолярного романа, запрет со стороны Эльзы <Али. – Я.Л.> заставляет Шкловского обновлять жанр за счет непредусмотренного материала не только портретами, но и элегией, городскими ландшафтами, драматическими фантазиями, а также литературной теорией и критикой. На протяжении книги Шкловский отчаянно пытается забыть о своих обязательствах <перед корреспонденткой – Я.Л.>, прибегая к помощи литературы» [Sheldon, 1970, p. 270]. Письма все же пишутся запрету вопреки. Но они не более, чем обрамление мемуаров, критических заметок. В десятом письме есть даже аллегорическая пьеса, где туфли возлюбленной разговаривают с вышедшей из берегов Невой, затопившей Берлин. Река, перепутавшая страны, – это аллегория любви петербургского литератора-эмигранта. Так создается принципиально произвольное пространство, в чем-то сродни эффекту кинематографического монтажа. Если в этом смысле сопоставить *Ц* с последующими книгами Шкловского, станет несо-

⁹⁶ «Немецкий Берлин, увиденный глазами русских, всегда остается чужим, враждебным, непостижимым, в него невозможно проникнуть. <...> Симптоматично сопоставление берлинских домов с чемоданами у Шкловского: внутренняя жизнь чужого города, или, говоря словами Анциферова, его душа скрыта от стороннего наблюдателя, как содержимое ящика, ключ от которого утерян» [Dolinin, 2000, p. 231–232]. Чувство собственной ненужности у протагониста *Ц* усиливается еще и тем, что Берлин именно в 1923 г. испытывает тяжелейший кризис самосознания. Русские эмигранты не слишком отстают от немцев, испуганных скоротечным дурманом берлинской жизни, а символом последней становится скандальный сборник рисунков Ессе Номо, опубликованный Георгом Гроссом в том же 1923 г. (о его параллелях с русской эмигрантской литературой см. [Sheldon, 1970, p. 266]).

мненна его подготовительная роль⁹⁷. По терминологии самого Шкловского, это своего рода «пробник», инициировавший новую авторскую манеру, но сам стоящий особняком. Но и для предшествующих текстов *Ц* играет роль конденсатора жанровых навыков – тех, что теоретик приобрел во время путешествия и изгнания, превратившими его жизнь в искусство.

Эффект, которого Шкловский этим добивается, Питер Стайнер назвал «двойной иронией». Еще во второй части *СП* Шкловский касается проблемы иронии как основного механизма искусства. В этом смысле фикциональный уровень *Ц* реализует ранее заявленную теоретическую установку. Об этом прямо говорится в добавленном в советском издании 1924 г. «Вступлении», объясняющем необходимость иронии невыразительностью привычных слов. «Вступление», являясь метатекстом в отношении основного корпуса берлинского издания, само несет в себе заряд иронии. Как пример нейтрального, нелитературного текста Шкловский приводит начало главы X «Страшной мести» Гоголя⁹⁸, где идиллический пейзаж взрывается изнутри картинами смерти и опустошения. В этом столкновении ощутимо наследие романтической иронии, которой увлекается Шкловский и с этой целью привлекает Гоголя. Ирония обуславливает и уровень текстопорождения, и уровень интерпретации, снимая разграничение метаязыка и языка-объекта. Находящиеся с ними в корреляции категории автора, повествователя и персонажа также лишаются определенности и начинают дробиться, перетекать друг в друга.

Если в *СП* подчеркивается слитность этих категорий, их спутанность, то в *Ц* они, напротив, должны быть строго разграничены. Так, в традиционной сверхпозиции по отношению к тексту находится и эпиграф в виде «Зверинца» Велимира Хлебникова, чьи мотивы развертываются в ряде писем, и «Предисловие автора», в котором нарратор конструирует авторскую точку зрения. Тем более, это относится к более поздним добавлениям: «Вступлению» и «Письму вступительному». Второе, кстати, задним числом оказывается очередной задержкой действия с явной отсылкой к итогам *СП*. Это письмо отчетливо рассчитано на резонанс со знаменитым финальным письмом с покаянным обращением во ВЦИК. Но это деление представляет собой не более чем галерею *знаков* нарративных категорий, разграничения которых требует избранная форма традиционного (в данном случае эпистолярного) романа. Справедливо ссылаясь на «Гамбургский счет», являющийся для *Ц* одним из средств ретроспективной дешифровки, Питер Стайнер пишет, что в *Ц* «размежевание между Виктором Шкловским-автором и Виктором Шкловским-литературным протагонистом есть иронический прием, обращенный на себя» [Steiner, 1985, p. 41]. Такой же маской, указывающей на себя, является и эпистолярная форма. Наиболее передовыми формами автор теоретически насыщенного 22-го письма называет «сборник статей» и спектакль варьете, в финале которого дается пародийная разгадка всех исполненных номеров⁹⁹. Но *Ц* претендует на преодоление даже самых передовых форм: «Более интересный случай представляет из себя книга, которую я сейчас пишу. Зовут ее “ZOO”, “Письма не о любви”, или “Третья Элоиза”; в ней отдельные моменты соединены тем, что все связано с историей любви человека к одной женщине. Эта книга – попытка уйти из рамок обычного романа» [Шкловский, 2002, с. 317]. Другими словами, перед нами fiction в роли non-fiction.

⁹⁷ Мотив «пробника» – жеребца, негодного для воспроизводства, но готовящего кобылу к случке, – возникает в 1924 г., когда Шкловский активно квивается со своим эмигрантским прошлым и «торжественно» слагает с себя «чин и звание русского интеллигента» [Шкловский, 1990, с. 187].

⁹⁸ «А мне хотелось бы писать, как будто никогда не было литературы. Например, написать “Чуден Днепр при тихой погоде”» [Шкловский, 1990, с. 283]. Питер Стайнер считает, что здесь обыгрываются слова Белинского, который через два года после публикации «Вечеров на хуторе близ Диканьки» кричал, что в России нет литературы [Steiner, 1985, p. 32].

⁹⁹ Эта же идея дословно воспроизводится в одной из берлинских статей [Шкловский, 1923 (с), с. 216] а также в книге [Шкловский, 1923 (b), с. 30].

Если в *СП* выстраивался некий метасюжет превращения реальности в текст, то здесь и этот метасюжет становится материалом. На одном уровне система «адресат – адресант» конституирует уровень сюжета, на другом – «адресант» обнажает фикцию этой системы в финальном письме («Аля – это реализация метафоры» [Там же, с. 329]). Нарративные инстанции финального письма и «Предисловия автора» оказываются тождественными друг другу. Ведь задача предисловия как раз и заключалась в том, чтобы показать, *как* построена книга. Отсюда следует, что сверхпозиция автора, находящегося «по эту сторону текста», нисколько не отличается от других нарративных уровней, которые самим же автором разоблачаются как фиктивные. Перспектива восприятия текста задается с любой его точки, в структурной позиции референта (чья идентичность, мягко говоря, сомнительна) может оказаться любой уровень.

Текст, демонстративно актуализирующий хрестоматийную литературную форму в качестве инструмента авторефлексии автора, сталкивает противоположности, имитирует их эквивалентность, чтобы продемонстрировать свободу письма как трансгрессии, перемещения, смены ориентиров. Принцип *quipro quo*, столь настойчиво выявляемый Шкловским в истории литературы (причем как в авантюрных, так и в противоположных им бессюжетных жанрах), организует и его теоретически ориентированную прозу. Для научной поэтики, говорящей языком Розанова, условие разделения языков на объективируемый и объективирующий больше не работает. В итоге и сама «научность» становится необязательной вследствие перехода литературы в режим самообслуживания. Поэтому вслед за констатацией ряда положений в статьях второй половины 1910-х годов Шкловский переключается на литературную практику, что позволяет избежать тавтологий и не множить сущности.

Эта претензия литературы на зрелость аналогична той, что позднее оттачивается у Мишеля Бютора как ведущего теоретика «нового романа», романа, описывающего свою структуру и провозглашающего своей задачей исследование. Типологическое сходство формализма с послевоенной французской критикой можно, наряду с прочим¹⁰⁰, увидеть в исходных требованиях и декларациях. Независимо от реального положения дел в литературе и критике обе школы противопоставляют себя наличному литературному и научному контексту, будь то психологизм, экзистенциализм или неизменный академический дескриптивизм, существующий параллельно всем «революциям» и, как правило, их не замечающий. В результате точкой отсчета формальной поэтики становится «сдвиг», искажение. Нарративную систему Стерна Шкловский провозгласил своим *родным языком*, на котором только и может быть написан «самый типичный роман всемирной литературы» [Шкловский, 1929, с. 204]. Шкловский наследует Стерну и, следовательно, тягается с ним, подчеркивая крайнюю амбивалентность *СП*, где стилизация настаивает на своей историографической задаче. Именно поэтому протагонист вскользь роняет внешне парадоксальную фразу, что-де не нравится ему «Огонь» Барбюса – слишком «сделанная», «построенная» книга [Шкловский, 2002, с. 73]. В отличие от автора, протагонист *СП* (особенно в первой части «Революция и фронт») несется вместе с историей, вместе с другими участниками событий, видящими вещи с какой-то одной стороны, он, тем не менее, ждет от истории правды. Раздражение по поводу Барбюса – раздражение Шкловского-участника, грозящее обернуться против Шкловского-автора, но на деле остающееся всего лишь доказательством от противного. Искусственность другого – это повод задуматься о своей естественности.

В «Третьей фабрике», суммирующей травелог и эпистолярный роман в форме мемуаров, Шкловский, наконец, сольет воедино протагониста и автора в отсроченном признании: «Стерн,

¹⁰⁰ О сходствах и различиях сказано достаточно [Todorov, 1973; Streidter, 1989; Steiner, 1996], однако главным, наиболее общим местом сходжения остается к истолкованию смысла текста через его структуру, другими словами, не через сущности, а через отношения.

которого я оживил, путает меня. Не только делаю писателей, но и сам сделался им» [Там же, с. 373].

Рассмотренным текстам присущи игровое переплетение, «маскарад» уровней. В ходе десятилетия, начавшегося рассмотренными текстами и закончившегося книгой «Поиски оптимизма» (1931), каждый последующий текст выступал в роли метатекста по отношению и к своему предшественнику, и к жанровой системе, которую он пародировал и тем самым воскрешал.

Собственная «романтическая» биография послужила Шкловскому материалом теории и средством ее обоснования и уточнения. Прыжок шахматной фигуры заставил игрока по-другому взглянуть на партию в целом и спровоцировал противодействие. Реализованный в *СП* и *Ц* сюжет испытания получает эффектную развязку в послесловии к берлинскому сборнику критических статей, подводящем итог странствиям и страстям героя. Шкловский при этом отсылает к «Страшной мести» Гоголя, иронически осмысляя пережитое и давая искушенному читателю право проводить параллели со смеющимся конем, испугавшим своего хозяина-колдуна¹⁰¹. «В 1917 году я хотел счастья для России, в 1918 году я хотел счастья для всего мира, меньшего не брал. Сейчас я хочу одного: самому вернуться в Россию.

Здесь конец хода коня.

Конь поворачивает голову и смеется» [Шкловский, 1990, с. 184].

¹⁰¹ Ср. «Уже он хотел перескочить с конем через узкую реку, выступившую рукавом среди дороги, как вдруг конь на всем скаку остановился, заворотил к нему морду и – чудо, засмеялся! белые зубы страшно блеснули двумя рядами во мраке. Дыбом поднялись волосы на голове колдуна» [Гоголь, 1940, с. 276]. Перед тем, кстати, колдун вместе со всеми наблюдает «диво» перемещения земель – мираж далеких стран над лиманом. Те же призраки, надо полагать, к тому моменту измучили и Шкловского.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.