

*Ян Левченко (Москва)*

## ТЕНЬ ВАСИЛИЯ РОЗАНОВА В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ ЛАНДШАФТЕ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО

Реформатор русской филологической науки, написавший за свою жизнь всего несколько собственно научных статей, Виктор Шкловский известен крайней субъективностью и полемической остротой суждений, соответствующих высокой ставке на оригинальность. Его стиль, — в меньшей степени аналитический, нежели преобразующий словесность, — иллюстрировал его же критические положения. Ранние декларации, вроде статьи «Искусство как прием» (1916), охватывали самый широкий материал, чтобы заявить о тотальности метода. Напротив, монографические работы о Sterne, Сервантесе, Розанове, писанные с конца 1920-го и вышедшие подряд в 1921 г. в качестве глав так впоследствии и не изданной книги «Сюжет как явление стиля», не просто демонстрировали работу метода, но переворачивали представления о литературной норме. Классический, хотя и не считавшийся до того первым романом Нового Времени «Дон Кихот» рассматривался в том же непривычном «структурном» ракурсе, что и маргинальный «Тристам Шенди», вопреки традиции названный Шкловским «типичным романом всемирной литературы» [Шкловский 1929: 204]. Розанов же, в интерпретации которого Шкловский выступил первопроходцем, ранее не ассоциировался с беллетристикой, оставаясь журнальным публицистом, выпустившим несколько скандальных книг по вопросам религии и пола. Шкловский не просто ввел Розанова в поле словесности, но придал ему статус парадигматического явления, с которого начинается новая русская литература.

Главный герой очерка «Розанов» воплощает неканоническую линию, о которой говорится в связи с одновременным существованием нескольких литературных школ [Шкловский 1990: 121]. О канонической литературе можно и нужно говорить, разводя объект и метаязык. Здесь же инстанция автора (критика в лице Шкловского) то и дело выходит на передний план, превращаясь в «драматизированного рассказчика» (dramatized narrator в смысле: [Friedman 1975]). «Я разрешаю себе, следуя канону романа XVIII века, отступление» [Шкловский 1990: 123] и т. п. Работы о Sterne и Сервантесе не могут уподобиться структуре объекта хотя бы в силу его существенной удаленности во времени — это потребовало бы кардинальной архаизации языка. Поэтому задача этих очерков, которые предшествовали «Розанову»,

состояла в создании теории романа на базе «сюжета как элемента художественной формы» [Винокур 1990: 62]. Розанов же с его принципиальной бессюжетностью привлек Шкловского своей непосредственной связью с современной литературой, а также спецификой критического дискурса.

Шкловский взял Розанова как материал, моделирующий его собственное письмо. «Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, „сказаться без слов, без формы“ — и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму» [Там же: 125]. Преодоление сугубо аналитического подхода к «Уединенному» преобразовало метатекст в повествовательный ландшафт, испещренный отступлениями и актами саморефлексии автора. Не у каждого критика повествование оказывается важной категорией — как раз наоборот, аналитический дискурс претендует на адекватность пропорционально устранению авторского «я». Шкловский его демонстративно выпячивает. Чем же в таком случае он отличается от «любимых» им дореволюционных «интеллигентских» критиков, чья работа оценивалась десятилетиями формальной школы как дилетантизм [Эйхенбаум 1922: 14]? В первую очередь тем, что утверждает во вступлении к очерку, что литература есть «чистая форма» и такое «отношение материалов», которое имеет «нулевое измерение» [Шкловский 1990: 120]. Высказав программу формализма и демонстративно отмежевавшись от субъективно-психологической критики, Шкловский альтернативным способом демонстрирует свою генеалогию. Вместо неосознанной идентификации с объектом анализа и концентрации на спекулятивных переживаниях по образцу той же «интеллигентской» критики Шкловский указывает на свое происхождение от Розанова через воспроизводство его нарративного ландшафта — прихотливого, разнородного, состоящего из отступлений и нарушений. Ведь у Розанова на пространстве одной страницы может идти речь о Боге, сексе, нумизматике, детях, деньгах, литературе. У Шкловского практически все связано с литературой, но Гете столь же произвольно соседствует с Тургеневым, а Филдинг — с Толстым. Связь причудлива, ассоциативна и точна не в логическом, но в поэтическом или, выражаясь анахронично, гипертекстовом отношении. Реализация анализируемой манеры в структуре анализирующего метатекста имеет весьма отдаленное отношение к науке, которая интересует Шкловского не как цель, но как средство. Тем самым Шкловский не предшествует напрямую, но антиципирует теоретиков круга *Tel Quel*, а более всего — Ролана Барта с его принципиально двойственной позицией внутри литературы. Используя *bon mot* последнего, Шкловский — «маска, указывающая на себя пальцем» [Барт 1994: 132]. Из анализа Розанова следует именно то, что позднее ближайший друг Шкловского эксплицирует в рецензии на его книгу «Третья фабрика»:

«Шкловский идет от Розанова, сплетая его со Стерном, с Толстым, с Сервантесом» [Эйхенбаум 1987; 443].

Используемое здесь понятие нарративного ландшафта представляется более объемным и многомерным, нежели просто «повествование», актуализирующее принцип однонаправленного развертывания. Ландшафт простирается и вглубь, и вширь, что для текста, основанного на нелинейных связях, является адекватной метафорической моделью. Нарративный ландшафт соотносится с известным концептом «нарративного мира» (*narrative world*), который представляет собой реконструкцию положения событий внутри текста относительно нормативных модальностей [Dolezel 1976: 543–545]. Однако мир — это уже законченная структура (в этом смысле можно говорить о нарративном мире романов Толстого), тогда как принцип расположения частей, по которому будет строиться текст, еще не тождествен целому миру. Шкловский заимствует у Розанова определенный дизайн текстового ландшафта, чтобы выстроить собственный нарративный мир, где наука о литературе превращается в самое литературу.

Почему именно Розанов? Для ответа на этот вопрос, возникший, вероятно, еще в марте—апреле 1921 г., когда в газете «Жизнь искусства» был напечатан набросок Шкловского, будет небесполезно напомнить о негативном отношении «интеллигентской критики» к формалистам вообще и к Шкловскому в особенности. Отождествление раннего формализма с футуризмом и отрицание его агентами любых внешних влияний, позднее разоблаченное конкурирующим кругом Михаила Бахтина [Медведев 1928], привело к тому, что критика отказалась считать очерк о Розанове программным. Так, по мнению одного рецензента, простодушно верящего подзаголовкам, это «лишь глава в подготавливаемой им [Шкловским] книге „Сюжет как явление стиля“, вырванное из цепи звено» [Москвич 1921: 4]<sup>1</sup>. Любопытно, что между статьями в советской и эмигрантской прессе нет принципиальной разницы. «У Виктора Шкловского выработалась особая манера письма, признаться, оставляющая неприятное впечатление. Какая-то нарочитость в небрежности стиля и композиции, афористичность и непредсказуемость суждений, сплошь и рядом весьма элементарных по существу — все эти черты обычны в статьях автора» [Бем 1922: 14]. Отзыв пражского литературоведа дополняет критика советского «попутчика»: «Наука наукой, а смесь фельетона и науки — дело не нужное. Не стоит

---

<sup>1</sup> Надо отметить, что в структуре сборника «О теории прозы» (1925. 1929), отчасти компенсировавшего так и не написанную книгу, очерк о Розанове потерялся окончательно, получив нейтральный иносказательный заголовок «Литература вне сюжета», что было связано с растущей «неуместностью» фигуры Розанова в советском культурном контексте.

наряду с новыми открытиями занимать читателя цитатами из своей метрической выписки» [Локс 1922: 286]. Впрочем, если даже работы более или менее академичных Эйхенбаума и Жирмунского определялись как «черновые рабочие записи», имеющие лишь «эвристическую» ценность [Грифцов 1922: 186], то Шкловский с его репутацией «талантливого налетчика» [Горнфельд 1922: 5] оказывался для критики уже вне серьезного обсуждения, а провоцировал симметричный скандал.

Если же подойти к очерку «Розанов» как к целостному законченному явлению, то обнаружится, что его небрежный фельетонизм служил адекватному прочтению материала — метатекст формулировал концепцию объекта в структуре самого рассказывания. Шкловскому было важно не только стилизовать манеру под кого-либо<sup>2</sup>, но осуществить *целостный* параллелизм, осознаваемый и переживаемый на самом глубоком личностном уровне. В уже упомянутой автобиографии «Третья фабрика» есть известный пассаж, обращенный к Роману Якобсону: «Ты знаешь мой бред. Я не торгую, я танцую наукой. Суди меня, Рома» [Шкловский 2002: 361]. Это утверждение — отсылка к «Уединенному»: «Молитва — и танцы. <...> Есть „молящийся человек“ — и можно все. Нет его — и ничего нельзя. Это мое credo — да сойду с ним в гроб. Я начну великий танец молитвы» [Розанов 1990: 95]. Шкловский — выкрест и нищешанец, он танцует не религией, а наукой, являющейся для него субститутом сакрального.

Любопытный импульс к пониманию Шкловского как органической целостной природы, вытесняющей религию научной рациональностью, дают отзывы Андрея Белого:

Люди мы — разные, но с ним не скучно и просто: он остр, непредвзят, умен, добр и терпим, хотя и силится выглядеть непримиримым; потом — человек без «приема», без «формы», он — сплошность весьма содержательных тем; и одно содержание — всегда интересно: то — метод «формальный», им выдуманный, потому что анализ приемов, сведенье к приему в нем — жест, пантомима и символ; когда говорит он «прием», я — не верю: «прием» — угаданье: его интуиция; метод «формальный» его — нечто вроде известного «психоанализа»; а преступленье его в том, что он, наплодив формалистов, добыл им и кафедры: «профессора» от Шкловизма — седы, почтительны, убийственно скучны.

[Белый 1928: 180]<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Шкловский не только культивировал схожие принципы письма, но и точно так же жаловался на них: «Как ни сядешь, чтобы написать то-то — сядешь и напишешь совсем другое». Ср.: [Розанов 1990: 28]. Спустя 10 лет, отвечая на анкету Ленинградского Дома печати. Шкловский признавался: «Почти всегда в процессе работы и план и часто даже тема изменяются» [Как мы пишем 1983: 212].

<sup>3</sup> Любопытно, что и сам Шкловский относится к Белому со столь же благосклонным вниманием, имплицитно признавая свою собственную близость его характерной

Узнаваемая барочность письма не скрывает главного, а именно — тонкого дезавуирования теории. Действительно, формальный метод нужен Шкловскому как способ самореализации, продолжающий, тем не менее, актуальную для русского художественного авангарда стезю жизнотворчества.

Через десять лет после написания своего программного очерка Шкловский советовал начинающим писателям учиться расчленять чужое произведение при чтении, дабы избежать плагиата [Шкловский 1930: 8–10]. Анализ для литератора — только половина дела; для получения нового сообщения необходим синтез. Шкловский, заявлявший о себе как об ученом, заменял синтез синхронной рефлексией своего аналитического метода.

Я разрешаю себе, следуя канону романа XVIII века, отступление. Кстати об отступлениях. <...> Возвращаюсь к Розанову. Три разбираемые его книги представляют жанр совершенно новый, «изменяю» чрезвычайную. <...> Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски. Мне, может быть, скажут: «А нам какое дело до этого?» Я тоже мог бы ответить: «мне какое дело до вас?» и т. п. [Шкловский 1990: 123–125]

Анализ Розанова перемежается оговоренными уходами в сторону, подчеркивающими авторский произвол, а обоснование метода превращается в прямой разговор с читателем, прозрачно отсылающий к интродукции «Уединенного»: «Ну, читатель, не церемонься я с тобой, — можешь и ты не церемониться со мной. — К черту... — К черту! И au revoir до встречи на том свете» [Розанов 1990: 27]. Эти аллюзии, а иногда и подчеркнутые цитаты есть результат не только *заимствования*, но *преображения* функции<sup>4</sup>.

писательской манере. В статье, первоначально помещенной в первом номере «Русского современника» за 1924 г., Шкловский писал, что Андрей Белый — «дым» той эпохи, из которой можно и нужно заимствовать Розанова. Белый столь же фрагментарен, хотя и несколько иначе организован — не так, как это пошло бы Шкловскому. Поздний Белый к тому же подчеркнута автобиографичен, потому-то Шкловский и берется за его изучение-сопоставление с самим собой: «Вещи <...> написаны как автобиография, движение сюжета взято элементарно, можно сказать, что в действительности сюжета нет, есть одна фабула. Человек живет, растет, старится, умирает» [Шкловский 1927: 16–17]. Это сказано примерно в то же время, когда писалась «Третья фабрика» — книга, эксплицитно поставившей проблему конструирования биографии и апологии «своего голоса» среди крепнущего хора советской литературы. Возвращаясь к проблеме отношений между Белым и Шкловским, можно также полагать, что понятие «суммы приемов» восходит к идеалистическому пониманию Белым «языка как мира в себе» [Thompson 1971: 137].

<sup>4</sup> Таким образом, тексты Шкловского суть примеры «пародической формы» в оппозиции «пародийной функции», по терминологии Тынянова. «Пародичность и есть

Если у Розанова текст нарушался структурно, обращивался собранием пестрых и принципиально равных элементов, но сохранял единство в авторе и его духовной полноте, то у Шкловского при более структурированном, хотя и стилизованном дискурсе налицо проблемы с единством и аутентичностью автора. Кто он все-таки — журналист, ученый, писатель? Никто из них, поскольку из текста неустранима метатеоретическая рефлексия, ориентация на его анализ. Представляя себя как «литературную личность», Шкловский одновременно заставляет ее анализировать самое себя, т. е. не дает забыть о том, кто автор этой личности. Шкловский берет Розанова как образец писателя — не отчужденный, но, напротив, присвоенный. Этот образец помогает своему интерпретатору превратиться в парадигматическую для своего времени фигуру — романического героя, опережающего своего создателя.

Вернемся к проблеме усвоения Шкловским повествовательного принципа Розанова.

Конечно, в этих произведениях, интимных до оскорбления, отразилась душа автора. Но я попробую доказать, что душа литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма. Или, *употребляя мою формулу*, „содержание (душа сюда же) литературного произведения равна сумме его стилистических приемов“. *Перехожу на цитату из Розанова.*

[Шкловский 1990: 121. Курсив мой. — Я. Л.]

Граница между автоцитатой и цитатой из Розанова оговаривается специально, чтобы подчеркнуть встречу двух повествовательных манер и единство текстового ландшафта. Сразу следует обширное отступление — сначала к Чехову, далее — к Толстому. Затем текст вновь возвращается к Розанову, но уже как к теоретику, коллеге (цитата используется не для иллюстрации, но для поддержки своих положений) и наконец — отступление к объектному полю западноевропейской традиции (Сервантес, Стерн), продолжающееся до конца первой главы очерка. Скачкообразные переходы между противоположными примерами (как жанровыми, так и тематическими), каждый из которых можно назвать отступлением от предыдущего, не только демонстрируют новацию розановской поэтики — структурный индетерминизм, но также иллюстрируют тезис Шкловского об индетерминизме литературной эволюции, развенчивающий миф о прямом наследовании в культуре.

Переход от одного отступления-анalogии к другому четко обозначен в тексте глаголами настоящего времени. Шкловский заостряет внимание

---

применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление» [Тынянов 1977: 290].

на каждой ступени отдаления-приближения к объекту. Это и есть воспроизведение розановской поэтики в целом, а не только его отступлений, запутываний, аналогий. Происходит своего рода синтаксическая реализация присущей Розанову склонности к трансляции аналогий. Революционер и авангардист Шкловский сближается с реакционером Розановым точно так же, как Розанов в «системе рассуждений» и «понимании вещей» сближался с символистами при полном несовпадении художественных манер [Синявский 1982: 36]. Любопытно отметить, как стратегия развертывания повествования акцентируется во вводной конструкции («Теперь перейдем к Розанову для новых отступлений»), после чего «переход» и «отступление» последовательно разводятся: сначала «перехожу», затем уже после нескольких сделанных отступлений — «разрешаю себе отступление». Шкловский, относя канон отступления к XVIII в., уводит читателя в сторону, маскирует то, что Розанов сам — одно сплошное отступление. С одной стороны, текст постоянно обнажает прием своего построения, с другой — маскирует его, путает и обманывает читательское ожидание.

С присущим ему максимализмом Шкловский интерпретирует стиль Розанова как развертывание оксюморона. Темой повествования является диссонанс между текстом и контекстом (мысли о проституции, пришедшие за гробом Суворина, богоискательство в клезете и т. д.). Акцент сделан на суггестивной парадоксальности объекта<sup>5</sup>. Основной тезис очерка подтверждается неожиданной мелочью:

Его [Розанова] указания на «достоверность» места менее интересны, так как он совершал выбор, где дать указание места (не все отрывки, точнее, большинство их не локализовано). Само утверждение документальности — обыкновенный прием, который равно встречается у Розанова и у аббата Прево в «Манон Леско» <...> роман продолжается.

[Шкловский 1990: 131]

То есть происходит доказательство обыденностью, своего рода имитация детского открытия. Метатекст надевает маску схематичности, прямолинейности; он совершает то, что от него ждут, — выхлещивает «душу» описываемого произведения на уровне критики и усваивает ее «строй» на уровне воспроизведения дискурса. Так, в 1922 г.

<sup>5</sup> Ср.: «Каковы бы ни были его истоки, как бы ни был он связан с приемами Розанова и Власа Дорошевича, этот навязчивый и своеобразный стиль останется „стилем Шкловского“ в русской словесности, настолько закрепившимся за ним, что в „Уединенном“ читатель ощущает типичную псевдологичную убедительность манеры Шкловского, а не наоборот, ловит Шкловского на розановской риторике: „У человека две ноги: и если снять калоши, положим, пятерым — то кажется ужасно много“» [Ронен 1997: 164].

петроградский философский журнал «Мысль» саркастически констатирует, что у Шкловского, видящего в поздних текстах Розанова романы, также получился роман «пародийного типа с довольно ярко выраженным главным сюжетом (Розанов) и без комичной окраски» [Котельникова 1922: 121]. Спустя полвека Андрей Синявский, не менее критично относившийся к литературности Шкловского и противопоставлявший ей якобы этический выход Розанова из литературы, тем не менее утверждает, что Розанов увлекателен, что его вещи напоминают романы, вдобавок романы авантюрные [Синявский 1982: 90].

Одним из наиболее влиятельных мотивов и, стало быть, объектом заимствования оказывается переписка. Если у Розанова это вид литературы, то у Шкловского — способ репрезентации литературности, которая якобы так пугала Розанова. Письмо, послание дается у Шкловского не как мнимое в антитезе подлинного (как у Розанова), а просто вне ценностного содержания. Вопреки классическому представлению о том, что автор метафикции выступает как единственная нарративная инстанция, сводящая в себе свойства реальности [Waugh 1984: 130], у Шкловского даже это условие маскируется под свою противоположность. Когда-то роль конечной инстанции текста выбрал именно Розанов, всерьез говоривший о конце литературы. Шкловский же возвращает Розанову его законную литературность<sup>6</sup>.

Логика Шкловского такова: поскольку Розанов в наибольшей мере пытался отдалить себя от литературы, именно он должен лечь в основу ее следующего поколения, более того, стать предшественником большей формы. Такое переворачивание Розанова на деле является адекватным ответом на его же собственные провокации, например: «...иногда кажется, что во мне происходит разложение литературы, самого *существования* ее. <...> Я ввел в литературу самое мелочное, невидимые движения души, паутинки быта. Но вообразить, что это было возможно, потому что „я захотел“, никак нельзя» [Розанов 1990: 245]<sup>7</sup>. В восприятии Шкловского эта интерпретация опосредуется другой цитатой из «Опавших листьев»: «Литературу я чувствую, как штаны. Так же близко и вообще „как свое“ их бережешь, ценишь, „всегда в них“ (постоянно пишу). Но что же с ними церемониться?» [Там же: 205]. Она точно выражает кредо самого Шкловского с его постоянством письма. В «Уеди-

<sup>6</sup> У Розанова «Восприятие писателя как бы производит само себя тем, что герой настолько приближается к восприятию автора, что возникает кажущееся отождествление между ними. Но, так как душа не течет в форме шрифта, так как у прозы обязательно другой ритм, чем у „музыки души“, отображенный писатель все-таки является артефактом» [Грюбель 1996: 374].

<sup>7</sup> В сущности, Розанов и не отрицает своей вписанности в историю литературы: для него тон «Уединенного» «совершенно новый за все века книгопечатания» [Розанов 1990: 173].



ненном» Розанов говорит о своей погруженности в логос, педалирует нерасчлененность своего сознания, устной и письменной речи: «Всякое движение души у меня сопровождается выговариванием. И всякое выговаривание я хочу непременно записать, это инстинкт, не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)?» [Там же: 227]. Шкловский также не мыслит границы между устным и письменным словом, хотя и представляет это единство мнимым, т. е. подчиняющимся чисто формальным правилам.

В «Розанове» Шкловский примеряет на себя свою теорию, исходя из той же логики единства, что присуща его романтическому мировоззрению. Как отмечал один из самых тонких и парадоксальных интерпретаторов формализма как матрицы современной критики, «мировоззрение Шкловского, скрывающееся за методом формального литературоведения, можно назвать (не эстетизмом уже а) трагедийным гедонизмом. Это форма, вариант нищезанства (можно вспомнить и Кьеркегора, отождествлявшего эстетическую форму сознания с чувственным экстремизмом)» [Парамонов 1997: 34]. Впрочем, нельзя не заметить, что для Розанова устная и письменная речь не расчленены, тогда как для Шкловского устность — синоним скорости, быстрого думанья, которое противопоставлено величавому академизму дореволюционной критики. По признанию позднейших свидетелей, «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: 153].

Определяющее влияние Розанова заметно проступает позднее в «Сентиментальном путешествии» (1923). Эти теоретически заряженные мемуары Шкловский собрал из дневниковых записей и выпустил в Берлине в качестве итога важнейшего этапа своей биографии (подробнее см.: [Левченко 2012: 83–124]). Достаточно нескольких сравнений. «Россия придумала большевиков, как сон, как мотивировку бегства и расхищения» [Шкловский 2002: 76]. Ср: «Социализм пройдет, как дисгармония. Всякая дисгармония пройдет. А социализм — буря, дождь, ветер...» [Розанов 1990: 125]. «От судьбы не уйдешь, я приехал в Петербург» [Шкловский 2002: 141]. Ср.: «От Судьбы не уйдешь, и из „оков народа“ тоже не уйдешь» [Розанов 1990: 162]. Встречается и полемика с порождающей матрицей, продуманное самоутверждение: «Когда падаешь камнем, то не нужно думать, когда думаешь, то не нужно падать. Я смешал два ремесла. <...> Я только падающий камень. Камень, который падает и может в то же время зажечь фонарь, чтобы осветить свой путь» [Шкловский 2002: 142]. Читаем у Розанова:

«Я пришел в мир, чтобы видеть, а не совершить. <...> Я пролетал около тем, но не летел на темы. Самый полет — вот моя жизнь. Темы — „как во сне“» [Розанов 1990: 108]. Наконец, даже ключевая для Шкловского теория деавтоматизации, высказанная еще в самых ранних статьях, перекликается с наблюдениями Розанова вплоть до совпадений в терминах: «Не литература, а литературность ужасна: литературность души, литературность жизни. То, что всякое переживание переливается в играющее, живое слово: но этим все и кончается, — само переживание умерло, нет его» [Там же: 110]. Ключевой для формалистов концепт «литературности», восходящий к статье Романа Якобсона «Новейшая русская поэзия» (1921), не имеет у Розанова терминологического заряда, но тем примечательнее факт этой омонимии.

В одном из писем Эйхенбаума Шкловскому 1925 г. есть такая заметная фраза: «Я пишу тебе под страшный шум деревьев — над нами несется какой-то ураган. Вот такой шум у меня в душе» [Из переписки 1984: 189]. Слишком сильна корреспонденция этого отрывка с зачином «Уединенного»: «Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, полочувства» [Розанов 1990: 27]. Установка на полемическое взаимодействие текстов подчеркивается на лексическом и композиционном уровнях. Во-первых, Розанов этой фразой открывает книгу, тогда как Эйхенбаум — заканчивает письмо, текст наиболее «розановский» по жанру. Во-вторых, «деревья» у Эйхенбаума — нарочитая отсылка к «листам» Розанова. У одного ветер срывает с души только что родившиеся слова, у другого — шумит внутри души, перемешивает накопившееся. Представляется, что Эйхенбаум написал именно так, поскольку знал, что кто, как не Шкловский, может оценить подобные переклички с текстами Розанова.

Займствование партитуры анализируемого текста отличало не только Шкловского. Практически весь «триумvirат» петербургского формализма был склонен к созданию пограничных текстов, демонстрирующих отсутствие четкой границы между научной и художественной прозой. Широко известна реплика Тынянова о том, что он начинает там, где кончается документ [Как мы пишем 1983: 163]. Значим и характер исторических реконструкций у Эйхенбаума, который смотрел на многие вещи «сквозь линзы толстовского бинокля» [Апу 1990: 238]. Но вероятно у одного Шкловского подобная стратегия со временем приобрела самодовлеющий характер (уже не в формалистском, а в совершенно обыденном смысле), главным образом из-за пресечения собственной литературной биографии, которая была источником столкновения литературы и теории.

Следует учесть, что «Розанов» писался вслед за статьями «Искусство как прием» и «Потебня». В этом очерке синтезировались и в какой-

то степени пародировались (в смысле Юрия Тынянова) их теоретические положения. В качестве идеальной программы теоретические тезисы Шкловского действительно выглядели как утверждение радикального пуризма формы, ее независимости от манифестируемой в тексте идеологии. В плане последовательной работы с текстами одного автора чистый формализм остается лозунгом, вывеской для интеллигентного обывателя, обращение к которому так порицали современники-академисты [Жирмунский 1977: 95]<sup>8</sup>. Впрочем, в этом соотношении было нечто парадоксальное. Именно в своей наиболее декларативной вещи, в «Воскрешении слова», Шкловский с вполне академичной ссылкой на Веселовского определяет остранение как выведение вещей из автоматизма восприятия, обусловленного средой, устанавливая тем самым связь текста и внетекстовых структур, тогда как в «Розанове» автоматизация идет уже не через быт, а через ассоциацию со старыми формами искусства [Steiner 1984: 54–56]. Выходит, что обывателю была предложена старая диалектика «формы и содержания» в новой упаковке, а подготовленному читателю — герметичное и обреченное на провал из-за необоснованной претензии на инновацию эссе на темы «чистого искусства»? Возможно, что одной из причин является уже упоминавшееся выше приписывание кабинетной науке обывательских свойств, в частности чувствительности к эпатажу. Возможно также, что «Розанов» был для Шкловского первым реальным опытом *самоостранения*, т. е. не только следствием одних текстов, но и преодолением других. В «Розанове» Шкловский пробует осмыслить потенциал, присущий понятию «остранение», и проектирует его возможности для интерпретации текста.

Первоначально «остранение» было случайно пущено Шкловским «бегать по миру, как собака с оторванным ухом» [Шкловский 1983: 73]. Лишь закрепив свое присутствие в теоретической поэтике, это понятие обнаружило свою генеалогию на пересечении постулированного Анри Бергсоном отношения прерывного сознания к непрерывному миру (ср. речь vs. язык)<sup>9</sup>, и правил «систематического смещения» в искусстве,

<sup>8</sup> В противовес этому будет уместно вспомнить предпосылку создания статьи «О поэзии и заумном языке», которую автор формулирует в «Шум прошел, лишние ушли, критики уже написали свои фельетоны, и теперь пора сделать попытку разобраться в этом явлении» [Шкловский 1990: 46].

<sup>9</sup> «Шкловский хорошо понимал, что определенное понятие о пространстве определяет природу его восприятия. <...> Бергсоново противопоставление видения и узнавания заключало в себе для Шкловского другую корреспондирующую оппозицию — непрерывность и прерывность» [Curtis 1976: 113]. Собственно говоря, влияние Бергсона начинается еще до появления «остранения», а именно при определении того, что требует измененного видения. Шкловский, вводя понятие «автоматизации», Бергсона не упоминал, однако уже Якубинский, описывая в статье «Скопление

сформулированных Максом Эрнстом [Тульчинский 1980: 243]. Восприятие мира (resp. Текста) можно назвать осмысленным, только если оно противоположно механическому узнаванию, если оно определенным образом «сдвигает» привычный гештальт. Или, по Бергсону, приподнимает «занавес практического упрощения», который стелется между человеком и его сознанием и «сводит вещи к полезным впечатлениям» [Günter 1994: 21]. Смысл того, что видно, скрыт на его поверхности — в том, что принято по недоразумению называть «формой». Легитимация изучения «бессодержательной» формы лишь на первый взгляд преследует цель изолировать объект из соображений удобства описания или научного эпатажа. Отказ от контекста невозможен; это не более чем его обновление, отменяющее вопрос о виртуальном и не-верифицируемом смысле высказывания в пользу вопроса о средствах восприятия высказывания. «Остранение», таким образом, есть базовая процедура, осуществляемая в ходе чтения. а «истинность-ложность» попросту выводится из поля зрения<sup>10</sup>. Все, в том числе и самые поздние работы Шкловского фактически нанизаны на концептуальный стержень остранения: сменившее его в «Повестях о прозе» 1966 г. *новое видение*, или *новое зрение*, «есть этикетка, под которой скрывается все то же остранение» [Lachmann 1970: 244]<sup>11</sup>. Нельзя не отметить инициальной роли этого понятия в разработке учения о доминанте, представлявшего собой конкретизацию первичного понятия — остранения [Якобсон 1996: 121].

В терминах поэтики задача вторичного, «критического» чтения текста — определить морфологию конкретных приемов остранения (что нередко понимается как цель формального анализа, в истории науки существующего в контексте наиболее известной модели В. Я. Проп-

---

одинаковых плавных» (1918) принцип разрушения автоматизации, характерной для практического языка, цитирует в сноске «Материю и память» Бергсона [Curtis 1976: 112].

<sup>10</sup> Концепт остранения выступил в роли удачной догадки. случайно найденной Шкловским среди «шума времени», в разногласии которого уже соседствовали теоретические параллели от Зигмунда Фрейда [Crawford 1984: 214] до Густава Шпета, но еще только готовились воплотиться в жизнь идея Жана Кокто о невидимости привычных вещей [Эрлих 1996: 177] и замысел «очуждения» зрителя, принадлежащий Бертольду Брехту [Mitchell 1976]. Остранение неустраимо, как этап «дано...» в решении математической задачи. Тогда как решение связано с возвращением объекта в органичный для него контекст с его ценностной организацией.

<sup>11</sup> В целом же термин «новое зрение» (читай: знание) является оптимальным вариантом нейтрализации конфликта с традиционной эстетикой, считавшей остранение ошибочным обозначением «познавательной роли искусства», см. [Terras 1974: 271]. При этом, как отмечается в другой работе того же автора, этот традиционный взгляд основывался на парадоксе «веры в мистический дар ясновидения, направленного на эмпирические явления современной общественно-политической жизни» [Terras 1973: 90].

па (ср: [Fokkema, Kunne-Ibsch 1977]). Однако в своем анализе Розанова Шкловский не дает номенклатуры приемов. Он показывает работу механизма заимствования и дальнейшего обособления от источника. Его отношения с Розановым не историчны — в этом смысле Шкловский, безусловно, не *последователь* Розанова. Ему важно практически показать свою типологическую близость, выходящую далеко за чисто стилистические рамки. Так, Шкловский примерял на себя репутации маргинала, скандалиста и даже сексуального маньяка, которые строил и лелеял в своих поздних книгах Розанов. В 1929 г. вышло масштабное подтверждение того, что эта тактика сработала. Авторский голос в романе Вениамина Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» тратит много места и времени, чтобы доказать соответствие Шкловского указанным репутациям. Но как и в романе нет реального Шкловского, а есть лишь соответствующий ему персонаж Некрылов, так и в текстах самого Шкловского присутствие Розанова — своего рода фикция, игра в саморазоблачение. В этом смысле Михаил Пришвин, принимавший писания Розанова за чистую монету, был по-своему прав, уличая Шкловского в «книжности еврейского ума», не способного понять «спокойную и радостную» душу Розанова [Гришин, Рязанова 1991: 196].

Сводя душу к совокупности приемов, Шкловский элиминировал специфическую «финальность» розановского мышления, констатируя неистребимую литературность любого откровения. И если Розанов этим (притворно?) ужасался, то Шкловский сделал «рукописность» доминантой своей поэтики, точно так же, как впоследствии Синявский, изменил масштаб «рукописности», эксплицитно придав ей черты специфического типа культуры. Александр Пятигорский писал, что Шкловский

начинает совсем новую линию искусства, пока — линию понимания. Он, как русский формализм вообще, идет «вперед» от нового понимания классики. И это «начинательство» он во всеуслышанье объявляет в финальных строках своего эссе: «И по железным рельсам уверенно несется трамвай. Я применяю это к себе». Это тоже из его «структуры духа». <...> Литература продолжается (трамвай несется), он, Шкловский, начинается.

[Пятигорский 1996: 246]

Последующее погружение Шкловского в кошмар бесконечного самоповторения и окончательной путаницы нарративных инстанций не отменяет его героической миссии по созданию неведомого ландшафта науки, совмещенной с литературой. Розанов был несомненным ресурсом для реализации этого проекта.

## Литература

- Барт 1994 — Барт Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр.; Сост., ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М., 1994.
- Белый 1928 — Белый А. Ветер с Кавказа. М., 1928.
- Бем 1922 — Бем А. Л. Работы по теории литературы в России: Обзор // Новости литературы (Берлин). 1922. № 1.
- Винокур 1990 — Винокур Г. О. Поэтика. Лингвистика. Социология // Винокур Г. О. Филологические исследования / Сост., ред. и коммент. М. И. Шапира. М., 1990.
- Горнфельд 1922 — Горнфельд А. Г. Формалисты и их противники // Литературные записки (Пг.). 1922. № 3.
- Грифцов 1922 — Грифцов Б. Сборники по теории поэтического языка: 1) В Шкловский — Развертывание сюжета. Пб., 1921; 2) В. Жирмунский — Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921; 3) Б. Эйхенбаум — Мелодика стиха. Пб., 1922. <Рец.> // Шиповник. Сб. 1. Под ред. Ф. Степуна. М., 1922.
- Грюбель 1996 — Грюбель Р. Автор как противо-герой и противо-образ: Метонимия письма и видение конца искусства у Василия Розанова // Автор и текст. Вып. 2. / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1996.
- Гришин, Рязанова 1991 — Гришин В. Ю., Рязанова Л. А. Пришвин о Розанове // Контекст-90. М, 1991.
- Жирмунский 1977 — Жирмунский В. М. К вопросу о формальном методе // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Из переписки 1984 — Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским / Вступ. заметка, публ. и коммент. О. Панченко // Вопросы литературы. 1984. № 12.
- Как мы пишем 1983 — Как мы пишем. Benson; Vermont, 1983 (репринт: Л., 1930).
- Котельникова 1922 — Котельникова О. Виктор Шкловский. Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Изд-во ОПОЯЗ. ПГР, 1921. <Рец.> // Мысль. № 2. Пг., 1922.
- Левченко 2012 — Левченко Я. С. Другая наука. Русские формалисты в поисках биографии. М., 2012.
- Локс 1922 — Локс К. Г. Виктор Шкловский. Розанов. Из кн. «Сюжет как явление стиля». Изд-во ОПОЯЗ. Пг., 1921. <Рец.> // Печать и Революция. 1922. Кн. 1.
- Медведев 1928 — Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.
- Москвич 1921 — Москвич. Новое о Розанове // Новый путь. Рига. 1921. 25 мая.
- Парамонов 1999 — Парамонов Б. Ной и хамы // Парамонов Б. Конец стиля. СПб.; М., 1999.
- Пятигорский 1996 — Пятигорский А. М. Племянник своего деда // Пятигорский А. М. Избр. труды. М., 1996.

- Ронен 1997 — Ронен О. *Audiat et altera pars* (О причинах разрыва Романа Якобсона с Виктором Шкловским) // Новое литературное обозрение. 1997. № 23.
- Розанов 1990 — Розанов В. В. Соч. / Сост. П. Крусанов. Л., 1990.
- Рубинштейн 1985 — Рубинштейн Н. Памяти Скандалиста с Васильевского Острова // Синтаксис. № 14. Париж, 1985.
- Синявский 1982 — Синявский А. «Опавшие листья» Василия Розанова. Париж, 1982.
- Террас 1973 — Террас В. Органическая критика — формализм — структурализм // Новый журнал / The New Review. Кн. 110. Нью-Йорк, 1973.
- Тулчинский 1980 — Тулчинский Г. П. К упорядочению междисциплинарной терминологии // Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов Л., 1980.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика — история литературы — кино. М., 1977.
- Чудаков 1990 — Чудаков А. П. Спрашиваю Шкловского // Литературное обозрение. 1990. № 6.
- Шкловский 1927 — Шкловский В. Пять человек знакомых. Тифлис, 1927.
- Шкловский 1929 — Шкловский В. О теории прозы. 2-е изд. М.; Л., 1929.
- Шкловский 1930 — Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.; Л., 1930.
- Шкловский 1983 — Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983.
- Шкловский 1990 — Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Статьи — Воспоминания — Эссе (1914–1933) / Сост., подгот. текста, коммент. А. П. Чудакова, А. Ю. Галушкина. М., 1990.
- Шкловский 2002 — Шкловский В. Б. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002.
- Эйхенбаум 1922 — Эйхенбаум Б. М. Методы и подходы // Книжный угол. 1922. № 8.
- Эйхенбаум 1987 — Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет / Сост., подгот. текста, коммент. А. П. и М. О. Чудаковых, Е. А. Тоддеса. М., 1987.
- Эрлих 1996 — Эрлих В. Русский формализм. История и теория. СПб., 1996.
- Якобсон 1996 — Якобсон Р. О. Доминанта // Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М., 1996.
- Any 1990 — Any C. Boris Eikhenbaum's Unfinished Work on Tolstoy: a Dialogue with Soviet History // PMLA (Publications of the Modern Language Association of America). 1990. Vol. 105, № 2.
- Crawford 1984 — Crawford L. Viktor Shklovskij: Difference in *Defamiliarization* // Comparative Literature. Vol. 36. 1984. № 3. P. 209–219.
- Curtis 1976 — Curtis J. M. Bergson and Russian Formalism // Comparative literature. 1976. Vol. 28. № 2.
- Dolezel 1976 — Dolezel L. Narrative Worlds // Sound, Sign and Meaning. Quinquenario of the Prague Linguistic Circle. (Ed.) L. Matejka. Ann Arbor, 1976.

- Fokkema, Kunne-Ibsch 1977 — Fokkema D. W., Kunne-Ibsch E. *Theories of Literature in the 20'th Century. Marxism, Structuralism. Aesthetics of Reception, Semiotics.* London, 1977.
- Friedman 1975 — Friedman N. *Form and Meaning in Fiction.* Athens, G. A., 1975.
- Günther 1994 — Günther H. Остранение — «снятие покровов» и обнажение приема // *Russian Literature.* 1994. Vol. XXXVI. № 1.
- Lachmann 1970 — Lachmann R. Die «Verfremdung» und das «Neue sehen» bei Viktor Šklovsky // *Poetica* (München). Bd. 3. H. 1–2. 1970.
- Mitchell 1976 — Mitchell S. *Marxism and Russian Formalism* // *Russian and Slavic Literature.* (Eds). R. Freeborn, R. R. Milner-Gulland, Ch. A. Ward. Cambridge, (MA), 1976.
- Steiner 1984 — Steiner P. *Russian Formalism. A Metapoetics.* Ithaca, 1984.
- Terras 1974 — Terras W. *Belinskij and Russian Literary Criticism. The Heritage of Organic Aesthetics.* Madison, 1974.
- Thompson 1971 — Thompson E. *Russian Formalism and Anglo-American Criticism: A Comparative Study.* The Hague; Paris, 1971.
- Waugh 1984 — Waugh P. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction.* London; New York, 1984.