

# КРИЗИСЫ КУЛЬТУРЫ И АВТОРЫ НА ГРАНИЦЕ ЭПОХ В ЛИТЕРАТУРЕ И ФИЛОСОФИИ

Под редакцией Сергея Гончарова,  
Надежды Григорьевой и Шаммы Шахадат

Санкт-Петербург 2013

УДК 1-18  
ББК 87

Кризисы культуры и авторы на границе эпох в литературе и философии. Под редакцией Сергея Гончарова, Надежды Григорьевой и Шаммы Шахадат. Санкт-Петербург, 2013. — 264 с.

ISBN 978-5-9676-0513-0

© Сергей Гончаров, 2013  
© Надежда Григорьева, 2013  
© Шамма Шахадат, 2013  
© ИД «Петрополис», 2013

ООО «Издательский дом «Петрополис»  
197101, Санкт-Петербург, ул. Большая Монетная, д. 16  
офис-центр 1, пом. 22, тел.: (812) 336-50-34

Подписано в печать 30.01.2013  
Формат 60×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.

Гарнитура Minon Pro

Усл. печ. л. 16,5. Тираж 1000. Заказ № 16  
Отпечатано в типографии «Град Петров»

ООО ИД «Петрополис»

e-mail: [info@petropolis-ph.ru](mailto:info@petropolis-ph.ru)

<http://www.petropolis.ru>

[www.petrobook.ru](http://www.petrobook.ru)

---

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Игорь Смирнов (Констанц). Социокультурные кризисы и особенности развития восточно-славянского ареала в новое и новейшее время. К постановке вопроса</i> .....	6
<b>I. КУЛЬТУРА КАК КРИЗИС</b> .....	<b>19</b>
1.2. <i>Ренате Лахманн (Констанц). «Петербург» Белого и философия Сквороды</i> .....	20
1.3. <i>Райнер Грюбель (Ольденбург). Два кризиса культуры — Андрей Белый и Михаил Бахтин</i> .....	35
1.4. <i>Шамма Шахадат (Тюбинген). Кризис, кино, модернизм. Переход от немого кино к звуковому</i> .....	56
1.5. <i>Алексей Жеребин (Санкт-Петербург). Кафка и Горбачев. К проблеме литературной антиципации исторических кризисов</i> .....	67
1.6. <i>Сюзанне Франк (Берлин). Присутствие прошлого как симптом кризиса современной культуры — или конец парадигмы модернизма?</i> .....	80
<b>II. ГРАНИЦЫ ЭПОХ В ЛИТЕРАТУРЕ И ФИЛОСОФИИ</b> .....	<b>93</b>
2.1. <i>Сергей Фокин (Санкт-Петербург). Психоистория русской литературы и философия перевода в России и Европе: к моменту «Вяземский–Пушкин»</i> .....	94
2.2. <i>Эрик Мартин (Тюбинген). Кризис как истощение ресурсов в романе Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»</i> .....	115
2.3. <i>Ольга Гончарова (Санкт-Петербург). «Молодая Россия» 1860-х: стратегия культурной конфронтации</i> .....	135

2.4. Анатолий Корчинский (Москва). <b>Нигилизм: критика или кризис?</b> .....	154
2.5. Андрей Степанов (Санкт-Петербург). <b>Чеховский текст и порождающая поэтика</b> .....	166
2.6. Ян Левченко (Москва). <b>Удел переписчика: Виктор Шкловский, советский писатель</b> .....	175

### III. АНТРОПОЛОГИЯ КРИЗИСА..... 191

3.1. Надежда Григорьева (Тюбинген). <b>К истокам «антропологического поворота»: Первая мировая война и «кризис гуманизма»</b> .....	192
3.2. Любовь Бугаева (Санкт-Петербург). <b>Опыт перехода в художественном нарративе: антропологическое измерение</b> .....	210
3.3. Татьяна Артемьева (Санкт-Петербург). <b>«Мы не люди ...». О пределах понимания в современной российской антитопии и</b> .....	233
3.4. Валерий Савчук (Санкт-Петербург). <b>Забор как диагноз</b> .....	246

Ян Левченко (НИУ-ВШЭ, Москва)

**УДЕЛ ПЕРЕПИСЧИКА:  
ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ, СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ\***

**П**ереписчик — один из культурных героев русской литературной традиции. В смиренном воспроизводстве чужого текста красноречиво проявляется ключевая для интеллигентского сознания идея служения и самоотречения. Думается, позволительно распознать в этом продолжение культурного проекта русского Средневековья с его неизбежным умалением субъекта перед лицом Другого. Этим последним является, в первую очередь, Текст, который заведомо выше автора-переписчика. Быть автором — значит цитировать:

В раннесредневековой книжности интертекстуальность имеет открытый характер, будучи сжатым пересказом источника или дословным воспроизведением какой-то из его частей, и представляет собой ссылку на сакральный авторитет, призванную показать, что автор (в обоюдной позиции агенса и пациенса) строит свое сообщение в сотрудничестве со вторым автором (Смирнов 2000, 221).

В России имперского периода, осваивающей ранее табуированные практики, конъюнкция субъекта и его отсутствия сменилась множественной дизъюнкцией равноправных субъектов. Отказ от себя был переосмыслен как психотерапия избыточной гордыни и нарциссизма, невозможного в системе прежних ценностей, а ныне переживаемого как грех.

Нормативную для древнерусской литературы практику переписывания в XIX веке проблематизировал Гоголь (Цейтлин 1923, Виноградов 1925), чей «маленький чиновник» — реализованная дуальная модель, контрастный переход от смирения к бунту. На отрезке литературного времени от Акакия Акакиевича до князя Мышкина сформировалась связь «маленького человека» с переписыванием как занятием, исключающим творчество и умаляющим достоинство (Эпштейн 1984, 1988). Переписчик в «железном», по выражению Александра Блока, XIX веке — последний винтик в машине порождения текста, чисто техническая инстанция, способная к однократ-

\* В статье использованы результаты исследовательского проекта № 12-01-0201, выполненного в рамках программы «Научный фонд НИУ-ВШЭ» (2013-2014).

ному поступку либо ценой жизни, либо уже после ее окончания. Его некому защитить, ему не на что опереться, чтобы стать сильным. У него нет ни второй жизни, ни тайной свободы.

Процесс механизации письма, не имеющий альтернативы в индустриальном обществе, придал фигуре переписчика черты трагической обреченности, а использование этого скучного труда в исключительно служебных целях превратило его исполнителя в бессловесную жертву. Даже бедный чиновник Мака́р Девушкин из «Бедных людей» — прямое продолжение Башмачкина — мог самостоятельно порождать высказывания и частично антиципировал появление такого, до сих пор актуального, социального типа, как литератор-графоман из низов, который просто-душно судит о литературе и тут же ее присваивает. Напротив, Вася Шумков, герой «Слабого сердца», до конца реализовал гоголевский тип. Если Акакий так и умер несчастным, то Вася не справился со своим маленьким счастьем и сошел с ума, предсказав появление князя Мышкина — этого сложнейшего органического симбиоза высокого и сниженного, великого и ничтожного. Князь, гордящийся своим почерком, выступает двойником ничтожного, нищего духом, жалкого телом и страшного в своей безысходности чиновника. Беспомощность и бессловесность, готовые обернуться яростью и безумием, породили устойчивый тип героя, который во второй половине XIX века превращается в заурядного, но взыскующего большего мелкого буржуа, персонажа Игнатия Потапенко и Михаила Альбова. Бедный чиновник, выброшенный из жизни в ходе ее болезненной модернизации, породил неустойчивую породу, которая подготовила революцию не хуже Герцена, разбуженного декабристами.

При советской власти маленький человек подросток — как институционально, так и в собственных глазах. Строчка «Кто был ничем, тот станет всем» оказалась программой, а не поэтической гиперболой. «Попутчики» советской литературы пытались презирать социальный тип, созданный их предшественниками при царизме, но в действительности занимались их отпеванием (ср. слабых героев «Зависти» и «Мастера и Маргариты»). Чиновник превратился во «всеми уважаемого» служащего, а переписчик, заслоненный еще во второй половине XIX века более осмысленными профессиями, и вовсе отпечатался в архиве поучительным символом проклятого прошлого. Не переписыванием, но перепечатыванием, и уже не документов, а писательских рукописей, занимается в новую эпоху не забытый чиновник, а машинистка — серый кардинал советской литературной повседневности, занимающий положение где-то между домработницей и секретарем-референтом. Функция же собственно переписывания отходит к тем, кого она обслуживает, — успешной социальной группе писателей. Именно в это время термин «переписывание» вдруг обнаруживает свою

доселе латентную амбивалентность. В XIX веке переписчик — тот, кто работает с чужим текстом и свято следует букве оригинала. Акакий Акакиевич смущен заданием на сообразительность и не может внести правку в документ («лучше я того... перепишу»). Беды Макара Девушкина по службе начинаются с того момента, как он допускает ошибку в документе. Эти персонажи — модификации одной инстанции, воспроизводящей чужой голос независимо от наличия или отсутствия собственной воли. Советская цивилизация переосмыслила практику переписывания. Новая власть, охваченная зудом творчества с чистого листа, принялась переписывать российскую и мировую историю, события, сюжеты, биографии. Всеобщая устремленность в будущее, курс на формирование нового человека не только не мешали, но с середины 1920-х годов предполагали «учебу у классиков» (Добренко 1999, 390–396). Этот лозунг был выдвинут РАП-Пом, уже в начале следующего десятилетия поглотившим прочие литературные группировки. Выращенный в инкубаторе соцреализма большой советский писатель — это маленький переписчик в тени усвоенного и переработанного чужого слова.

Но и своего тоже. Начиная с первого пореволюционного десятилетия малейшие колебания курса, которым не очень последовательно идет монополярная партия, приводят к необходимости править даже самые свежие скрижали<sup>1</sup>. После каждой репрессивной кампании из оборота исчезают имена людей, информация о событиях. Процесс этот потенциально бесконечен. Внешне управляемое, но на деле совершенно непредсказуемое прошлое требует неустанной бдительности. С 1934 года история из практически упраздненной дисциплины превращается в передний край борьбы (одного человека) за власть. Чтобы не отстать от жизни или же попросту не лишиться ее, литераторы тоже принимаются переписывать свои и чужие тексты. В первом случае они с готовностью рапортуют об очередной работе над ошибками, во втором — адаптируют популярные зарубежные образцы под советский стандарт. Если 1920-е годы были временем игрового западничества («Хроника города Лейпцига» Вениамина Каверина, «Месс-

---

<sup>1</sup> С начала 1930-х годов этим профессионально занимается группа историков-марксистов во главе с Покровским, установившая в своей дисциплине гегемонию, наподобие РАППа в литературе (см.: Enteen 1978, 154–168). Принцип постоянно расширения области переписывания становится для советских историков основополагающим и безальтернативным (о пересмотре роли ряда фигур русской истории, соотносимых со Сталиным напрямую, таких как Иван Грозный и Петр Великий, см.: Бранденбергер 2009, Платт 2008 (здесь, в том числе, литература вопроса)). О широко распространенных в СССР фальсификациях фотографических документов см.: Кинг 2005. (Об инерции переписывания истории после Сталина см.: Markwick 2001.)

Менд» и «Лори Лейн» Мариэтты Шагинян, «Иприт» Виктора Шкловского и Всеволода Иванова, «Красавица с острова Люлю» Сергея Заяицкого (Пьер Дьюмель)), то в следующем десятилетии авантюрные романы даже с «классово» близким содержанием впали в немилость. Гласный запрет на pulp fiction привел к расцвету спасительной ниши детской литературы, где наряду с приключениями из истории революционной борьбы в тренде оказался идеологический тюнинг «Волшебника страны Оз» и «Приключений Пинноккио». В этом смысле культура сталинской эпохи воспроизвела модель петровской модернизации, которая компенсировала свою тотальную подражательность нарочитым пренебрежением к оригиналу — сделаем лучше, догоним и перегоним и т. д.

Переписывание собственного текста (в том числе биографии) в свете очередных директив — типичная практика советской литературы, а Виктор Шкловский — ее типичный представитель, пусть и выдающийся по многим показателям. В научно-гуманитарной фронде советской эпохи, эмигрантской и диссидентской критике его имя прочно ассоциируется с трусливой переменчивостью и предательством идеалов бурной молодости. Главный источник этих ассоциаций — одиозная статья «Памятник научной ошибке», где решительно, хотя и двусмысленно, признавалась идеологическая и методологическая незрелость формального метода.

К 1930 году, когда вышел этот материал, Шкловский и его коллеги сами отошли от догматических построений раннего формализма, то есть от диктатуры приема, сюжета как явления стиля, автономности искусства и пр. От того, что и так преодолено, отречься не очень трудно — можно, по крайней мере, принять вызов жанра. С будничной готовностью Шкловский интерпретировал свои прошлые положения как заблуждения, используя вновь ставшую актуальной школьную риторику — будто писатели внезапно сделались учениками при учительствующей власти.

Ошибкой явилось не рабочее отделение ряда, а закрепление этого отделения. Моя ошибка заключалась в том, что я брал далекие примеры из литератур разных эпох и национальностей и доказывал их эстетическую однозначность, т. е. пытался изучать произведения как замкнутую систему, вне ее соотносительности со всей системой литературы и основным культурообразующим экономическим рядом. Эмпирически в процессе изучения литературных явлений выяснилось, что каждое произведение существует только на фоне другого произведения, что оно понятно только в литературной системе. Я включил это наблюдение в свое построение, не сделав из него основных выводов (Шкловский 1930, 1).



Ошибка и признание недостаточных достижений — сквозной мотив этого текста. Чтобы избежать ошибок и прийти к лучшим достижениям, Шкловский обязуется ознакомиться «с марксистским методом во всем его объеме» (Там же). В середине 1920-х гг. он мог говорить, что «не против социологического метода, [...] но пусть это будет хорошо» (Гинзбург 2002, 31). О марксистском методе речи еще не шло, но литературная социология была своего рода компромиссом с крепнущей генеральной линией. Публичное выступление в официальной печати 1930 года и мифологизированная кружковая коммуникация эпохи НЭПа имеют неодинаковый статус. Тем не менее, можно заключить, что ни о какой радикальной перемене нет и речи, а репрессивное требование цензуры автор все еще пытается обернуть на пользу своей же научной эволюции. Такова инерция ключевой для середины 1920-х книги «Третья фабрика», где впервые напрямую говорится, что «страх и угнетение нужны» (Шкловский 2002, 369). Ключевые метафоры этой автобиографической книги — резиновый слоник, нож и лен. Один сжимается, пищит, но возвращает прежнюю форму, другой точат о камень и делают острее, третий лежит на стлеще и побиваем для крепости полотна. Всем насилие только на пользу (подробный анализ см.: Шелдон 1975, 91–105).

И все же слово «ошибка» было написано и отделилось от обстоятельств появления так же, как когда-то слово «остранение». Если кто-то считал, что каяться необходимо, то Шкловский понял, что это, по крайней мере, актуально. Незадолго до злополучной заметки в «Литературной газете» начался драматический процесс вхождения в РАПП марксистских литературоведов из круга журнала «Печать и революция» во главе с Иваном Беспаловым. Драматизма добавлял, главным образом, главный редактор журнала «На литературном посту» Леопольд Авербах. Он требовал от «либерального» крыла партийцев публичного покаяния, отречения от руководящих идей социолога литературы Валериана Переверзева и его примерного шельмования (подробнее: Эррен 2002, 50–65). Шкловский знал, что дожидаться грубого принуждения к покаянию нельзя, необходимо приступить к тактически продуманным действиям. Это во второй половине 1920-х он самозабвенно мучился, проживал кризис среднего возраста, в разных положениях «скрещивался с материалом» (Шкловский 2002, 369), занимался критикой, киносценариями и прочей поденщиной, превращенной в литературный факт и заглавие книги, подытожившей этот насыщенный период. В 1930-е годы раскаявшийся Шкловский с гораздо меньшими внешними потерями переписывает метод, превращая его в слугу двух господ — переродившегося формализма и великой советской литературы. К этому времени осталась позади так называемая реальная полемика, заключавшаяся в однообраз-

ных оскорблениях от разнообразных марксистских группировок<sup>2</sup>. Они — группировки — тоже все куда-то делись, т. е. влились вместе с вчерашними формалистами в дружную писательскую семью. В физическом смысле им повезло заметно меньше: например, почти всех деятелей журнала «На литературном посту» ликвидировали в большой чистке. Нет разногласий — нет проблем. Тем более, если всего-то и нужно, что ритуально покаяться.

Покаяние как жанр Шкловский хорошо освоил еще в 1923 году, когда написал «Zoo, или Письма не о любви». В работах по русскому формализму много обсуждалось последнее, 29-е письмо этого эпистолярного романа, построенного как переписка повествователя с Эльзой Триоле (см., например: Avins 1983, 97–98, Steiner 1985, 34–35, Липовецкий 2000, 164–165). Будучи заявлением во ВЦИК, а не любовным посланием, последнее письмо нарушает заданную коммуникативную структуру:

Я не могу жить в Берлине. Всем бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. Умею работать только для нее. Неправильно, что я живу в Берлине. Революция переродила меня, без нее мне нечем дышать. Здесь можно только задыхаться (Шкловский 2002, 329).

Причины данной унылой секвенции понятны. Когда языков не знаешь, работы толком нет, а теперь еще и женщина (в этой связи) отвергла, ничего другого не остается. Правда, женщина, как объясняется далее, это «реализация метафоры» (Там же). Россия, конечно, важнее — тем более, что это та еще метафора. Знаменитая квинтэссенция письма — фраза «Я поднимаю руку и сдаюсь» — цитировалась десятки раз<sup>3</sup> Но из теории прозы

<sup>2</sup> Дискурс марксистской литературной критики опирался на старших наставников, в первую очередь В. И. Ленина, не стеснявшегося в выражениях, называвшего представителей Белого движения «сволочью», меньшевиков «гадами», а интеллигенцию «говном». Многие работники критического цеха вдохновенно трунили над оппонентами, изощрялись в обидной фразеологии, задавая не только кулуарный, но и публичный тон ведения дискуссии. Шкловский с его биографией правого эсера и «формализмом» служил образцовым объектом шельмования и кустистых разоблачений (ср. заголовок Нусинов 1929). «За ушко да на солнышко!» — на грани комизма обещает автор рецензии на «Третью фабрику» (Бескин 1927, 19), которая, по замечанию другого рецензента из числа бывших анархистов, «изготавливает ядовитые газы», а сам автор ее «шакалом взвыл» в ответ на революцию (Гроссман-Рощин 1930, 196).

<sup>3</sup> Она даже становилась девизом всей жизни Шкловского в изложении его раздосадованного ученика, посвятившего ему в 1929 году роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове». В поздних мемуарах, когда можно было сказать

Шкловского мы знаем, что повествователь и автор не одно и то же, и любые опыты совмещения только подчеркивают различие этих инстанций. Шкловский рискует играть именно с тем читателем, от которого убежал за полтора года до того по льду Финского залива, чтобы не попасть на процесс правых эсеров. Фрейд отнес бы этот случай к «тенденциозной остроте», то есть такой, которая совсем не нуждается в адекватном восприятии тех, на кого она распространяется. Покаянное письмо с тем же успехом представляется не более чем реализацией метафоры. Но если поклонник теории прозы мог оценить изящество этой неопределенности, то ВЦИК она была, мягко говоря, ни к чему. Шкловский знал, что власть склонна воспринимать литературу буквально, без лишних посредников. В итоге жанр самым вульгарным образом реализовался в виде очередного этапа биографии, но технология покаяния оказалась опробована и пригодилась сравнительно скоро.

В связи с обращением к «Zoo» необходимо заострить внимание на омонимических парах переписывания и переписки, переписчика и участника переписки. В начале 1920-х годов Шкловский показательно осваивает классический жанр, по-своему «переписывает» его, одновременно осмысляя его теоретически. «Zoo», как отмечалось почти сразу после выхода книги, написан по формальному методу (Гинзбург 2002, 65), что означает и метаписание формалистской теории, и ее практическое воплощение. Покаяние в любовном письме мотивировано жанром, а сдвиг от возлюбленной к Центральному комитету корректно прочитывается как взлом твердой формы, ее остранение. В 1920-е годы Шкловский пострянно играет с образом себя как героя, в частности, моделирует переписку как инвариант коммуникации. В начале 1930-х он заявляет о намерении превратиться в переписчика, вступающего в автокоммуникацию с целью исправить, улучшить, выправить. Это не обмен с другим, но сознательный обман самого себя.

Любопытно, что если протагонист «Zoo» демонстративно сдается, то автор «Памятника научной ошибке» даже не изображает капитуляцию, а деловито рассуждает о новых перспективах метода:

Стоять памятником научной ошибке мне не хотелось. Поэтому я попытался перейти к историко-литературным работам. [4]

---

уже что угодно, Вениамин Каверин говорил, что не сочиняет обвинительный акт, но судил учителя строго: «...за право писать о несвободе в искусстве надо было расплатиться и отказом от свободы. Надо было снова поднять руку и сдаться. Второй раз это было, без сомнения, труднее: ведь покупалось не право вернуться на родину, а право лежать, как лен на стлище. Но зато в третий, в четвертый, в пятый раз это было не очень трудно, а потом, в пятидесятых и шестидесятых, — легко».

Литературная эволюция должны быть осознана не как непрерывный поток, не как наследование определенного имущества, а как процесс со сменой взаимооборствующих форм, с переосмыслением этих форм, со скачками, разрывами и т. д. (Шкловский 1930, 1).

Эти утверждения неожиданно созвучны передовым коллегам Юрию Тынянову и Роману Якобсону, в конце 1928 года издавшим «Тезисы к проблеме литературы и языка». Будь Шкловский вместо Тынянова или вместе с ним в Праге, и тезисы, от которых отсчитывают структурализм, имели бы отличный авторский состав с идентичным содержанием<sup>4</sup>. Но, как известно, Якобсон будет до конца жизни презирать бывшего друга, руководствуясь принципами свободного мира и не делая скидок на обстоятельства места. Обстоятельства были таковы, что Шкловский с его готовностью переписать выстраданную науку согласно конъюнктуре даже не догадывался о требуемом уровне лояльности — о том, что вообще нужно будет сделать писателю-попутчику, чтобы остаться в живых. Кроме упомянутого укрепления вертикали внутри марксистской группы, в 1929 году началось дело «Пильняка–Замятина», а в 1930 году фактически рухнул ГИИИ, так что обскурантизм Шкловского был тотчас же разоблачен бдительной критикой (Гельфанд 1930). То есть компромисс оказался недостаточным, тогда как Шкловский подставился. От него требовалось не сымпровизировать покаяние по модели «Зоо», а перепахать себя по примеру Пильняка.

Некоторые страдания по поводу этой участи отразились в «Поисках оптимизма» — самой невеселой из книг Шкловского, созданной в фарватере формалистской теории прозы и обнаруживающей окончательную растерянность автора, знающего, как писать, и не знающего, о чем. В «Предисловии к середине книги» (здесь еще не совсем угасла инерция структурной эксцентрики) описывается расставание с другом — Сергеем Третьяковым. Это не первая литературно обработанная личная потеря Шкловского. В «Третьей фабрике» упомянуты расхождения с Якобсоном и Бриком — первое было связано только с эмиграцией, второе — с ироничным отношением Шкловского к воцарению Лили Брик над своими мужчинами. Третьякова же Шкловский упоминает мельком и до комизма косноязычно: «Мне грустно, друг, расставаться еще с одним. Это не значит, что мы ошибались. Мы ошибались не очень» (Шкловский 1931, 64). И тут же, чтобы «оправдать» построение книжки, Шкловский рапортует читателю, якобы строго спрашивающему, где же тут единство, уже выучен-

<sup>4</sup> В пользу такой трактовки говорят и детальное изучение тройственной переписки Тынянова — Шкловского — Якобсона в конце 1920-х годов (подробнее: Галушкин 1999)

ному по единственно верной методе: «Единство, читатель, здесь в человеке, который смотрит свою изменяющуюся страну и строит новые формы искусства, чтобы они могли передать жизнь» (Там же). С этого момента невнятная, но властная «жизнь» утверждается у Шкловского в качестве основного методологического мерила. Искусство в имманентном смысле сначала преодолевается, а потом уж и вовсе табуируется. Упрощается все, что только можно упростить. И уже через два с половиной года в статье «Конец барокко» Шкловский всерьез журит Тынянова за «кунсткамеру в спирту, музей восковых фигур и немецкий экспрессионизм», которые его определяют («истина» дороже дружбы). Лишь говоря о Бабеле, автор как бы между делом проговаривается: «Сегодня мир проще и не нуждается в жаропонижающем...» (Шкловский 1932, 4). Остается принять его правила и ехать на Беломорканал в составе писательской делегации, трепещущей от восторга и ужаса.

Простота социальная и художественная — признак отнюдь не революционного хаоса, но реакционного порядка. Формализм, родившийся в революцию, конечно, был формалистичен концептуально и методологически, но неформален и как мировоззрение, и как ответвление жизнестроительного проекта от символизма к футуризму. «Революция, в которой коллективное тело ставит свою жизнь на карту, не формальна в том смысле, что содержанием человека является его отношение к смерти» (Смирнов 2004, 46–47). Шкловский знал революцию телесно, он входил вместе с ней в историю и был тем Другим, которого революция выбрасывает на гребень времени, часто угрожая смертью. Он был серфером эпохи, собиравшимся править ею, как автомобилем, но на самом деле пытавшимся лишь удержаться на доске. Неслучайно одной из ключевых метафор его поздних книг о прозе и писем внуку становится хождение под парусом в открытое море как желанная и уже недостижимая свобода<sup>5</sup>. Когда паруса наполнял ветер революции, был

---

<sup>5</sup> В письмах внуку Никите, от которого можно не ждать подвоха, стареющий писатель раскрывается, как ни в одной книге: «Я не умею и не умел плавать и ходить под парусами» (13.05.1964); «Я никогда не ездил под парусом и не увижу никогда островов с кокосовыми пальмами» (05.10.1966); «Буду писать. [...] Жить в этой вьюге труднее, чем ходить под парусом» (18.11.1969); «Господи боже мой, не продлевай моих дней, дай ветер и парус и веселую волну» (10.05.1972) (см.: Шкловский 2002 (Письма внуку); Цит. по сетевой версии: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/sh22.html>). Даже зараженная пафосом фальшивой внежанровой сентиментальности, искренность этих признаний несомненна. В книгах осторожный Шкловский будет верен безопасному аллегоризму. Ср. пассаж о Колумбе в проекции на собственную биографию: «Когда парус идет углами против ветра, кажется, что он заблудился. Он не заблудился, он ловит ветер и перенаправляет его на свою дорожку» (Шкловский 1981, 13).

смысл у жизни и работы, когда же парадигма сменилась, внешний интерес к ОПОЯЗу снизился, а его члены увлеклись личными проектами и позабыли учеников, остались только функционирование и карьера. Выражаясь словами Якобсона из письма Шкловскому в ноябре 1928 года, это был не кризис формализма, а «кризис формалистов», охарактеризованный из-за границы как «типично подколесинский» (Шкловский, Якобсон 1999, 122). Ответом на него и явилась, собственно, статья «Памятник научной ошибке». В ней еще предпринималась попытка осмыслить то, что и так уже было переписано, и даже воздать достойному должное. После чего Шкловский начал дрейфовать между жизненной необходимостью предательства и смертельной опасностью самосохранения. Возраст революции сменился возрастом стагнации, которую называют осторожностью.

«Удачу в нашей стране создали большевики, создал Сталин. Они изменили нашу географию, нашу историю и биографии наших людей. Они слили в новой советской науке теорию и практику» (Шкловский 1939, 31). Это из книги, вышедшей в конце десятилетия, которому были завещаны мучительные поиски оптимизма. От прежних посвящений себе в «Дневнике» осталось только название, не чистая, но пустая форма. Здесь ничто не пропущено сквозь повествователя, хотя это и лежит в основе дневника как жанра. Здесь старые друзья вроде Всеволода Иванова смешиваются с толпой случайных, но важных и типических коммунистов, самим фактом своего наличия превосходящих маленького переписчика, поселившегося в большом предводителе некогда передовой научной школы. Если в 1920-е годы писательская индивидуальность продолжала возвышаться над массой, сколько бы те ни провозглашались новой социальной доминантой, то в 1930-е новый герой, выдуманный писателем в ответ на социальный заказ, учил самого писателя, давал ему пример, регулировал его деятельность: «Речь Сталина в июле 1931 года оповестила о конце эпохи “маленького человека”, в ней подчеркивалось значение знаний и опыта»; «писателям [...] было дано понять, что читателю необходимо представить одушевленного героя, достойного подражания» (Кларк 2002, 105). В соответствии с директивами, молодой машинист-рационализатор Петр Кривонос в значительно большей степени герой книги «Встречи», нежели какие-то ненадежные друзья-писатели. Писателю невозможно самостоятельно двигаться вперед, и «превратившийся в рыбу ихтиолог», как Шкловский называл сам себя, плывет по течению. Во вступлении к следующей книге, имитирующей полузабытый интимный жанр, это превращение зафиксировано напрямую:

История произносит большую фразу, я записываю эту фразу, как машинистка под диктовку, и только сейчас узнаю, как построена эта фраза, и понимаю вес собственных имен, и начинаю догады-

ваться, как завершится мысль. Мне хочется говорить с читателем, но я еще не могу говорить (Шкловский 1944, 4).

Частица «еще» здесь — стертый риторический прием, фигура умаления. Повествователь и так уже отказался от себя и пишет под диктовку эпохи, но все равно еще не готов, не созрел.

Пик этого возраста пассивной осторожности и переписывания пришелся на одну из наиболее характерных по языку и написанных под диктовку времени книг, изданных в нижней точке «темной эпохи», в год смерти Сталина: «В настоящей книге я исхожу из того, что создание подлинно художественного произведения в основе своей является познанием мира, своеобразным по характеру, более или менее правильным его отражением» (Шкловский 1953, 9). Если для автора «Сентиментального путешествия» искусство «оживляло» мир и его целью было «создание неравенств» (Шкловский 2002, 226), то для переписчика оно всего лишь «отражает», хотя и делает вид, что «познает». Пассивность автора проецируется на искусство как таковое. Оно уже не прием и не борьба, но исключительно согласная приемственная деятельность, иногда подстраивающаяся под внешние указания:

Деятели искусства опираются на творческий опыт предшествующих поколений, на существующую форму, наследуют их. Но в старой форме не всегда можно выразить новое содержание. Тогда и возникают поиски новой формы, способной выразить новое содержание. Старая форма не остается неизменной, а видоизменяется, новаторски развивается, обогащается. Действительные причины этих поисков всегда коренятся в новом содержании (Шкловский 1953, 12).

Что означает: меняются обстоятельства — меняется форма. Причем желательно поскорее.

«Заметки о прозе русских классиков» наиболее полно репрезентируют стратегию автоматического письма, в ходе которого переписчик существует отдельно от своего производства. Например, Толстой здесь — поборник социализма, знаток народной жизни, русофил и ксенофоб, что целиком соответствует послевоенной реформе русских классиков, нанятых на службу империей, возродившейся в формах советского ритуала. Автор безопасно отсутствует, растворен в казенном пейзаже. Однако выход книги осенью 1953 года пришелся на фактическое междуцарствие, признаком которого являются актуальные и, как вскоре оказалось, скоропортящиеся цитаты из Маленкова на местах, заготовленных для цитат из Сталина. Во втором

издании 1955 года их уже нет. Да и между строк той же главы книги о Толстом можно без специальной оптики увидеть, как реанимируется понятие «видения», которое у прежнего Шкловского противопоставлялось «узнаванию». Толстой заново видит войну и мир в одноименном романе, «как будто в первый раз» (Там же, 228) читая историю. Так Шкловский чужими, плохо слушающимися словами переписывает остранение, обоснованное им когда-то на материале Толстого. Что необходимо упростить — упрощено и переписано. И даже новая эпоха — старости и успеха старых концепций — не избавит от кошмара повторения и заговаривания.

В 1957 году выходит продолжение сборника о классиках — на этот раз «Заметки о Достоевском», еще недавно запрещенном авторе. Неочевидная смелость этого шага грубо нейтрализуется первым заголовком книги — «За и против». Через два года его обыгрывает Роман Якобсон, используя рецензию на книгу в 1-м томе „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics” как повод для размышлений о судьбе поколения, растратившего своих поэтов. В ответ Шкловский сорвется, опубликует опровержение, перемежая демонстративную академическую сдержанность всплесками агитации: «Для Запада, в котором назревают перемены, но задерживаются их решения, Достоевский не только современный писатель, но и писатель начала завтрашнего утра» (Шкловский 1960, 99). Увлекаясь актуальными ссылками на космос и звезды Маяковского, «уже достигнутые новым человечеством», Шкловский невольно проговаривает причину своей досады: «Творец [...] связан с прошлым человечества. Он стоит на прошлом, как космическая ракета на земле, он может отвергать прошлое, но не отрекаться от него. Старое становится новым» (Там же, 100). Это последнее предложение идет отдельным абзацем, и оно имеет самое прямое отношение к книге о Достоевском.

С ее помощью Шкловский намеревался вернуться к себе и своему стилю, это была его ставка в игре с историей. Вдохновленный вместе со всей служилой интеллигенцией надеждами XX съезда, 63-летний писатель с облегчением пишет о недавней крамоле, посвящает ей целую книгу, даже цитирует опального Бахтина, пусть и под прикрытием критических замечаний Луначарского. Синдром переписчика, конечно, напоминает о себе цитатами классиков марксизма-ленинизма, которые уже навсегда пропишутся в текстах позднего Шкловского. Да и в целом замысел книги — своего рода индульгенция за право говорить о Достоевском. Это ни в коем случае не изучение сюжета в старой манере, не анализ структуры, который был бы, во-первых, слишком смелым, а во-вторых, уже непосильным для автора. «За и против» представляет собой оправдание трагического многоголосья романов Достоевского — через бесплодность революционных ситуаций, пережитых Достоевским трижды на протяжении его писа-



тельской биографии. И все же Шкловский вложил в книгу максимальную бодрость интеллектуального возрождения. Он уже давно не соотносит себя ни с какими научными контекстами, ограничивая связь с прошлым лишь общим страхом и частной перепиской с Борисом Эйхенбаумом. Он вряд ли учитывает, что на Западе, который он не любит из-за Якобсона и поспешно осуждает, как честный советский человек, уже прорастает его запоздавшая слава: Кеннет Харпер воздаст должное его старому анализу Стерна в журнале „Modern Philology” (ноябрь 1954), а уже через год «Мутон» выпускает книгу Виктора Эрлиха «Русский формализм». Не зная об этом и, вероятно, страшась самой возможности такого знания, Шкловский исходит из масштабов внутреннего интеллектуального рынка, для которого книга о Достоевском, написанная относительно по делу, является неслыханным прорывом. Якобсон всего этого не учитывал, то есть мерил друга по гамбургскому счету. Друг по-советски обижался.

В книге, по сравнению с предыдущей, существенно пересматриваются положения о преемственности, извлекается из спецхрана мотив борьбы и смены, когда-то брошенный в очерке о Розанове (1921) и подхваченный Тыняновым. Старая теория переписывается в характерной «стертой» фразеологии:

Новое художественное произведение не только использует старые традиции, но в борьбе со старыми традициями, в противопоставлении старого новому, которое производится так, что хорошо знакомому противопоставляется резко отличное, находит новое средство передачи действительности (Шкловский 1958, 29)

*Действительность* для советского критика, как и *традиция*, — понятия священные, но в остальном это выглядит попыткой реанимации положений ОПОЯза. Ключевой идеей третьего периода в биографии Шкловского становится ностальгическое переписывание архива, где старое оборачивается новым. Это так удобно, так логично, и автору всерьез хочется так думать, и поэтому у рецензия Якобсона все портит, мешает.

Показательно, что первая глава книги, посвященная «Бедным людям», реализует мотив переписчика, никак его не тематизируя. Она построена как многословное и ускоряющееся «пристальное чтение» источника. Шкловский толкует поступки героев, не поднимаясь на уровень структуры, произвольной скороговоркой вменяя Достоевскому революционные замыслы: и от «Бедных людей» Достоевский «шел к заговору» (Там же, 39), и его петербургские кошмары есть прямое следствие социальной униженности горожан. Интерпретация текста идет как нескончаемое описание материала под идейным углом зрения — это и есть то собственно «новое»,

что так неловко обнажилось в работе ностальгирующего переписчика. Возвращения так и не получилось, но Шкловский до конца своей долгой жизни надменно повторял, что давно перерос свои старые работы и у него нет времени ждать, пока структуралисты поумнеют. Примечательным опытом ревизии прошлого стала книга «Тетива», в предисловии к которой цитируется «Искусство как прием», взятую оттуда ключевую формулу автор уничтожительно называет «капитулянтской» (Шкловский 1970, 12). После чего без передышки принимается вспоминать Эйхенбаума и свою молодость, то и дело привычно спохватываясь и вворачивая двусмысленности: «Что сделал Эйхенбаум — не прошло, и это сделано не только для нашей Родины, это сделано в наше время нашим вдохновением» (Там же, 22). Сначала в качестве локомотива — Родина с помпезной строчной буквы, потом — *наше*, т. е. формалистское вдохновение. И уже в финале очерка неприкрыто: «Был спор и бой, как свадьба. Были работы, как бой, как пир» (Там же, 46). Отзвуки футуристических аллитераций стилизуют эти строки под стихотворение в прозе — жанр, которым Шкловский дебютировал в 1907 году.

Апофеозом его карьеры переписчика стала предсмертная версия «Теории прозы», которую уже попросту открывают две старые статьи, перепечатанные без изменений. С ними пытается спорить помещенный далее текст, ярко и поучительно зафиксировавший процесс своего распада. В работах 1920-х ослабление структурных связей работало как прием, и 90-летний Шкловский все так же, как в 1957 году, обреченно рвется к новому через прошлое. Только на этот раз даже ему самому ясно, что мысли рассыпаются и критический дискурс вдруг превращается в глоссолалию, приближаясь к тому языковому катаклизму, изучением которого начинал свой путь русский формализм. Иногда за несообразностями, наконец, переставшими быть приемом, в последней книге мерцает тот Другой, которого Шкловский пытался переписать, но так до конца и не преуспел:

Теперь что я напутал. Прежде всего напутал в том, что написал «Zoo» [...] Прошло много лет, и эта книга нравится сейчас больше, чем тогда, когда была написана. Она и мне нравится больше, чем то, что, например, сейчас пишу (Шкловский 1983, 76–78).

И это признание — как болеутоляющее, которое облегчает страдания, но вылечить неспособно.

## Литература:

- Бескин, О. 1927. Кустарная мастерская литературной реакции // *На Литературном Посту*. № 7 (Апрель).
- Бранденбергер, Д. 2009. *Национал-большевизм: Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания: 1931–1956* / Пер. с англ. Н. Алешиной, Л. Высоцкого. СПб.
- Виноградов, В. 1925. *Гоголь и натуральная школа*. Л.
- Галушкин, А. Ю. 1999. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...». К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928–30 гг. // *Новое Литературное Обозрение*. № 44, 136–158.
- Гельфанд, М. 1930. Декларация царя Мидаса, или Что случилось с Виктором Шкловским // *Литературная Газета*. 1930. 13 марта.
- Гинзбург, Л. Я. 2002. *Записные книжки. Воспоминания. Эссе*. СПб.
- Гроссман-Рощин, И. 1930. *Искусство изменять мир*. М.
- Добренко, Е. 1999. *Формовка советского писателя*. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.
- Кинг, Д. 2005. *Пропащие комиссары*. Фальсификация фотографий и произведений искусства в сталинскую эпоху / Пер. с англ. Ю. Гусева. М.
- Кларк, К. 2002. *Советский роман: История как ритуал* / Пер. с англ. под ред. М. А. Литовской. Екатеринбург: Изд-во Уральского Университета.
- Липовецкий, М. 2000. Смерть как семантика стиля (Русская метапроза 1920–1930-х годов) // *Russian Literature*. XLVIII–II. 2000. August, 155–194.
- Нусинов, И. 1929. Запоздалые открытия, или Как Виктору Шкловскому надоело есть голыми формалистскими руками и он обзавелся самодельной марксистской ложкой // *Литература и марксизм*. 1929. № 5, 3–52.
- Платт, К. 2008. Репродукция травмы. Сценарии русской национальной истории в 1930-е годы / Авториз. пер. с англ. Т. Вайзер // *Новое Литературное Обозрение*. № 90, 63–85.
- Смирнов, И. П. 2000. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории // Смирнов И. П. *Мегаистория. К исторической типологии культуры*. М.  
— 2004. *Социософия революции*. СПб.
- Цейтлин, А. Г. 1923. *Повесть о бедном чиновнике Достоевского (к истории одного сюжета)*. М.: Тип. армянск. лит.-худож. кружка.
- Шкловский, В. 1930. Памятник научной ошибке // *Литературная Газета*. 1930. 27 января.  
— 1931. *Поиски оптимизма*. М.  
— 1932. О людях, которые идут одной и той же дорогой, но об этом не знают (Конец барокко) // *Литературная Газета*. 1932. 17 июля.  
— 1939. *Дневник*. М.  
— 1944. *Встречи*. М.  
— 1953. *Заметки о прозе русских классиков*. М.  
— 1958. *За и против. Заметки о Достоевском*. М.

- 1960. Против // *Вопросы Литературы*. 1960. № 4, 98–99.
  - 1970. *Тетива. О несходстве сходного*. М.
  - 1981. *Энергия заблуждения. Книга о сюжете*. М.
  - 1983. *О теории прозы*. М.
  - 2002. «Еще ничего не кончилось...» М.
  - 2002. Письма внуку // *Вопросы Литературы*. 2002. № 4, 264–300.
- Шкловский, В.; Якобсон, Р. 1999. Переписка (1922–1956) / Предисл., подг. текста и комм. А. Ю. Галушкина // *Роман Якобсон. Тексты. Документы. Исследования* / Отв. ред. Х. Баран, С. И. Гиндин. М.: РГГУ, 104–135.
- Эпштейн, М. 1984. О значении детали в структуре образа: Переписчики у Гоголя и Достоевского // *Вопросы Литературы*. 1984. № 12, 134–145.
- Эпштейн, М. Н. 1988. Князь Мышкин и Акакий Башмачкин (к образу переписчика) // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: *О литературном развитии XIX–XX веков*. М.
- Эррен, Л. 2002. «Самокритика своих собственных ошибок». Истоки покаянных заявлений в среде партийных литературных интеллектуалов // *Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века* / Ред. К. Аймермахер, Г. Бордюгов, И. Грабовски. М., 50–65.
- Avins, C. 1983. *Border Crossings. The West and Russian Identity in Soviet Literature*. 1917–1934. London, Los Angeles: Berkeley UP.
- Enteen, G. M. 1978. Marxist Historians during the Cultural Revolution: A Case Study of Professional in-Fighting. In: Fitzpatrick, S. (ed). *Cultural Revolution in Russia: 1928–1931*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Markwick, R. D. 2001. *Rewriting History in Soviet Russia: The Politics of Revisionist Historiography* / Preface by Donald J. Raleigh. Basingstoke.
- Sheldon, R. 1975. Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender. In: *Slavic Review*. 1975. Vol. 34. No 1 (March), 86–108.
- Steiner, P. 1985. The Praxis of Irony: Viktor Shklovsky's Zoo // Jackson, R. L.; Rudy, S. (eds). *Russian Formalism: A Retrospective Glance*. A Festschrift in Honor of Viktor Erlich. New Haven: Yale UP, 27–43.