

Я н Л е в ч е н к о

ПОСЛЕВКУСИЕ ФОРМАЛИЗМА.  
ПРОЛИФЕРАЦИЯ ТЕОРИИ В ТЕКСТАХ  
ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО 1930-х ГОДОВ\*

*Илье Калинину — коллеге и товарищу*

1. В СТОРОНУ НЕМИНУЕМОЙ «ОШИБКИ»

В феврале 1926 года, выступая на вечере памяти Сергея Есенина, проходившем в Большом зале Ленинградской филармонии, Борис Эйхенбаум без избыточных пояснений использовал термин «Новое Средневековье». Вероятно, он полагал, что книга Николая Бердяева, изданная в Берлине в 1924 году, известна некоторой части слушателей, которые могли пользоваться тем, что границы с Европой были еще открыты. Оратор не скрывал своего подавленного состояния. Ему способствовали как печальный повод мероприятия, так и другие причины, на фоне которых самоубийство Есенина выглядело звеном в цепи исторических закономерностей. Резюме выступления было обобщающим и неутешительным: «Судьба поэта в современной России — вот тема всех последних стихов Есенина. У него нет пути. Хрупкая, богомольная, нежная и восторженная душа Есенина не могла найти спасения в этом угарном воздухе Средневековья»<sup>1</sup>. Вслед за философом-эмигрантом Эйхенбаум подразумевает, что в наступающей реальности тяжелее всего приходится носителям ясных ценностей и однозначных представлений. Революция и реакция, как писал Бердяев в первых же строках своего памфлета, окончательно перепутались. Совсем неслучайно Эйхенбаум использует чужеродное даже для реставраторской эпохи НЭПа архаическое прилагательное «богомольный». Критик идет на этот риск, подчеркивая, что Есенин всецело принадлежал миру старой культуры, одна часть которой адаптировалась к новым условиям, превратившись в советский симулякр, а другая погибает по причине своей неконвертируемости. Подмена идейности оппортунизмом — по-видимому, именно это беспокоит Эйхенбаума, во вкусовом отношении бесконечно далекого от крестьянской, а впоследствии «кабацкой» сентиментальности Есенина.

В том же году ближайший друг Эйхенбаума, когда-то «испортивший» ему жизнь ОПОЯЗом<sup>2</sup>, Виктор Шкловский выпустил последнюю часть своей автобиографической трилогии, начатой в виде путевых заметок на излете Первой мировой войны и упершейся в глухую стену современности по возвра-

\* В этой работе использованы результаты, полученные в ходе выполнения проекта № 12-01-0201, в рамках Программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2013–2014 годах.

1 *Эйхенбаум Б.М.* Памяти Сергея Есенина // Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. С. 575.

2 Ср.: «У него впереди была светлая и внятная судьба. Я испортил ему жизнь, введя его в спор» (*Шкловский В.Б.* Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. С. 15).

щении автора из эмиграции. Слова о том, что живет он «плохо», то есть «тускло, как в презервативе», что «пустота всасывает», что его голос «охрип от молчания и фельетонов», напоминая писк игрушечного слоника, из которого при сжатии выходит воздух<sup>3</sup>, относятся к числу широко известных. Убедительно передан образ эротического томления и/или телесной неудовлетворенности, который настойчиво рисует Шкловский, продолжая и усиливая линию, начатую эпистолярным романом «ZOO» — книгой, подчеркивавшей сублимационный характер литературы как таковой. В досадливых признаниях Шкловского нет интеллигентской скорби, которая проступает у Эйхенбаума в архаичных эпитетах и в самой аналогии, обнаруживающей тесную связь самого старшего формалиста с дореволюционной культурой, которой, несомненно, принадлежал и Николай Бердяев. Образа Средневековья у Шкловского тоже нет, для него это лишь страница в истории литературы, строчка в списке примеров из ранней статьи о связи приемов сюжета и стиля. Но даже витальный лидер формалистов не находит себя в новой эпохе, в одном месте своей книги говоря о губительной отмене рынка, в другом — что время «глухое», в третьем — что «реставраторское», наконец, в четвертом — что литература переживает «черный год»<sup>4</sup>. Упомянутая тут же «темная тоска», также усиливающая ассоциации с «темным временем» Средневековья, пока не вяжется с некогда оптимистичными формалистами. Однако им уже известно «их» место — оно в надстройке, и это не чья-то личная причоть, а симптом времени, с которым они идут не в ногу. Только один открыто возвещает грозное будущее, а другой повторяет, как мантру, что хотел бы понять свою эпоху. Но не может. Да и желание это скорее навязанное.

Формалисты сами придумали тесную связь науки со своей биографией. В итоге биография одолела науку — пусть и не без внешней помощи. Эйхенбаум начал культивировать эту связь в 1921 году в небольшой заметке «Миг сознания»<sup>5</sup>, продолжил в журнальных статьях (для «Русского современника» и других изданий) и, наконец, в экспериментальной книге «Мой временник» (1929). Шкловский доказал неразличимость я-повествования и научной работы в своих мемуарах, перекрывших выход итоговых книг по поэтике и, вероятно, блокировавших возможность их появления (сборник статей «О теории прозы» остался сборником, так и не став последовательно артикулированной монографией). Юрий Тынянов в критических обзорах «Промежуток» и «Литературное сегодня» (оба вышли в 1924 году) реагировал в том числе и на тексты друзей, находя в них отражение межеумочной эпохи, дрейф словесности от литературы к житейскому факту, выход на авансцену «младшей линии» жанров и другие общие места формальной теории второго этапа (по классической периодизации Оге Ханзен-Лёве<sup>6</sup>).

Начавшаяся в середине 1920-х годов маргинализация ОПОЯЗа объективировала «тоску по биографии», которую Эйхенбаум упомянул в письме Шкловскому от 25 июня 1925 года: «Никому сейчас не нужна не только история литературы и не только история, но и самая “современная литература”»:

3 Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...». М.: Пропаганда, 2002. С. 372, 340, 337, 339.

4 Там же. С. 340, 359, 367.

5 См.: Книжный угол. 1921. № 8. (Переиздано в: *Эйхенбаум Б.М.* Указ. соч. С. 532–539.)

6 См.: Ханзен-Лёве А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры. М., 2001. С. 219–229.

сейчас нужна только личность»<sup>7</sup>. Это рискованное для ученого утверждение невольно стало негативной программой развития школы. А личность, как выяснилось уже через несколько месяцев, после самоубийства Есенина, нередко эмансипируется в своей сингулярности лишь для того, чтобы с ней было легче расправиться. Отмеченная в работах ведущего современного исследователя формальной теории «готовность увидеть в травматических превращениях собственной идентичности объективный исторический закон»<sup>8</sup> оказалась сильнее любых острающих процедур. Сначала не отграничивая себя от исторической объективности, а затем (вос)создавая ее по своему подобию, формалисты нейтрализовали науку биографией.

Что касается роли личности в научной траектории московских формалистов, то после отъезда за границу Романа Якобсона ранние, заряженные футуризмом контакты с петербуржцами сошли на нет. Круг ученых, занимавшихся поэтикой в составе ГАХН, пренебрегал недостаточно академичными для их строгой дисциплинированной парадигмы работами ОПОЯЗа<sup>9</sup>. Что же касается Якобсона, расширившего свою Москву до пределов сначала Восточной Европы, а потом и до трансатлантических масштабов, то из всего петербургского круга он сохранял стабильную связь лишь с одним Тыняновым как с главным теоретиком школы, тогда как Шкловский с его протейскими склонностями вызывал у него все меньше симпатии. Биография как ресурс осталась непризнанной — в известном смысле, апелляции к личной истории выводили работу из сферы научной этики, незаметно уравнивая формалистов и их противников. Если Эйхенбауму на новом этапе удалось уйти в заготовленную еще до революции нишу историка и текстолога, то Шкловскому были чужды навыки систематической работы на традиционных поприщах гуманитария. Он начал с ними воевать, так ими и не овладев. Его неизменной стратегией была трансгрессия, то есть нарушение конвенций, а тактической схемой — полемический тезис с опорой на общеизвестные примеры, рассматриваемые в русле поэтики. Шкловский просто не успел пройти университетский курс, где усвоенная в гимназии поэтика получала историческую интер-

7 Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским / Публ. О. Панченко // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 189.

8 Калинин И.А. Прием остранения как опыт возвышенного (от поэтики памяти к поэтике литературы) // НЛО. 2009. № 95. С. 41.

9 В работах Михаила Гаспарова, возродившего интерес к ГАХН через фигуру Бориса Ярхо в конце 1960-х годов, оппозиция Москва — Петербург «приобретает форму локального противостояния “художественных” интуиций петроградца и “точного”, позитивного научного знания москвича, а отцовскую роль главного филолога, научного образца, почти безраздельно принадлежавшую Тынянову еще в семидесятых годах, начинает играть один из лидеров МЛК» (Блумбаум А.Б. Конструкция мнимости. К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. СПб.: Гиперион, 2002. С. 17). Далее о разногласиях в отношении фундаментальных понятий см.: Грюбель Р. «Красноречивей слов иных / Немые разговоры». Понятие формы в сборнике ГАХН «Художественная форма» (1927) в контексте концепций Густава Шпета, русских формалистов и Михаила Бахтина // Логос. 2010. № 2 (75). С. 11—34. О причинах и основаниях взаимных упреков см.: Полилова В. Полемика вокруг сборников «Художественная форма» и «Ars Poetica»: Б.И. Ярхо и ОПОЯЗ // Studia Slavica X: Сборник научных трудов молодых филологов. Таллинн, 2011. С. 153—170.

претацию, и недостаток образования обернулся варварским новаторством. Наука же была лишь частью жизнестроительного проекта, биография с необходимостью подчиняла ее себе. Тревога, охватившая формалистов в середине 1920-х годов, сложна по составу: это и предчувствие тягот, и внутреннее опустошение, связанное с порочным превосходством биографии над жизнью, наконец, утопизм намеченного было проекта формалистской истории литературы и необходимость ради его реализации обращаться к социальному контексту и, как следствие, марксистскому методу<sup>10</sup>.

Наглядно и осознанно эти тревоги эксплицируются в известном тексте Шкловского «Памятник научной ошибке» (1930). С одной стороны, в нем утверждается, что автор не желает играть роль такого памятника, с другой же — этот текст является им, и только им, поскольку имеет соответствующее заглавие и посвящен апологии метода, который начинался сильной синхронической теорией и пришел к самоликвидации через принятие сложности материала и компромиссы с историей. Достижения и ошибки, «удачи и поражения» являются для автора признаком культурной динамики. Если в терминах литературных чиновников ошибка была уликой, требовавшей ритуального покаяния<sup>11</sup>, то формалистическая концепция ошибки появилась задолго до публикации статьи, ставшей одиозной благодаря официальному значению этого понятия. Так, еще в «Третьей фабрике» Шкловский писал, обращаясь в беллетризованном письме к Льву Якубинскому: «Я ошибался много, Лев Петрович, и еще наошибаюсь. Но ведь нет правды в цветах, а есть ботаника. Я провел вторую фабрику (имеется в виду ранний ОПОЯЗ. — Я.Л.), мысля, или, как сказать об обрабатываемом предмете, испытывая мысль о свободе. Сейчас меня занимает вопрос о границах свободы, о деформациях материала. Я хочу изменяться. Боюсь негативной несвободы. Отрицание того, что делают другие, связывает с ними»<sup>12</sup>. При всей мощи внешнего давления — а если говорить более определенно, то агрессии и хамства — наивно думать, что люди, пережившие революцию и гражданскую войну, по-настоящему боялись чего-то, кроме возрастного кризиса и потери мотивации к следованию прежним принципам в новых условиях. Претило им и чувство подступающей необходимости малодушия. Если это был страх, то не физический, но моральный — за право оставаться собой, когда уже не знаешь, кто ты. Деятели культуры сере-

10 Подробнее об антитетическом характере формалистского мировоззрения, в частности о непонимании того, что советская «дидактическая» критика так же далека от марксизма, как ранний формализм, см.: Чудакова М.О. Утопия Тынянова-критика // Чудакова М.О. Избранные работы. Т. 1: Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 421—432.

11 Особенно этот риторический прием, за которым все чаще следовали вполне материальные лишения, стал востребован после выступления Сталина на собрании Московского актива ВКП(б) 13 апреля 1928 года, в котором вождь призвал «держат открытым клапан самокритики», чтобы «дать советским людям возможность “крыть” своих вождей» (Сталин И.В. О работах апрельского объединенного пленума ЦК и ЦКК // Сталин И.В. Сочинения. Том 11. М.: ОГИЗ, Гос. изд. политической литературы, 1949. С. 30—31). Через два года на XV съезде ВКП(б) тема самокритики сделалась магистральной — это и было сигналом трудовой интеллигенции (в первую очередь деятелям культуры, работавшим «на передовых участках идеологического фронта») к началу кампании самооговоров, завершившейся, по сути, лишь с крушением советского режима.

12 Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». С. 354.

дины 1920-х годов сознавали, что не только время что-то делает с ними, но в первую голову с самим временем происходит что-то странное. В 1925 году Андрей Белый писал в письме Иванову-Разумнику, что «будто нет движения», «линейно — время оборвалось»<sup>13</sup>. К середине десятилетия энергия перехода иссякла, романтиков сменили администраторы, остранение с его зависимостью от категории различия оказалось не просто лишним, но опасным в культуре, объявившей курс на гомогенное единообразие. Но Шкловский был не только авангардистом на фоне своих оппонентов. В гораздо большей степени ему был свойственен известный консерватизм, под знаком которого он сопоставлял новейшую литературу с классической, в которой всегда находил признаки авангарда (от «Тристана и Изольды» до «Тристрама Шенди»)<sup>14</sup>. С позиций своего гимназического консерватизма, когда-то породившего формальный метод, он признавал его ошибочность, но не отрекался.

Устав от нехватки теоретических моделей для научной истории литературы и от бесконечных требований выбрать что-то одно, «определившись» с позицией, Шкловский предпочитает объявить в «Памятнике научной ошибке», что проект более не существует в прежнем виде. Тем не менее, как резюмирует комментатор позднейшей публикации первой редакции этого текста, «в статье нет ничего принципиального нового по сравнению с тем, что писалось Шкловским во второй половине 1920-х. В книгах “Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»” и “Матвей Комаров, житель города Москвы” Шкловский уже предпринимал рискованные эксперименты, пытаясь, например, объяснить эволюцию жанра “классовыми” причинами. <...> Не меньше места Шкловский уделяет перспективам развития формализма, особо выделяя тыняновское понятие “литературная функция”»<sup>15</sup>. Личные мотивы автора известны — необходимо предотвратить дискуссию в неблагоприятных условиях (нападки на «переверзевщину», очередная попытка спасти ЛЕФ и пр.), выставить заслон самокритики. Но не менее важна риторическая игра с ритуалом «покаяния», его превращение в жанр. Статья тщательно продумана по языку и сложна по структуре, претендуя, как минимум, на равенство с доминирующими трендами. В ней есть важнейшие элементы манифеста, в частности итоги и программа — альянс, отсылающий к статье «Искусство как прием»: «Для меня формализм — пройденный путь, пройденный и оставленный позади уже за несколько этапов. Важнейшим этапом был переход на учет функции литературной формы. От формального метода сейчас осталась терминология, которой сейчас пользуются все. Для изучения литературной эволюции в функциональном плане, по моему мнению, необходимо ознакомление с марксистским методом во всем его объеме. Конечно, я не объявляю себя марксистом, так как к научным методам не присоединяются. Ими овладевают и их создают»<sup>16</sup>.

13 Цит. по: Громова Н. Узел. Поэты: Дружбы и разрывы (Из литературного быта конца 20-х — 30-х годов). М.: Эллис Лак, 2006. С. 129.

14 Об этом на первый взгляд неожиданном сочетании на примере еще дореволюционных работ, кладущих игру с противоречием в основу принципа остранения, см. раздел обстоятельной работы: *Thanov G. The Politics of Estrangement: The case of the Early Victor Shklovsky // Poetics Today. 2005. Vol. 26. № 4. P. 669–674.*

15 *Галушкин А.Ю.* «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...»: К истории несостоявшегося объединения Опыаза в 1928–1930 г. // НЛО. 2000. № 44. С. 148.

16 *Шкловский В.Б.* Памятник научной ошибке [Вторая редакция] // НЛО. 2000. № 44. С. 158.

Еще в 1970-е годы Ричард Шелдон, первым предположивший, что в статье Шкловского никакого покаяния не было, напомнил читателям пассаж из «Третьей фабрики»: «Я пишу о том, что бытие определяет сознание, а совесть остается неустроенной»<sup>17</sup>. Общее место марксизма сталкивается здесь с безусловно идеалистической категорией совести, которую сам Шкловский так упорно изгонял из разговора о словесности. Но теперь она просыпается и прячется то в писке резинового слоника, то в стуче ножа, который точат о мостовую, то в шевелении льна, который шуршит лишь потому, что не кричит в мялке. Неустроенность совести — это ее несвобода. Именно свобода совести была ключевой категорией философии Просвещения вплоть до ее амбивалентной проблематизации у Ницше в «Генеалогии морали». Шкловский дает понять, что победивший марксизм ограничивает, если не исключает свободу совести. А поскольку «литературная борьба» была борьбой за совсем не символическую, а вполне телесную и материальную власть, обреченные на поражение пытались выгородить себе какое-то внеэтическое пространство. Например, область литературы факта, «в которой “неустроенная совесть” производителя могла бы если не успокоиться, то, по крайней мере, быть выведена за рамки “творческого процесса”, что и потребовало создания “теории” подобного “процесса творчества”»<sup>18</sup>. Кому-то марксизм служил ритуальным заклинанием, кому-то, как Шкловскому, — теорией, которой придется пользоваться, так как она все же лучше, чем ничего. Но «если Маркс говорил о том, что буржуазное общество обращалось с рабочим, как с товаром, то Шкловский пытается сказать, что новое общество использует человека в узкой функции, как скоропортящийся продукт: игрушечного слоника надо сжимать, овощи нужно варить, лен — давить, отделять от корней, мочить и резать, но это совсем не те результаты, которые запланировало общество, где все настроились сеять пшеницу. Он говорит о себе и о своих друзьях как о товаре на продажу, который будет, вероятно, отбракован доминирующим пролетарским классом»<sup>19</sup>. Шкловский пытается ответить тем же. Сначала сужение функции, потом — выбор по эффективности. Прагматическое отношение к марксистской методологии не укрылось от зорких блюстителей верности магистральному курсу: один из рапповских критиков писал, что именно с помощью «Третьей фабрики» и других ревизионистских текстов замаскированный формалист «надеется превратить марксизм в один из винтиков своего спецовского механизма»<sup>20</sup>.

Мелодраматизм личного писательского кризиса может несколько отвлечь от того, что признания, сделанные Шкловским в статье «Памятник научной ошибке», являются следствием системных сдвигов формалистской доктрины, которые начали происходить, как только был поставлен вопрос о переводе исторической (эволюционной) проблематики в область социального. В связи с этим марксистским методом необходимо было овладеть хотя бы потому, что он позволял работать с параллельными рядами. Впрочем, уже с 1932 года не остается никаких методов, кроме разрешенного, который все глубже мутирует в пресловутый ленинизм, где от марксизма остается не так

17 Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». С. 339.

18 Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. С. 65.

19 Sheldon R. Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender // Slavic Review. 1975. Vol. 34. № 1. P. 102.

20 Гроссман-Роштин И.С. Искусство изменять мир. М.: Федерация, 1930. С. 195.

уж много. Трудно сказать, какой метод избрали бы члены ОПОЯЗа, если бы на них ничего не давило извне. Структуралистский проект Якобсона в Праге нельзя даже *mutatis mutandis* соотнести с положением дел в русской теории, поскольку вся вторая половина 1920-х годов была посвящена разработке дискурса мягкой резистентности, больше сдерживающего внутренние тревоги, чем развивающего теорию. Здесь будет уместно вспомнить пару «адаптации — интериоризации», предложенную Евгением Тоддесом для описания последовательных фаз, прохождение которых продемонстрировал Борис Эйхенбаум начиная с 1936 года. По наблюдению исследователя, знаковая статья «Жизнь ушла в сторону от формализма», несмотря на видимое признание «ошибок» (ср. с манифестом Шкловского), выходила «далеко за пределы самообороны представителя формальной школы, а в то же время разговор шел на принятом языке»<sup>21</sup>. Вышедшая вскоре в том же «Литературном Ленинграде» заметка Эйхенбаума «Новая стадия роста», посвященная сталинской конституции, демонстрирует следующий шаг, когда следует уже не анализировать то, что происходит в государстве, а исходить из общей с ним культурной генеалогии. Усвоение подобных тактик, вероятно, происходило всю первую половину 1930-х годов — приведенные примеры лишь наглядно демонстрируют результаты. Начало фазы этой адаптации можно видеть уже во второй половине 1920-х, когда тексты, претендовавшие на теоретическую инновацию, ограничивались парой статей Тынянова, а Эйхенбаум и Шкловский скорее проецировали свои незначительно варьирующие идеи на разные объекты, меняли жанровую оптику и жаловались друг другу, что выглядело откровенной редукцией теоретической работы. С риском публицистического заострения можно допустить, что они словно ждали начала официальной травли, чтобы у существующего положения вещей окончательно появилась недискуссионная внешняя причина.

Для формалистов очевидна оппортунистическая прагматичность марксизма в его советском варианте. Так, 7 марта 1927 года Шкловский передает Эйхенбауму записку на чтениях Михаила Зощенко в Государственном институте истории искусств. На краю тетрадного листа сохранился небольшой дружеский диалог: «А я знаю, что сейчас пишут марксисты. <Ответ Эйхенбаума:> Догадываешься или знаешь? Что же именно? <Ответ Шкловского:> Рецензию-донос. Двойной гонорар»<sup>22</sup>. Обращает на себя внимание остроумие Шкловского, который коротко и жестко передал то, что сам в «Третьей фабрике» пытался вежливо называть «давлением времени». Через два года Вениамин Каверин в своем дебютном романе сделает формалистов главными персонажами, и один из них, совместивший черты Поливанова и Тынянова, обличит другого, прототипом которого будет Шкловский: «Вы используете давление времени? Вы сидите в Москве на дырявых стульях и делаете высокую литературу»<sup>23</sup>. В ответ на эту реплику Некрылов-Шкловский в ярости швыряет в стену стакан. Задето самое чувствительное — его роль в литературе. Какими угодно средствами, но она должна была сохраняться. Быть пи-

21 Тоддес Е.А. Б.М. Эйхенбаум в 30—50-е годы (К истории советского литературоведения и советской гуманитарной интеллигенции) // Тыняновский сборник. Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения. Исследования и материалы. М.: ОГИ, 2002. С. 564.

22 РГАЛИ. Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 649. Л. 6.

23 Каверин В.А. Скандалист, или Вечера на Васильевском острове // Каверин В.А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Художественная литература, 1980. Т. 1. С. 487.

сателем, который знает больше других писателей (знает, как писать, знает технологию), значило для Шкловского больше любых теорий. Отсюда — самообман *fair play* с властью и, как ни странно, практически оправдавшаяся надежда, что не все рецензии придется превращать в доносы. Таким образом, на рубеже десятилетий формализм никуда не делся, потому что уже в середине 1920-х годов либо перерос в структуралистские концепции Тынянова и был адекватно встречен за границей, либо распался на остроумные, но атомарные и зависимые от индивидуального стиля наброски Шкловского. В каких направлениях дискурсивно оформлялись и консервировались после 1930 года его избыточные интуиции о законах литературы, то есть в каких параллельных науке жанрах пришлось освоиться теории, — вопрос, который затрагивается во второй части настоящей работы.

## 2. «НЕВИДИМЫЙ» ФОРМАЛИЗМ

Итак, что же служило паллиативом формальной теории и некоторое время позволяло ей сохраняться в условиях, требовавших эксплицитного перерождения? Наиболее очевидным параллельным рядом для конвертации теоретического интереса была беллетристика, с которой у петербургской ветви формалистов были тесные родственные связи. Этот путь во второй половине 1920-х годов избрал Тынянов, чья неудовлетворенность научными моделями истории компенсировалась стилистической безупречностью рассказа. Иногда Тынянов-пушкинист напоминает о себе прежнем в 1930-е годы, остальные же его научные ипостаси вовсе отошли в тень. Киносценарии были редки — экспрессионизм ФЭКС, на котором Тынянов сделал себе имя в кино, был также вынужден сдержанно признавать свои ошибки<sup>24</sup>. Эйхенбаум написал один остроумный, но не встретивший живого отклика исторический роман — то есть отметился в жанре, углубил заранее заготовленный фарватер сериала о Толстом и актуализировал текстологию. Позднее, когда кампании конца 1940-х годов окончательно лишили ученого средств к существованию, он писал «инструкции» по текстологии, которые присваивали более благонадежные коллеги<sup>25</sup>. Беллетристика так и осталась для Эйхенбаума перифе-

24 Ср. в лекциях Григория Козинцева 1937 года: «Есть ошибка трактовать линию развития художника как какую-то внутреннюю, ему присущую линию, раз навсегда заданную. Знаменитый вопрос о внутренней теме — это очень спорный вопрос для меня. <...> Поскольку жизнь определяет мышление художника, постольку эта внутренняя тема меняется <...> Если мы возьмем наши прежние картины до “Юности Максима”, то там, безусловно, намечалась эта внутренняя тема» (Козинцев Г.М. О работе над трилогией о Максиме // Козинцев Г.М. Собр. соч.: В 5 т. Л.: Искусство, 1982. Т. 1. С. 363).

25 Ориентировочно в середине мая 1952 года Эйхенбаум оставляет в записной книжке запись без точной даты: «Пока меня еще не до конца прижали, для текстологии создам-ка я скрижали! Эпиграф к заказанной мне в мае 1952 г. “текстологической инструкции”» (РГАЛИ. Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 253. Л. 117). 15 июля 1952 года в «Литературной газете» вышла статья Д. Благого, Г. Макогоненко и Б. Мейлаха «За образцовое издание классиков», в основном состоящая из инструкции Эйхенбаума: «Любой теперь мог красть у него — он превратился в анонима» (Кертис Дж. Борис Эйхенбаум: Его семья, страна и русская литература. СПб.: Академический проект, 2004. С. 202).

рийным проектом предельно интимного свойства, так как и первая часть «Моего современника», и роман «Маршрут в бессмертие» о чудаковатом филологе-маргинале прямо или косвенно отражали его восприятие личной истории. Для музыкального и дисциплинированного Эйхенбаума соблазн литературы находил утешение в шуточных стихах, пародиях и посвящениях, обрамляющих мегапроект микробиографии Толстого, так и оставшийся незавершенной ввиду трагической утраты существенной части труда в ходе эвакуации из блокадного Ленинграда.

Шкловский же хоть и признал ошибки, но внешне безболезненно продолжил свою беллетристическую карьеру. Когда-то он от скуки стал беллетристом с теоретической платформой и выучил эту роль заметно раньше всех друзей и коллег. Попытка освоить жанровую литературу по возвращении из Берлина продолжила линию травелога и эпистолярия в «Сентиментальном путешествии» и «ZOO», но уже без встроенной в текст романа теоретической рефлексии<sup>26</sup>. Более или менее известен его не слишком удачный опыт соавторства с бывшим «серапионом» Всеволодом Ивановым — это авантюрный роман «Иприт», написанный в 1925 году, вскоре после того, как оба литератора переехали в Москву. Вне каких-либо референций к собственному опыту или по крайней мере к теории Шкловскому было сложно работать. Именно неудача с «Ипритом» во многом, как представляется, объясняет то известное обстоятельство, что после «Третьей фабрики» вопрос «как писать» сменяется вопросом «как быть писателем»<sup>27</sup>. Вместе с тем его экзистенциальное измерение далеко не всегда было доминирующим. Именно этот вопрос инспирирует проект социологии и экономики литературы с привлечением ряда коллег-последователей — исследования книжной лавки Смирдина, литературных кружков XIX века, социально-экономических детерминант «Войны и мира» и пр.

Примером научно-популярного очерка о массовой литературной продукции стала работа Шкловского «Матвей Комаров, житель города Москвы» (1929), в которой рассказывалось об авторе лубочной «Повести о походе английского милорда Георга». Из этой работы, сохраняющей претензии на научность, вырастают принципы, в соответствии с которыми далее создавались уже чисто беллетристические книги «Житие архиерейского служки» (1930), «Марко Поло, разведчик» (1931), «Капитан Федотов» (1936), «Ми-

26 Ее предполагалось обособить в проекте «Теория прозы», который так и не поднялся над уровнем итогового сборника старых работ и сюжетов, развивающих сходные идеи на широком материале. При всей предвзятости отзывы круга Бахтина и ГАХН сложно не отметить обоснованность их недоумения: книга «О теории прозы» не имеет даже условной композиции и содержит один свежий текст — предисловие (см.: *Медведев П.Н.* Виктор Шкловский. О теории прозы // Звезда. 1926. № 1. С. 265—266). См. также: *Шор Р.М.* Виктор Шкловский. О теории прозы. Изд. «Круг». М., 1925. С. 189. <Рец.> // Печать и Революция. 1926. Кн. 5.

27 В истории взаимоотношений внутри петербургской ветви хрестоматийной стала оценка Эйхенбаума, особенно значимая в этом контексте: «В том-то и дело, что Шкловский — не только писатель, но и особая фигура писателя. <...> О нем даже затрудняются сказать, беллетрист ли он, ученый ли, журналист или что-нибудь другое. Он — писатель в настоящем смысле этого слова: что бы он ни написал, всякий узнает, что это написал Шкловский» (*Эйхенбаум Б.М.* Мой современник. С. 135—136).

нин и Пожарский» (1940), после войны — «О мастерах старинных» (1950). Эти на первый взгляд вполне шаблонные советские исторические повести настойчиво пропускают разрешенную тематику и необходимую идеологию (до середины 1930-х годов — классовую, впоследствии — патриотическую) через экзотическую оптику, будь то мужество открывателя новых земель на примере какого-то португальского путешественника, которому никто не поверил и который был объявлен сумасшедшим, или николаевская эпоха глазами нищего художника с офицерским званием, с высоты «маленького человека», способного заметить то, чего не видят его более успешные сослуживцы<sup>28</sup>. Тематика и даже все более казенная риторика повестей не отменяют приема остранения, остающегося единым принципом, тем самым «эпистемологическим методом», который позволяет познать литературу и вписать субъект познания «в радикальный травматический ход истории»<sup>29</sup>. Без остранения нет и самой истории, которая может состояться, лишь осознавая событие как эксцесс, который может повторяться типологически, но в каждой конкретной связке она отталкивается от того, что произошло до и возможно после. Даже в заказном патриотическом романе о спасении земли русской от иностранцев в 1612 году, сделанном в том же ключе, что и сценарий Петра Павленко об Александре Невском, речь о главных героях идет лишь в последней части — несмотря на полную, казалось бы, неуместность структурных затей накануне войны, автор прибегает к радикальной ретардации, чтобы ввести в сюжет минимальную интригу. В послевоенных беллетристических опытах концептуальный заряд предсказуемо уменьшается, чему в значительной степени способствует последняя волна репрессий 1949—1952 годов, следствием которой становятся наиболее конъюнктурные тексты деморализованного формалиста. Но, что примечательно, пропитанная казенным патриотизмом повесть «О мастерах старинных», задуманная, по замечанию комментатора Лидии Опульской, вскоре после войны в качестве «отклика на победу советского народа»<sup>30</sup>, более чем наполовину посвящена Англии и Шотландии, где учатся науке и политике русские токари Лев Сабакин и Алексей Сурнин. Они внимательны и ассимилируются (Сабакин зарабатывает починкой в Эдинбурге), тогда как их русское начальство в лице священника отца Якова и графа Семена Воронцова живет русским обычаем, что автор описывает с иронией, естественной в русле «критики самодержавия». И наконец, детали, в которые вдается Шкловский (автоматический суппорт станка, траектория резца, технология штампования замковой части и прочее<sup>31</sup>), — не что иное, как отсылка к его давним увлечениям автомобилем как источником сравнений и метафор для описания структуры текста.

Тематически и стратегически беллетристическому проекту с самого начала, то есть еще с середины 1920-х годов, была близка работа в кино. Одновременно с выходом «Иприта» Шкловский предпринимает попытку кооперации

28 Кроме того, по свидетельству Сергея Рудакова, стиль повести о Марко Поло весьма своеобразно оценил в 1935 году Осип Мандельштам: «Читали “Марко Поло” Шкловского. Оська говорит, что это начало отмены всякого чтения, вроде кино» (цит. по: *Шиндин С.Г.* Мандельштам и Шкловский: фрагменты диалога // Тьяньновский сборник. Вып. 13: XII—XIII—XIV Тьяньновские чтения. Исследования. Материалы. М.: Водолей, 2009. С. 358)

29 *Калинин И.А.* Указ соч. С. 39.

30 *Шкловский В.Б.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1. С. 734.

31 См. особенно эпилог повести: Там же. С. 683—688.

с другим знакомым из петербургского круга — Сергеем Юткевичем. Но фантастический сценарий «Черная кровь» остался лишь в виде одной главы. Шкловского перетягивает гонорарная работа — надписи для фильма Абрама Роома «Бухта смерти», с которого начинается период их сотрудничества. Действие начинается в Москве первого января 194... года. Герой по имени Октябрь Татьянович Петров, не знавший своего отца и потому носивший «по широко принятому в сороковых годах 21 столетия в России обычаю в качестве отчества имя матери»<sup>32</sup>, работает репортером и реализует предсказуемые фантазии о недалеком будущем. Москва отстает от Нью-Йорка, где топят не дома, а воздух в городе, но знание английского — повсеместно среди пролетариата. Световая газета в десятиричном коде сменяет радиогазету, так как люди начинают беречь свои уши. Пожары тушат загадочным «центробежным насосом», хотя в команде есть также топорники, а у тех — выдвигные лестницы. На станцию подземного трамвая прямо с улицы ведет специальная скоростная шахта. В одной сцене Октябрь Татьянович молниеносно падает в метро, «будто всосался в землю, как пролитая вода»<sup>33</sup>. При этом в Москве есть церкви и полиция, что неизбежно вызвало бы нарекания и потребовало ссылок на условность жанра. В сценарии Шкловского—Юткевича видны те «промахи», которые сам лидер формалистов будет критиковать в своих внутренних рецензиях и книгах («Поденщина», «Поиски оптимизма»), примеривая после «Предателя» и «Третьей Мещанской» образ опытного сценариста. Таким образом, проект массовой литературы («Иприт») сперва трансформируется в сценарный, а затем — в метакинематографический. Начиная с «Третьей фабрики» и популярной брошюры «Хохлова», Шкловский выступает многопрофильным писателем от кино: кинокритиком и редактором, сценаристом и преподавателем сценарного мастерства — по крайней мере, заочным.

Опыты на поприще беллетристики позволили Шкловскому отступить на заранее заготовленные метапозиции. Заметным направлением, в котором глава формалистов начал работать еще в 1920-е годы, оказались популярные пособия по творческой работе. Новый писатель был просто обязан родиться стараниями множества творческих объединений, переживших недолгий расцвет во второй половине 1920-х, и мастера, имевшие дореволюционный опыт и взявшие на себя ответственность за современность, ответили на вызов масс. Первым выступил Владимир Маяковский, в 1926 году издавший брошюру «Как делать стихи», затем появилась аналогичная работа Георгия Шенгели, в которой ассортимент предлагаемой продукции был расширен: известный поэт и стиховед обещал научить писать не только стихи, но также статьи для прессы и рассказы для журналов. В 1927 году, почти одновременно с чисто прикладным пособием Дмитрия Куманова «Как надо писать в газеты», вышла книга Шкловского «Техника писательского ремесла», самим заголовком подчеркивавшая технологический характер творчества, чуждого «мукам слова»<sup>34</sup>. Книга оказалась востребованной и, несмотря на усиливающиеся притеснения «спецов», переиздавалась в 1929 и 1930 годах. Друзья восприняли ее с энтузиазмом: Эйхенбаум писал, что она «прекрасна», и отмечал ее «толстовский дух», Тынянов — что она «имеет хождение среди молодежи на-

32 РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 235. Л. 1.

33 Там же. Л. 5.

34 Напомним, что так называлась программная статья 1900 года о психологии художественного творчества, которую опубликовал в «Русском богатстве» один из ключевых русских потебнианцев и будущий антагонист формальной поэтики Аркадий Горнфельд.

равне с дензнаками»<sup>35</sup> (что выражалось в тиражах и переизданиях, индицирующих рыночную эффективность формализма). Но сохранился и другой отзыв Тынянова, затрагивающий несколько иные, по всей видимости, внутренние аспекты литературного спроса: «Техника писательского ремесла», небольшая книжка, не вызвавшая особого шума, написана спокойно. Я думаю, что сентименталист и остроумец медленно и верно уходит из его комнаты. Остается человек спокойный и тревожный еще, может быть, грустный, а может быть и негрустный, много видевший»<sup>36</sup>. Тынянов, со своей развитой психологической интуицией, да и просто хорошим знанием ситуации изнутри, безошибочно фиксирует возрастную и мировоззренческий сдвиг, обозначенный сугубо практическим на первый взгляд изданием.

Причина его относительного массового успеха заключалась в том, что Шкловский не просто писал о том, что знал хорошо. Здесь он впервые придумал текстовое оформление тем рекомендациям, которые были отработаны еще в период активной работы ОПОЯЗа в Доме искусств, на семинарах «Серапионовых братьев» и прочих мероприятиях эпохи голода и военного коммунизма, отчасти описанных в книге очерков «Ход коня» (1923). В «Технике писательского ремесла» Шкловский реализовал идеи, которые определили проблемный характер «Третьей фабрики», но сжал их до афористичных, предельно доходчивых примеров. Повторяющиеся мотивы — аналитическое чтение (то есть формальный анализ произведения), не название, а показ (перифраз видения в оппозиции узнавания), значение сюжета как инструмента изменения вещи (снова «остранение») и технология развертывания, хорошо знакомая по ранним статьям автора. На этом построен основной массив книги, стремящийся к продуктивной коммерциализации теоретической работы, ее конвертации в технологию. На первых же ее страницах, то есть в структурно сильной позиции, вновь, как в «Третьей фабрике» эксплицируется потребность во второй профессии: «Если бы Лев Николаевич Толстой 18-и лет пошел жить в Дом Герцена, то он Толстым никогда не стал бы, потому что писать ему было бы не о чем. <...> Прежде, чем стать профессиональным писателем, нужно приобрести другие навыки и знания и потом суметь внести их в литературную работу»<sup>37</sup> (разрядка автора. — Я. Л.). В том же примере автор не упускает случая отметить, что граф был не настоящим помещиком, так как у него постоянно дохли свиньи. Жанровая мотивировка книги дает возможность хозяйственным навыкам выйти на первый план и негативно утверждать, что *настоящий* помещик — это *хороший* хозяин.

Шкловский приводит множество примеров из европейской литературы, прежде всего из Диккенса. Последний служит примером постепенного вызревания писателя из профессий, поэтапно приближающих его к литературе, — от упаковщика бумаги до репортера. При этом Диккенс щедр на примеры простой и технологичной работы с сюжетом, которые Шкловский разбирал еще в период раннего ОПОЯЗа. Теперь он возвращается к ним не просто в легитимном, но и в прагматически оправданном ключе. Историк рецепции Дик-

35 Цит. по: Чудакова М.О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Чудакова М.О. Указ. соч. С. 441.

36 Цит. по: Тоддес Е.А., Чудаков А.П., Чудакова М.О. Комментарии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 570.

37 Шкловский В. Техника писательского ремесла. 3-е изд. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 4–5.

кенса в Советской России, не принадлежащий к формалистской теоретической традиции, отмечает, что «в этом новом контексте Диккенс позволяет Шкловскому прийти в точности к тем же выводам, что и в “Теории прозы”»<sup>38</sup>, то есть к требованию осторожного обращения с материалом и специализации инструментария. Смена контекста и задач издания позволила относительно безболезненно «перезагрузить» формалистские идеи, оставив их эссенцию в неприкосновенности.

В 1931 году Шкловский усилил свое присутствие в этом жанре и выпустил книгу «Как писать сценарии». В ней трудно не заметить предельную сухость изложения, его сугубо производственную направленность. По сравнению с предыдущей книгой объем текста несколько вырос, но исключительно за счет примеров сценарных решений и кратких комментариев автора, стремящегося предстать редактором-составителем, уйти в сноску или ограничиться вводным предложением. Введение в тему занимает меньше трети книги, и в нем сразу же уточняется, что автор «не может дать теорию сценарного дела», но попытается «записать самые простые сведения по кинематографии, предупредить самые распространенные ошибки и дать указания — каким способом можно приблизиться к знанию кинематографического дела»<sup>39</sup>. Предельно прикладной характер этого пособия разительно отличается от литературности, даже стилистической претенциозности «Техники писательского ремесла». Причина не только в специфике кинематографического дела, где технологии понимаются буквально ввиду своего индустриального происхождения и сложности овладения ими, а инвестиции должны оправдываться прибылью. В части рекомендаций Шкловский пишет порой сходные вещи: «Если вы хотите написать хорошую тему, то обстановку, в которой она протекает, нужно изучить до конца — заставить вещи в ней работать»<sup>40</sup>. Осторожно и с оговорками автор ссылается на зарубежный опыт («Багдадский вор», «Чикаго»), причем позволяет себе рискованные недомолвки об эротических и криминальных подробностях во второй картине. Сценарии разбираются с тем же вниманием к деталям, то есть в модусе, привычном еще со времен статьи «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля». Но Шкловский больше не разворачивает аналогий, не делает осознанных отступлений, в которых проводились бы семантически насыщенные параллели. Лапидарность и однозначность снижает риск обвинений в двусмысленности. Это язык, стремящийся к протокольному не из экспериментальной и/или абсурдной, в духе обэриутов, ясности, но из чувства самосохранения.

Поиск способов компенсации издержек, которыми чреват не успевший эмигрировать и объявленный ошибочным формализм, ведет по параллельным руслам — беллетристики, скрывающей свою «сделанность», и пособий, которые, напротив, говорят со специальным читателем на технологические темы. Формализм приобретает не (авто)рефлексивный, как в прошлом десятилетии, а *практический* характер. Это не совсем то, что классик истории формального метода назвал его «экзистенциализацией», когда писал, что «Шкловский смог — неважно в данном случае, успешно или нет, — отождествить в 20-е годы

38 *Finer E. Dickens in Twentieth Century Russia // The Reception of Charles Dickens in Europe / Ed. by M. Hollington. London; New York: Bloomsbury, 2013. P. 109–110.*

39 *Шкловский В. Как писать сценарии: Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа. М.: ГИХЛ, 1931. С. 6.*

40 Там же. С. 16.

“судьбу” формализма, более того, всего прогрессивного литературоведения со своей собственной, личной “судьбой” “литературной/научной личности”, реализовав с этой позиции научную, литературную и личную полемику в одном дискурсе»<sup>41</sup>. Практика — это путь преодоления излишне «жизнетворческой», эстетизирующей науку и все менее уместной в новом контексте теории 1920-х годов.

Беллетристика, которая, в отличие от критических эссе и автобиографических романов с ключом, помогает сохранить приемы остранения и затрудненной формы в толще «разрешенного» повествования, в качестве контрагента, полярной категории получает упомянутые выше пособия, обнажающие и коммерциализирующие принцип технологического анализа текста. Намерение научить писать лучше встраивается в программу обучения культуре, нежели формальный метод, сфера применения которого неотчетлива и вызывает подозрения, — хотя профессионализм «спецов» признается всеми. Так, в 1932 году Сталин разогнал пролетарские писательские организации и наказал «перезагрузить» всех писателей в единый союз — не случился ли тогда очередной виток реставрации формализма? В дневнике Корнея Чуковского есть примечательный рассказ о том, как Лев Каменев, заручившись поддержкой Горького, обратился к Эйхенбауму, Тынянову, Томашевскому, Жирмунскому с просьбой выпустить книгу, где «были бы показаны литератур<ные> приемы старых мастеров, чтобы молодежь могла учиться»<sup>42</sup>. Предложение оживить «технический» проект, хорошо известный всем присутствовавшим на встрече по книгам Шкловского и другим пособиям, энтузиазма не вызвало — загнанные в угол, жестоко ошельмованные интеллектуалы нашли в себе силы отвергнуть непонятный, если не прямо провокационный соблазн. Тем не менее если рассматривать потенциал такого издания вне актуального тогда идеологического момента, а только в методологической перспективе, то нетрудно представить, как чистое описание приемов превращается в список рекомендаций — ведь именно революционная, а впоследствии — авторитетная наука рано или поздно делается предметом школьного преподавания.

Распределение формализма по путям текстологического комментария, сценарной работы, беллетристики, популярных пособий в случае Шкловского не сразу пресекло инерцию предыдущего десятилетия, которая отчетливо видна при сравнении двух его книг рубежа десятилетий — «Поденщины» и «Поисков оптимизма». Первый сборник вышел до публикации статьи «Памятник научной ошибке», второй — несколько месяцев спустя. В «Поденщине» Шкловский полемически запальчив и даже дерзок, он включает в привычно коллажный состав книжки свою переписку с Эйхенбаумом, в которой друзья обсуждают Толстого, обозначая различие своих подходов в мелочах и тонкостях. Жанр «статьи в письмах» придуман Шкловским *ad hoc*, от дефицита теории и разреженности контекста: «Я не дождался толковой статьи о своей книге: “Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»”. Пополняя недостаток квалифицированных рецензентов, печатаю часть моей переписки с Борисом Эйхенбаумом. Спор идет о моей и о его книге»<sup>43</sup>. На фоне укрепления генеральной линии (так называемого «обострения классово-борьбы») эта принципиальная локализация дискуссии выглядит

41 Ханзен-Лёве О. Русский формализм. С. 552.

42 Чуковский К.И. Дневник. 1930—1969. М.: Республика, 1994. С. 108.

43 Шкловский В. Поденщина. Л.: Издательство писателей, 1930. С. 213.

по меньшей мере вызывающе. Спор идет не только о Толстом, но и о принципах изучения культуры, и о нюансах мировоззрения. Жанровая референция «статьи в письмах» к «Переписке из двух углов» Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона более или менее очевидна — диалог двух профессиональных гуманитариев о самом главном, замаскированный под необязательную *causiere* и продолжающий канонизацию «младших жанров»<sup>44</sup>. В идейном отношении эта параллель усиливается тем, что старший Эйхенбаум, так же как Вячеслав Иванов, исходит из приоритета холизма, своеобразной вариации «всеединства», связи человека с миром и людьми, тогда как более молодой Шкловский, проникшийся, подобно Гершензону, трагическим скептицизмом, надевает не слишком убедительную маску деловитости и прагматичности. Для Шкловского Толстой «модернист», использующий приемы «монтажа», но остающийся типичным читателем своего времени, чей горизонт не выше горизонта эпохи. Для Эйхенбаума, каковым его представляет Шкловский в своем монтажном тексте, Толстой — фигура, значительно превосходящая масштаб свою эпоху. Не случайно из письма Эйхенбаума цитируется отрывок, в котором он отзывается о книге Шкловского так: «Самое интересное в ней не о Толстом, а вокруг него»<sup>45</sup>. В разговоре двух формалистов интересна не только его тема, но и то, что вокруг, — на каком фоне он происходит, что в нем отстаивают, о чем тоскуют собеседники.

В «Поисках оптимизма», начиная с красноречивого заглавия и особенно крайне аморфного построения, субъект письма элегичен и растерян: «О, молодость, футуризм! Леф! <...> О улетевшая, не взлетевшая молодость! Кричу красным ртом, голосом гусиной меди. Голосом телеги. И бью серыми крыльями о бумагу»<sup>46</sup>. Повествователь напускает на себя фальшивую бодрость и обещает взлететь, призывает собратьев-писателей закрыть небо перьями. Но «памятник научной ошибке» уже поставлен, и не все распознали в нем мемориальную дань, скорее — общую для всех линию предательства и оборотничества. Шкловский впервые после «ЗОО» вновь пытается разыграть и эксплицировать идею варьете — монтажа принципиально разрозненных номеров, объединенных лишь фигурой рассказчика-конферансье. Но прием уже отработан, метод трансформировался и не прощает теоретических архаизмов — эпоха изменилась во многих измерениях. «Предисловие к середине книги» и неожиданно отчаянные, открыто ностальгические воспоминания о футуризме в части «Труба марсиан» лишь готовят финальный переход авторского дискурса в новое качество. В заключительном разделе интонация вдруг резко меняется, будто взаправду из прежнего тела начинает говорить голос Другого: заемные фразы типа «Армия вырастает из социального строя страны»<sup>47</sup>, рассуждения о «чужом» милитаристском Западе и цитаты из «Анти-Дюринга» (ср. обещанное «овладение марксистским методом в полном объеме») перекрывают «прощальные» интонации первой части.

44 Обоснование этой параллели, как и более подробный разбор «Переписки» Шкловского и Эйхенбаума, см. в: *Flaker A. Shklovsky and the History of Literature. A Footnote to Erlich's Russian Formalism // Russian Formalism. A Retrospective Glance: a Festschrift in honor of Victor Erlich / Ed. by R.L. Jackson, S. Rudy. New Haven: Yale University Press, 1985. P. 57–67.*

45 Шкловский В. Поденщина. С. 220.

46 Шкловский В. Поиски оптимизма. М.: Федерация, 1931. С. 118.

47 Там же. С. 132.

У Шкловского словно появляется дискурсивный двойник, литературная тень, форма и размер которой зависит от положения внешнего источника света — народа, от имени которого тоже говорит кто-то другой.

Необходимо вспомнить о еще одном отделе словесности, в который направляется постепенно остывающая теоретическая энергия формализма. Еще в «Поденщине» есть небольшая, но важная главка о детской литературе, в которой Шкловский рассуждает о детской литературе, будто догадываясь о ее близящемся превращении в убежище для вынужденных литературных эскапистов. По выработавшейся критической привычке он дает много предписаний, перемежающихся формалистическими принципами, которые уже не осознаются таковыми: «Книжка *не должна* иметь резolutивного характера. Нагрузка детской книги должна быть распределена по всему тексту и состоять прежде всего в *ощущении формы* произведения и в легком, самом простом, игровом юморе» (курсив мой. — Я. Л.)<sup>48</sup>. Шкловский приводит остроумные примеры из практики общения с собственным сыном и на фоне ругаемого им Сергея Нельдихена выглядит выигрышно. Однако опыты самого Шкловского в детской литературе — «Нанду II» (1928) и «Сказка о тенях» (1931) — как известно, не имели успеха. Наблюдательность и умение неожиданно, в том числе наивно, подать деталь, «разгружая» автоматизм взрослого восприятия, еще не гарантировали увлекательного рассказа. Именно в рассказе о страусенке, вышедшем еще в сравнительно спокойном 1928 году, наглядно обнаружилось, что прозорливый теоретик сюжета не слишком уверенно обращается с текстом условной мотивировки, не связанной с его личной историей. В контексте этой статьи интерес представляет более поздний текст, который, как представляется, откликается на события, происходящие в стране и с ее обитателями, в частности — с бывшими членами ОПОЯЗа.

В сказке рассказывается о щенке Рощике, который живет в Александровском парке и отличается здоровой щенячьей глупостью. Сначала его привлекает муха, которая ходит по потолку: «Здорово, думает. Удобно. По потолку дорога прямая»<sup>49</sup>. Но с такими лапами, как у Рощика, ходить по потолку нельзя: «Очень огорчился Рощик. Несчастливая я собака, думает»<sup>50</sup>. Затем щенок замечает свою тень и начинает беспокоиться. Чем выше солнце, тем короче тень. «Начал он грустить. Может, мыши ее едят? Может быть, подкормить ее? Начал бросать на тень хлеб. Тень у самых ног. — Какой я маленький, — сказал Рощик. — А если нет меня, то всякий меня может обидеть, пойду спрячусь. Заплакал и спрятался. Прятался, прятался, высунулся, повернулся. Тень уже есть. “Подкормилась”, думает Рощик. А тень все длиннее и длиннее. “Расту”, думает Рощик. Тень все больше, все больше. Наступила ночь, как будто все покрылось рошкиной тенью. — Нет никого на свете, кроме меня — сказал Рощик и загрустил»<sup>51</sup>. По изысканности абсурда история не конкурирует, например, с произведениями обэриутов, в том числе ввиду очевидности конструируемых параллелей. С прямой дорогой мухи по потолку все более или менее ясно — она так и осталась недостижимой для «коня» (Шкловского), который продолжает ходить боком<sup>52</sup>. Аллегория тени

48 Шкловский В. Поденщина. С. 206.

49 Шкловский В. Сказка о тенях. М.: Детгиз, 1931. С. 3.

50 Там же.

51 Там же. С. 5.

52 Отождествление Шкловского с шахматной фигурой (и вытекающими из этой омонимии коннотациями) было спровоцировано самим автором в послесловии к книге, в ко-

представляется более сложной. Не столь важно тело, сколько его тень, способная как сворачиваться до неразличимости, так и заполнять собой мироздание. Индивида можно переименовать в носителя тени, ибо тот, кто отбрасывает тень, склонен себя с ней идентифицировать. Страшно быть маленьким и беспомощным, грустно быть огромным и зловещим — именно тень управляет телом, а не наоборот. Тень, заставившая поверить в свою независимость, может добиться могущества, она страшна в своей призрачности и, следовательно, неуязвимости. Через десять лет это скептическое наблюдение над человеком вообще и конкретными гражданами в частности ляжет в основу пьесы Евгения Шварца «Тень» (1940).

Детская литература, в отличие от беллетристики, сценариев и текстологии, осталась тупиковой ветвью сублимации и/или популяризации формального метода, что не лишает ее признаков интеллектуального вызова. В целом проект практического распространения формалистской доктрины после декларативного завершения теоретической парадигмы, если судить по публикационной активности Шкловского и в меньшей степени — Тынянова и Эйхенбаума в 1930-е годы, оказался вполне жизнеспособным, какими бы причинами он ни был вызван. Инерция 1920-х годов проявлялась не только в книжках «смешанного» жанра вроде «Поисков оптимизма» или позднейшей книги «Дневник» (1939), которую Шкловский издал, выдержав мораторий на опрометчивую ностальгию в самые трудные времена. Свообразное продолжение проекта второй половины 1920-х годов по изучению социального фона литературы Шкловский предложил в книге «Чулков и Левшин» (1933), наглядно демонстрирующей несовершенство теоретического инструментария. В заключение — несколько замечаний об этой работе, после которой Шкловскому пришлось попрощаться даже с теми намерениями, что были сформулированы в статье «Памятник научной ошибке».

Непосредственным продолжением проекта изучения Толстого в социологическом ключе стала книга о лубочном авторе Матвее Комарове, изданная еще в 1929 году. О ней, равно как и о книге учеников Шкловского «Словесность и коммерция» (Теодор Гриц, Владимир Тренин, Михаил Никитин), с резкой критикой отозвался Григорий Гуковский, который, в отличие от идеологических противников — от пресловутых «напостовцев» до круга Михаила Бахтина, — был настроен на разговор на одном языке. Конечно, нельзя не учитывать, что Гуковский был учеником Жирмунского и вслед за мэтром не мог принять легковесности формалистских установок, их пренебрежения историей вопроса и другими обязательными академическими правилами<sup>53</sup>. Рецензент констатирует, что статус автора еще не дает ему права «строить теории о соотношении фольклорного и книжного искусства, не только не исследуя материал того и другого искусства, но даже и не имея понятия об ос-

торой из эмигрантского настоящего провозглашается «конец хода коня» (Шкловский В. *Ход коня*. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 203). О гоголевской аллюзии этого финала, значимого для всего цикла «сентиментального путешествия», см.: *Левченко Я.* Другая наука. Русские формалисты в поисках биографии. М.: Высшая школа экономики, 2012. С. 99.

53 Среди новейших исследований, в которых рассматривается вопрос критического восприятия формалистов их учениками и людьми из близких контекстов, см.: *Савицкий С.А.* Частный человек. Л.Я. Гинзбург в конце 1920—начале 1930-х годов. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2013. С. 23—30.

новых течениях научной мысли в данной области. Ведь это то же самое, что писать книгу по политической экономии, не зная о существовании марксизма, что писать об эволюции видов, не зная ничего о Дарвине. Таковы последствия свойственного Шкловскому натурального хозяйства в науке, последствия, в высшей степени прискорбные, так как те верные мысли, которые имеются в его книге, оказываются обесцененными незаконным присвоением их и сопровождающим это присвоение упрощением их по существу»<sup>54</sup>. Объемная обстоятельная статья Гуковского вышла почти за год до «Памятника научной ошибке» и, возможно, является одной из причин того, что в своем «покаянном» выступлении Шкловский постарался высказываться предельно связно и последовательно. История литературы никогда не была сильным местом Шкловского, воевавшего с ней, начиная с гимназических лет. Поэтому в книге «Чулков и Левшин» он стремится предупредить критику, возвращая со стези рассказа о событии на привычные рельсы теоретического обобщения. Но — формальный метод уже отменен им самим. Ничего не остается, как научиться «есть самодельной марксистской ложкой»<sup>55</sup>.

Мнимая победа карамзинистов как запоздалый ответ тыняновскому сборнику «Архаисты и новаторы», распад космополитического рыцарского романа и раннего романа Нового времени на национальные направления как симптом романтизма, Пушкин, созданный на почве преуспевающего XVIII века и осуществленный в эпоху реакции, вызванной экономическим упадком, — Шкловский пишет о массовом романе русского XVIII века, укрепляя связи с социологией способов хозяйствования, к которой в целом и сводятся новации его книги о «Войне и мире». В «Чулкове и Левшине» эти связи несколько корректируются и превращаются на уровне постановки проблемы в вульгарный марксизм: «Экономическая катастрофа, которую испытала Россия, или, если хотите, экономическая революция и ее отражение на системах языка и литературы, — вот тема моей книги»<sup>56</sup>. О предыдущем неудачном опыте автор предпочитает не распространяться, называя свою книгу о Матвее Комарове «юношеской»<sup>57</sup>. При этом достаточно заглянуть за пределы введения, чтобы увидеть почти комичную непоследовательность автора, которая снова связана с тем, что сказать он хочет не совсем то, что провозгласил: «Все те условия, о которых я говорил, на литературе непосредственно, мне кажется, не отражались. Они ее обуславливали, но связь их с нею была прерывиста и скачкообразна. Закон экономики иногда проявляется так, как законы тяготения проявляются в падении потолка на голову владельца. В том, чтобы потолок был крепок, заинтересованы многие. Государство является одним из средств укрепления»<sup>58</sup>. Представляется, что этот загадочный пассаж обращен в формалистское прошлое по двум направлениям — к прерывистой линии развития литературы «от дяди к племяннику», о которой Шкловский писал еще во вступлении к очерку «Розанов» (1921), а также к эзотерической новелле

54 *Гуковский Г.А.* Шкловский как историк литературы // Звезда. 1930. № 1. С. 208–209.

55 Полное название этой обличительной статьи: *Нусинов Н.В.* Как Виктору Шкловскому надоело есть гольми формалистскими руками и он обзавелся самодельной марксистской ложкой // Литература и марксизм. 1929. № 5. С. 3–52.

56 *Шкловский В.* Чулков и Левшин. Л.: Издательство писателей, 1933. С. 6.

57 Там же. С. 179.

58 Там же. С. 38.

«Я и мое пальто», включенной в качестве «Завершения обрамления» в сборник «Ход коня». В этом тексте часто повторяется мотив крепкого потолка, который не дает расти, защищает и одновременно душит. Рассказчика мучают сны о его раздвоении, об одежде, которая ходит отдельно от тела, об испорченных механизмах и усталости металла. Понимая, что с «марксистской ложкой» ему не справиться, автор вынужден вновь отсылать к своим ранним текстам, делая аллюзию сложной и самодостаточной.

Так же как когда-то «Тристрам Шенди» Стерна, «Пересмешник» Михаила Чулкова берется Шкловским как «типичный» роман мировой литературы. Находя в нем фрагменты рыцарских романов, плутовских новелл, бытовых повестей, а также композицию, в основе которой лежит фольклорный принцип фиксированного времени рассказа (по вечерам), автор делает предсказуемый вывод на прежнем языке: «Литературная традиция определяет выбор предмета и способ его остранять»<sup>59</sup>. Шкловский ничего не говорит о возможных связях «Пересмешника» именно с британской литературной традицией, видя в нем своего рода словарь европейских литературных приемов. Между тем эта связь, по наблюдениям современных исследователей<sup>60</sup>, не только существует, но и определяет абсурдный юмор и позицию самосознающего нарратора в русском романе — то есть черты, ярчайшим выразителем которых стал в британском сентиментализме именно Лоренс Стерн.

Попытки Шкловского преодолеть зависимость от своих ранних теоретических идей терпят в «Чулкове и Левшине» показательное поражение. Дрейф в сторону марксизма оказывается поверхностным, не идущим далее ритуальных указаний на экономические и социальные факторы влияния на литературный процесс. Ложная мимикрия, манипуляции с перифразами неоднократно девальвированных положений не оставляли возможности развиваться в поле социологии литературы и ее марксистского анализа. Яркий стилист и мастер дефиниций, Виктор Шкловский сумел разместить созданный им когда-то капитал формального метода по кластерам технологических пособий, сборников эссе, киносценариев и беллетристики, включая даже детскую литературу. В виде таких активов формальный метод стал памятником блестящей ошибке, пережившим своего создателя.

59 Шкловский В. Чулков и Левшин. С. 122.

60 *Garn R. Born in Translation: Mikhail Chulkov and Charlotte Summers // Comparative Literature. 2011. Vol. 63. № 3. P. 253–268.*