



Виктор Шкловский, 1923 г. Фото Л. Кулешова

Илья Калинин

Виктор Шкловский как прием

Я очень хорошо знаю это чувство — даже теперь последнее время его испытываю: все как будто готово для того, чтобы писать — исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения; земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя. И нельзя начинать.

Из письма Л. Толстого к Н. Страхову¹

Между пафосом и иронией

«Энергия заблуждения» — толстовская формула, связывающая искусство и органическую витальность, технику мастерства и жизненную силу. Но если приложить эту метафорическую формулу к Виктору Шкловскому, она приобретет буквальность физического понятия. И речь не о неискоренимой ошибочности его взглядов, а о врожденном отсутствии того страха начинания, на который сетовал философу и литературному критику Николаю Страхову пятидесятилетний Толстой, уже написавший не только «Севастопольские рассказы», но и «Войну и мир». Вынося в заглавие своей поздней книги о механике сюжета эту парадоксальную конструкцию, проводящую границу между энергией письма и возможным «заблуждением» субъекта, Шкловский обнажал свой собственный девиз конкистадора². Девиз, под знаком которого прошло все его творчество, хронологически почти соразмерное 20 веку, а в плане фундаментальных исторических и экзистенциальных оснований — почти полностью тождественное этому, уже прошлому, столетию. Начав литературную карьеру в двадцать лет, — причем начав ее с текста, которому было суждено (как и многим его ранним работам) стать одним из манифестов новой литературной

¹ Цит. по: Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Сов. писатель, 1981. С. 32.

² Ср.: «Нужно уметь ошибаться. Нужно знать вкус неудач. Нужно незнание». Шкловский В. Б. Вступление (1984) // Гамбургский счет. М.: Сов. писатель, 1990. С. 34.

теории, переведенным на множество языков³, — впоследствии Шкловский уже никогда не боялся что-либо начинать, в том числе и начинать заново.

По прошествии семидесяти лет сам Шкловский так напишет об этом начале: «Был я студентом, первокурсником, много не знал, но выступал уже с футуристами, имел свою теорию поэзии и напечатал в 1914 г. “Воскрешение слова”»⁴. Уникальность Шкловского как образцового новатора — в литературной теории, истории литературы, литературе как таковой — состоит в том, что, начав очень рано⁵, Шкловский никогда не вел себя как начинающий. Свое «незнание», отсутствие готовых навыков работы с материалом он превращал в преимущество, которое определял как свободу искусства по отношению к бытовой мотивировке. Таким образом, объективная слабость превращалась в интеллектуальный прием, позволяющий отбросить то, что не знаешь, как нечто, что и не нужно знать.

В качестве «своей земной обязанности» (Л. Толстой) Шкловский видел не просто необходимость писать, а необходимость постоянно провоцировать *скандал* — то есть создавать ситуации, чреватые сломом прежних представлений и повседневных привычек (словом *skándalon* греки называли яму-ловушку или специально устроенное препятствие, о которое жертва спотыкается перед падением в западню). Скандал использовался им как неотъемлемый принцип производства новизны, и революционная эпоха стала не просто внешним историческим фоном, на котором разворачивалась литературная теория русского формализма, но ее внутренним, одновременно концептуальным и эмоциональным горизонтом («Вот и в то время колебаний устойчивых поверхностей несколько молодых людей, ученых, будущих профессоров, я, малоученый человек, — мы предчувствовали новый перелом земной коры»⁶). Читая автобиографическую прозу Шкловского и сопоставляя ее с его же теоретическими работами, понимаешь, что вызывающая скандальность Шкловского, сознательно и одержимо сталкивающего разные планы своего существования (как ученого, литератора, литературного

³ Первое публичное выступление В. Шкловского «Место футуризма в истории языка» состоялось в декабре 1913 года. В следующем году в переработанном виде оно выйдет отдельным изданием и под более известным названием — «Воскрешение слова». (См.: ФМ. Т. 1. С. 107–113.)

⁴ Шкловский В. Б. Вступление. С. 33.

⁵ В двадцать один год выпустил до сих пор не устаревшую теоретическую статью, а в двадцать семь написал свою первую мемуарную книгу «Революция и фронт».

⁶ Шкловский В. Б. Рассказ об ОПОЯЗе // ФМ. Т. 1. С. 284.

персонажа) была связана не с истерическими попытками догнать уходящее время и сомнительными потугами сыграть с историей на опережение⁷. Эта скандальность опознавалась Шкловским как его долг перед историей. При этом попытки коллег и учеников дезавуировать производимую Шкловским атмосферу скандала лишь играли ему на руку, позволяя лишний раз подчеркнуть историческую дистанцию между поколениями или различие между нормативным догматизмом и ставкой на интеллектуальный парадокс.

Конечно, само ощущение долга перед историей, историчности собственной биографии может показаться исполненным излишнего пафоса, как правило, ослепляющего того, кто претендует стоять «лицом к лицу» с историей. Однако в случае со Шкловским этот пафос уравнивался иронией, что позволяло изобретательно соразмерять историю и биографию, историю литературы и фигуру писателя. Пафос был одожен у самой истории, повернувшейся к начинающему теоретику мировой войной и революцией, — ирония стала биографически приобретенным опытом, позволяющим вписывать этот исторический пафос в текстуальную ткань собственного письма, собственной жизни, собственной судьбы. Переплетение пафоса и иронии, предельного историзма и способности к дистанцированию стало основой сознательного биографического приема, эксплуатируемого Шкловским. Причем в данном случае сознательную конструктивность приема не следует противопоставлять органической реальности темперамента. Притягательность Шкловского — в совпадении личности и стиля, при том что содержательное наполнение и первой, и второго постоянно менялось. Органичность конструкции достигалась Шкловским на встречах курсах интимизации литературной теории и олитературивания

⁷ Как это воспринимали многие его недруги, равно как и некоторые его ученики по Институту истории искусств, где он недолго профессорствовал на рубеже 1910–1920-х годов — между выходом из правэсеровского подполья и нелегальным бегством в Финляндию. Впрочем, учеников, не избежавших характерной оптики поколенческого рессантимента, можно понять, тем более что небольшая разница в возрасте лишь усугублялась интенсивностью времени, сделавшей старших (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов) и младших (Л. Гинзбург, В. Каверин, Г. Гуковский, Я. Бухштаб) формалистов представителями разных исторических эпох, несмотря на то, что эти эпохи отделяло друг от друга всего несколько лет. Наиболее развернутым выражением этого отношения ученика к учителю, в котором смешались восхищенная зависимость и яростное стремление преодолеть или хотя бы вытеснить это влияние, стал роман Вениамина Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928 г.). В этом смысле его попытка развенчать бывшего учителя напоминает попытку жертвы, уже падающей в западню, перепрыгнуть препятствие.

биографии. В результате такие разные вещи, как долг и скандал, прием и темперамент, наука и судьба, оказывались элементами одной системы.

«Я не литературовед, я человек судьбы», — напишет Шкловский в одном из своих последних писем Борису Эйхенбауму⁸. Судьба скандалиста состояла в его способности «отвечать давлением на давление»⁹, использовать травматичное воздействие истории как повод к сознательной трансформации собственного «Я». Как кажется, именно эта свобода от самого себя, способность и даже склонность к самопреодолению и лежат в основе той не выветриваемой со временем интеллектуальной харизмы, которая характерна для теоретических прорывов, связанных с именем Шкловского.

«Изменяйте свою биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено», — призывал Шкловский своих читателей и учеников¹⁰. Конечно, со временем эти призывы могли прочитываться уже не как знак активной историзации собственной биографии, обретения собственной исторической субъектности, но как патетическое оправдание вынужденного конформизма. Именно так это и было зачастую проинтерпретировано — причем и критичными современниками, и последующими, не менее критичными исследователями. И в случае с написанием «Памятника научной ошибке», публичного отрицания основ формальной теории¹¹; и в случае с его участием в «коллективном проекте» советских писателей, воспевшем педагогический потенциал принудительного труда¹²; и в случае действительно труднообъяснимого погромного письма, которое В. Шкловский и И. Сельвинский, счастливо оказавшиеся

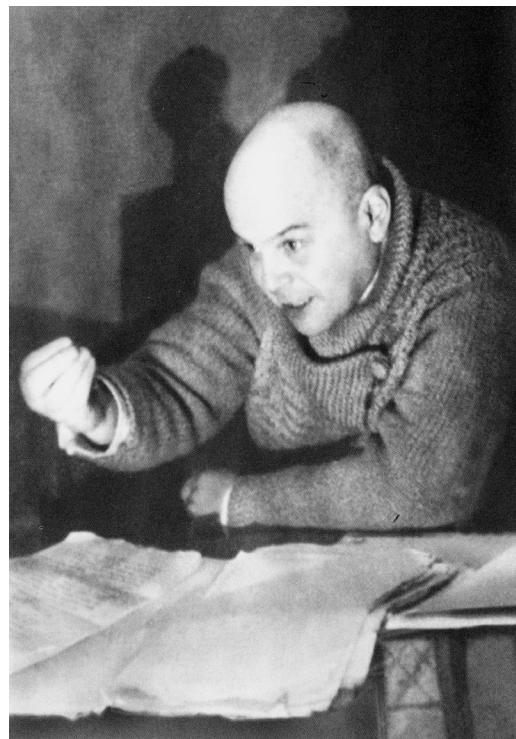
⁸ Письмо В. Б. Шкловского Б. М. Эйхенбауму от 21.08.1959. Цит. по: Из переписки Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума с Виктором Шкловским // *Вопр. литературы*. 1984. №12. С. 215.

⁹ Так охарактеризует эту способность Шкловского Эйхенбаум. — Из переписки Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума с Виктором Шкловским // *Вопр. литературы*. 1984. №12. С. 201.

¹⁰ *Шкловский В. Б. Третья фабрика (1926)* // «Еще ничего не кончилось...». С. 370.

¹¹ *Шкловский В. Б. Памятник научной ошибке*. ФМ. Т. 1. С. 262–267.

¹² Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства / под ред. М. Горького, Л. Авербаха, С. Фирина. М., 1934. Хотя в самой совместной поездке писателей на строящийся канал он не участвовал, побывав на строительстве годом раньше, пытаюсь вызволить оттуда своего брата Владимира, заключенного «канал-армейца». На вопрос начальника лагеря на Беломорканале: «Как вы себя здесь чувствуете?» — Шкловский ответил: «Как живая чернобурка в пушном магазине». К 100-летию со дня рождения В. Шкловского. Изюм из булки / сост. В. Шкловская-Корди // *Вопр. литературы*. 1993. №1. С. 322.



Илл. I. В. Шкловский, 1920-е гг.

в разгар кампании против Б. Пастернака на отдыхе в Крыму, поместили в газете «Ялтинский курьер». Все это так, и Шкловский не нуждается в апологетическом сокрытии фактов его девяностолетней биографии. Вопрос в том опыте, который можно извлечь из этой биографии, где судьба выступала не результирующей чертой, автоматически подводившей итог жизни, а до самого конца — промежуточным финалом, отчетом о проделанной работе (отсюда и постоянное переписывание уже изданных мемуаров, и наслаивание друг на друга все новых и новых воспоминаний, общий корпус которых можно сравнить с культурными напластованиями, обнаруживающимися на месте археологических раскопок древнего городища). Иными словами, Шкловскому удалось превратить не только время, но и собственную судьбу в материал для переработки, в то время как для большинства они предстают скорее под знаком автоматизации, в образе все углубляющейся колеи, по ходу движения все более сужающей круг возможностей.

Пафос революционной истории, превращающий быт в искусство¹³, встречался в работах Шкловского с иронией, постоянно перераспределяющей границы между обыденным и странным, между знаком и значением, между говорящим и его речью. Собственно, ирония и создавала то пространство несовпадения — с историей, с уже написанным, с самим собой, — которое давало Шкловскому возможность для маневра, непревзойденным мастером коего он был. С другой стороны, память о трагическом пафосе истории, участником, а потом и свидетелем которой он был в 1910–1950-е гг., противостояла соблазну замкнуться в риторические рамки иронии, отгородившись от времени и собственного прошлого все умножающимися кавычками условности и необязательности (к чему во многом и тяготел позднесоветский язык интеллектуальной фронды). Язык позднего Шкловского 1970–1980-х гг. разыгрывает ту же сцену встречи субъекта и истории, иронии и пафоса, постановка которой была определяющей для него с самого начала: «Хочу использовать время как судьбу. Встретиться с ним культурой своего ремесла, как встречаются две орды. Для возникновения новой речи»¹⁴ или «Наши дороги нами мечены. На ветках остается вырванная с кровью шерсть. Никому еще не удавалось пройти невредимым через время... В искусстве вообще чаще всего ничего не получается. Этим искусство и живет. Я не был исключением»¹⁵. Рифмующиеся интенции этих фраз позволяют произвольный порядок их цитирования — тем более необходимо подчеркнуть, что первую фразу отделяют от второй шестьдесят лет.

Начав профессиональную жизнь еще до Первой мировой и не дожив четырех месяцев до апрельского пленума ЦК КПСС 1985 г., Виктор Шкловский во многом реализовал наказ другого советского должностного лица, Корнея Ивановича Чуковского, который любил говорить: «В России надо жить долго, тогда что-нибудь получится». Действительно, многое получилось. Пример Шкловского из тех немногих случаев, когда размер имеет значение, поскольку позволяет проследить смену эпох через творчество человека, не столько совпадавшего со временем, сколько бывшего ему соразмерным. Даже тогда, когда он вроде бы говорил о сдаче, — а сдачей заканчивалась каждая из трех его первых мемуарных книг («Сентиментальное

¹³ Ср.: «Эйхенбаум говорит, что главное отличие революционной жизни от обычной то, что теперь все ощущается. Жизнь стала искусством». Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие // «Еще ничего не кончилось...». С. 260.

¹⁴ Шкловский В. Б. Третья фабрика. С. 374.

¹⁵ Шкловский В. Б. Вступление. С. 34.

путешествие», 1923; «Зоо, письма не о любви, или Третья Элоиза», 1923; «Третья фабрика», 1926). Шкловский не просто знал, что такое поражение, он знал его цену: не только ту, которую приходится платить проигравшему, но и ту, которой наделяет проигравшего его поражение. Он умел извлекать позитивный эффект из неудачи, видя в препятствии и даже в провале пространство еще не использованных возможностей¹⁶.

Гениальный тактик, он сдавался, не попадая в плен и оставаясь вместе со своей армией:

Я хотел в ней [в книге «Третья фабрика». — И. К.] капитулировать перед временем, причем капитулировать, переведя свои войска на другую сторону. Признать современность. Очевидно, у меня оказался не такой голос... и на книжку обиделись. Книжки пишутся вообще не для того, чтобы они нравились, и книжки не только пишутся, но происходят, случаются. Книжки вводят автора от намерения. Пишу не оправдываясь, а передаю факт¹⁷.

Оправдания Шкловского звучат как насмешка, его капитуляцию сложно отличить от нападения с фланга. При этом в пылу злободневного диалога со своими многочисленными критиками Шкловский делает оговорку (связанную с принципиальным различием текста и авторской интенции), которая опережает базовые тезисы постструктурализма на сорок лет. И это тоже фирменный стиль Шкловского, его письма и мышления.

Есть еще одна характерная черта Шкловского, о которой необходимо сказать перед тем, как перейти к непосредственному разговору о его текстах. Его фигура парадоксальным и в целом не характерным для советской эпохи образом искривляла и без того проблематичную черту, отделяющую приватное и публичное (одновременно с этим нарушая границы между наукой, литературой и личной биографией). «Жизнь на виду была для Виктора Шкловского и способом бытия, и литературной позицией, и свойственным ему литературным приемом»¹⁸. *Modus operandi* последовательно превращался Шкловским в *modus vivendi*, с другой стороны, вполне возможна и обратная перспектива, согласно

¹⁶ Ср.: «Надо не позволять себе неудачи. Надо додумывать, потому что у этой неудачи может быть неиспользованная возможность человечества». Шкловский В. Б. О теории прозы (1982). М.: Сов. писатель, 1984. С. 77.

¹⁷ Шкловский В. Б. Рецензия на эту книгу (1928) // Гамбургский счет. С. 382–383.

¹⁸ Панченко О. Виктор Шкловский: текст — миф — реальность (К проблеме литературной и языковой личности) // Uniwersytet Szczeciński. Rozprawy i studia. T. 2. 1997. С. 204.

которой его психологический строй, личный темперамент все более отчетливо оформлялся как прием его же собственного письма. В результате возникал двойной эффект: с одной стороны, происходило фактическое обнажение интимного, с другой — текстуальное конструирование собственного биографического «Я». Наука о литературе черпала свою объяснительную силу из метафорического потенциала поэтического языка, а сама литература в исполнении Шкловского находила в филологии не только свой предмет, но и художественный метод, превращаясь одновременно и в повествование с ключом (в качестве которого выступала формальная теория литературы), и в гибридное метафигуральное пространство, в котором обретались теоретические находки, впоследствии находившие свое место в научных статьях.

В то же время «литературным фактом», на который все чаще «показывали пальцами» современники, становился и сам Виктор Шкловский¹⁹. Другое дело, что, как и сама литература, «литературный факт» Шкловский также ускользал от точных определений. Шкловский — и организатор ОПОЯЗа, и комиссар Временного правительства, и инструктор броневых дивизионов, и эсеровский боевик, и профессор Института истории искусств, и политэмигрант, и писатель, и ученый, и литературный критик, и перемонтажер зарубежных кинолент, и сценарист, и кинокритик, и даже актер. Причем — несмотря на все профессиональные и содержательные метаморфозы — его стиль оставался исключительно узнаваемым, позволяя показывать на него пальцем: «В. Шкловский одинаковым стилем пишет о Достоевском, о кинокартине, о маневрах Красной армии. Поэтому мы не видим Достоевского и не видим Красной армии: мы видим только Шкловского»²⁰. Но если стиль и личность совпадали, недостижимой оказывалась именно скорость перемещений, энергия, затрачиваемая на самоконструирование. Именно они вызывали восхищение и зависть, недоумение и подозрительность.

Шкловскому удалось — по крайней мере на длительное время — сделать из компромисса творческий стимул, превратив литературу в алиби, при том что его время обычно использовало ее в качестве улики. Ему удалось стать писателем, превратившись в литературный

¹⁹ Ср. классическую теоретическую статью Юрия Тынянова, которую, кстати, он посвятил Шкловскому «Тогда как твердое *определение литературы* делается все труднее, любой современник укажет вам пальцем, что такое *литературный факт* [выделено автором. — И. К.]». Тынянов Ю. Н. Литературный факт // ФМ. Т. 1. С. 663.

²⁰ Мстиславский С. Стиль — это тема // Лит. газета. 1934. 8 августа (№100).

персонаж²¹. А. Архангельский в 1928 г. написал довольно остроумную пародию на Шкловского, назвав ее «Сентиментальный монтаж»: «Я очень сентиментален. Люблю путешествовать. Это потому, что я гениальнее самого себя». И далее: «Лев Толстой сказал мне: если бы не было Платона Каратаева, я написал бы о тебе, Витя»²². Узнаваемый стиль легко пародировать, однако в случае со Шкловским, попадая в цель, пародия не наносит урона, поскольку письмо Шкловского само постоянно обнажает собственные стилистические основания — то есть уже является автопародией²³, равно как и его персонаж «Виктор Шкловский» — это уже во многом автошаржированный персонаж, одновременно обнажающий и связь, и дистанцию по отношению к своему автору и прототипу:

Поэтому я не считаю себя виновным в том, что я пишу всегда от своего лица, тем более что достаточно просмотреть все то, что я *только что написал* [выделено мной. — И. К.], чтобы убедиться, что говорю я от своего имени, но не про себя... Тот Виктор Шкловский, про которого я пишу, вероятно, не совсем я, и если бы мы встретились и начали разговаривать, то между нами даже возможны недоразумения²⁴.

Эйхенбаум также отметил это литературное превращение Шкловского в конце 1920-х гг.: «В писательстве он физиологичен, потому что литература у него в крови, но совсем не в том смысле, чтобы он был насквозь литературен, а как раз в обратном. Литература присуща ему так, как дыхание, как походка. В состав его аппетита входит литература»²⁵. Эйхенбаум очень верно подчеркнул различие между литературностью как имитацией художественных условностей и литературой как смысловым стержнем не столько даже бытового поведения, сколько последовательного выстраивания своего биографического «Я». Литература — причем именно в том виде, как ее концептуализировал Шкловский, — и стала для него основой жизнестроения, состоящего в постоянном преодолении предшествующего

²¹ Которым он действительно стал в романе Вениамина Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», не говоря о ряде других, еще более известных произведений, начиная с «Белой гвардии» Михаила Булгакова и заканчивая «Сумасшедшим кораблем» Ольги Форш.

²² Архангельский А. Пародии. М.: Библиотека журнала «Огонек», 1927. С. 97–98.

²³ Так, в 1975 году отвечая на вопросы журнала «Вопросы литературы», Шкловский сказал: «“Жертвой” литературной пародии я не был. Почему? Потому что я пишу резко выраженным стилем». Вopr. литературы. 1975. №2. С. 305.

²⁴ Шкловский В. Б. Рецензия на эту книгу. С. 381.

²⁵ Эйхенбаум Б. М. Мой современник (1929) // Мой современник. Художественная проза и избранные статьи 1920–1930-х годов. СПб.: Инапресс, 2001. С. 135.



Илл. 2. Б. Эйхенбаум писал о В. Шкловском в 1920-е гг.: «В состав его аппетита входит литература». На фото — Б. Эйхенбаум и В. Шкловский, Дом творчества, Комарово, 1959 г.

состояния. Наследуя в этом смысле символистской концепции жизнестроительства, Шкловский превратил ее в осознанный прием, позволяющий ему неизменно оставаться частью непрерывно меняющейся истории. Однако между символистским пониманием жизнестроения и литературно-филологическим self-fashioning Шкловского есть существенная разница. Жизнестроительная поэтика бытового поведения, характерная для Серебряного века, возникла для того, чтобы компенсировать смысловую инфляцию поэтических текстов и скуку социокультурной реальности поздней империи. Она была призвана создавать из фигуры поэта семантически насыщенный и устойчивый миф, ускользающий от суетного и мутного потока повседневности. В свою очередь биографическая стратегия Шкловского возникла как ответ на инициированную революцией интенсивность социальной жизни и драматическое напряжение между индивидуальной судьбой и историей. И ее эффектом был не миф, ритуальная структура которого снимала бы такое напряжение, а авантурный роман, не только не снимающий какое бы то ни было напряжение, но даже нагнетающий его в те моменты, когда оно, казалось бы, уходило из самого исторического контекста.

Базовый принцип создания напряжения между поэтическим текстом и контекстом эстетического восприятия — который очень скоро станет для Шкловского и основным приемом его собственного письма, и основой его «работы над собой» — был сформулирован уже в первых его текстах.

Ранние манифесты: между привычным и странным

Я не помню, товарищи, тот длинный и толковый список вопросов, которые вы мне задали. Библиографию моих вещей вы где-нибудь найдете, а будущего своего я еще не знаю.

*В. Шкловский*²⁶

Публичный дебют Виктора Шкловского, студента 1 курса историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, состоялся 13 декабря 1913 года в знаменитом артистическом кафе «Бродячая собака». В зале было полно уже состоявшихся знаменитостей — со сцены выступали В. Маяковский, Д. Бурлюк, А. Крученых. Доклад никому не известного первокурсника, с названием, плохо вписывающимся в вечернюю атмосферу богемного заведения, «Место футуризма в истории языка», был включен в программу благодаря настойчивым рекомендациям Николая Кульбина, военного врача, музыканта, художника, теоретика авангарда, но главное — одного из наиболее активных организаторов художественного процесса 1900–1910-х гг., обладавшего исключительной чувствительностью ко всему новому. Незадолго перед этим Кульбин случайно познакомился со Шкловским в трамвае. «Кульбин был слишком любвеобилен и медоточив и слишком легко раздавал патенты на гениальность, чтобы к каждой его рекомендации можно было относиться с полным доверием. Однако розовощекий юноша в студенческом мундире, тугой воротник которого заставлял его задирать голову даже выше того, к чему обязывает самый малый рост, действительно производил впечатление вундеркинда», — вспоминал впоследствии также выступавший в тот вечер Бенедикт Лифшиц, участник первого объединения русских футуристов «Гилея»²⁷. И все же репутация Кульбина была такова, что не внять его рекомендациям было невозможно.

²⁶ Шкловский В. Б. Как я пишу (1929) // Гамбургский счет. С. 425.

²⁷ Лифшиц Б. Полутороглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 462.

Нельзя сказать, что выступление Шкловского было встречено доброжелательно, но оно запомнилось: «Аудитория решила нас бить. Маяковский прошел сквозь толпу, как раскаленный утюг сквозь снег. Крученных шел, взвизгивая и отбиваясь калошами... Я шел, упираясь прямо в головы руками налево и направо, был сильным — прошел»²⁸. И запомнилось оно не только самому юному дебютанту. Среди многих воспоминаний о первых литературных диспутах с участием Шкловского сохранилась и реакция Бориса Эйхенбаума, который сразу заметил и в каком-то смысле сразу оценил будущего соратника по Обществу изучения поэтического языка (ОПОЯЗ). Однако взаимное понимание и близкая дружба возникли не сразу: в отличие от только что поступившего в университет Шкловского у Эйхенбаума, который был на семь лет его старше, уже было прошлое. И это прошлое не позволяло с такой легкостью от него отказаться, как это сделал выстреливший из только что народившегося русского футуризма Шкловский:

Сейчас старое искусство уже умерло, а новое еще не родилось; и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осознать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем²⁹.

Эта патетическая констатация «промежутка» (момента зависания между умершим старым искусством и еще не родившимся новым³⁰) лишена даже тени меланхолического ощущения утраты: старое искусство умерло, потому что оно *старое*, его вина в том, что оно не умерло еще раньше. И поскольку это старое искусство воспринимается Шкловским как по определению *чужое*, он не испытывает необходимости разбираться с его внутренней сложностью и разнообразием, что позволяет ему покрыть зияющие провалы незнания за счет постоянных структурных сопоставлений внутри того, что он все-таки знает. Благодаря этому повторяющийся собственные прописи филологический академизм обретает свою мотивировку в унылости обыденной жизни, отсутствие художественных открытий находит объяснение в механизме рыночного обмена, ощущение

²⁸ Шкловский В. Б. О Маяковском (1940) // Собр. соч.: в 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 51.

²⁹ Шкловский В. Б. Воскрешение слова // ФМ. Т. 1. С. 111.

³⁰ Позднее понятие «промежутка» будет разработано Ю. Тыняновым, который так же, как и Шкловский, увидит в нем не отсутствие движения, а наличие конденсирующейся энергии литературной эволюции. См.: Тынянов Ю. Н. Промежуток // ФМ. Т. 1. С. 632–662.



Илл. 3. В. Шкловский — студент

экзистенциальной пустоты определяется через однообразие эстетического опыта.

Впервые увидев и услышав Шкловского во время его выступления 8 февраля 1914 г. на диспуте в Тенишевском училище, Эйхенбаум так резюмировал услышанное в письме к своему отцу: «Тут были и Роден, и Веселовский, и архитектор Лялевич, тут были слова и о вещах, и о костюмах, и о том, что слово умерло, что люди несчастны от того, что они ушли из искусства, и т. д. Это была речь сумасшедшего»³¹. Но это было то боевое безумие, которое необходимо для того, чтобы произвести революцию в науке, сменив ее концептуальную парадигму³². Через несколько лет, в 1916 г., возникнет ОПОЯЗ, в который, помимо его мотора и вдохновителя Шкловского, войдут литературоведы и лингвисты с более последовательным типом мышления (О. М. Брик, Е. Д. Поливанов, Р. О. Якобсон, Л. П. Якубинский, Б. В. Томашевский и другие). В 1918 г. к нему присоединятся основные силы будущего формализма — Б. М. Эйхенбаум и Ю. Н. Тынянов, перешедшие от стадии

³¹ Цит. по: Чудакова М., Тоддес Е. Наследие и путь Эйхенбаума // О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 12.

³² См.: Кун Т. Структура научных революций (1962). М.: АСТ, 2002. С. 9–269.

деклараций и теоретических манифестов Шкловского к научной разработке нового знания о литературе. И все же для того, чтобы методично освоить новые пространства, их нужно было вначале открыть. Эту роль с характерным интеллектуальным бесстрашием недоучившегося студента (он проучился в университете менее полутора лет и так и не выучил ни одного иностранного языка) и взял на себя Шкловский.

Осенью 1914 года Шкловский уходит добровольцем на фронт. Служит шофером. В 1915 г., вернувшись в Петроград, служит «в школе броневых офицеров-инструкторов в чине унтер-офицера»³³, затем в авиационной роте, потом в Петроградском Запасном броневом дивизионе, который и выведет в поддержку Государственной Думы во время Февральской революции. Одновременно с этим организует ОПОЯЗ и готовит к выпуску первые «Сборники по теории поэтического языка» (вып. 1, 1916; вып. 2, 1917). Основные тезисы, составившие теоретическую программу раннего формализма, были сформулированы Шкловским именно в этот период интеллектуальных побед и военных поражений. Наука в этих текстах порой мало отличима от поэзии, а стиль «академического письма» воспроизводит скандализирующие интонации публичного диспута и несет отчетливые следы несистематичности, легко объяснимой обстоятельствами «литературного быта» автора, делящего свое время между авиацией и броневиками. Но именно спонтанность интуиций этих ранних текстов, их включенность в содержательную повестку предреволюционного времени, композиционные пустоты, делающие мысль Шкловского открытой для продолжения, и обеспечили их долгожительство, подвесив их где-то между историей науки и ее вечно возобновляемой современностью, став приемом постоянной реактуализации вписанной в историю теоретической мысли.

К наиболее важным из этих ранних текстов можно отнести: «Воскрешение слова»³⁴, «О поэзии и заумном языке»³⁵ и, конечно, — «Искусство как прием»³⁶. За сто лет, которые прошли с момента их написания, эти эссе-манифесты оказались растасканными на цитаты, как «Горе от ума» Грибоедова. Рассыпанные по ним декларативные формулы («воскрешение слова», «искусство как прием», искусство

³³ Шкловский В. Б. Жили-были. М.: Сов. писатель, 1966. С. 116.

³⁴ Шкловский В. Б. Воскрешение слова // ФМ. Т. 1. С. 107–113.

³⁵ Шкловский В. Б. О поэзии и заумном языке // ФМ. Т. 1. С. 114–130.

³⁶ Шкловский В. Б. Искусство как прием // ФМ. Т. 1. С. 131–146.

существует для того, чтобы «сделать камень каменным», «автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны» и многие другие) стали крылатыми словами. Концептуальные конструкции — слишком образные для того, чтобы претендовать на теоретическую универсальность и дистанцированность от языка-объекта, — тем не менее вошли в понятийный арсенал современных социальных и гуманитарных наук.

Отталкиваясь от обновляющего пафоса футуризма, Шкловский определял мир человеческого восприятия через столкновение двух тенденций. Живого творчества, наделяющего мир смыслом и позволяющего увидеть за каждым словом образ, его породивший. И рутинизированной повседневной практики, которая превращает слова в понятия, лишенные своего изначального образного смысла. Проблема в том, что доминирующая в социальной практике тенденция к рутинизации восприятия («автоматизации» в терминологии Шкловского) затрагивает не только слова, но и вещи. Репрезентируемый «мертвыми словами», словами со «стершимся значением» мир перестает «переживаться», лишаясь непосредственности первоначального восприятия. Горе уже не отсылает к тому, что горит. Печаль — к тому, что печет. Отрок — к тому, кто еще не способен к речи³⁷. Репрезентация превращается в условное соответствие вещи и слова (звуковой формы), которое ее обозначает. Коммуникация — в обмен пустыми означающими. Рецепция — в узнавание за привычными словесными формами привычных вещей. Отчуждение — «стеклянная броня привычности» по Шкловскому — накрывает собой и отношения между человеком и миром, и отношения между человеком и человеком.

И «только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм»³⁸. Естественно, таким новым искусством и должен был стать футуризм. Но Шкловский так бы и остался автором футуристических манифестов, мало чем отличавшимся от его пророков³⁹, если бы не пытался вписать актуальный футуристический протест против стершихся классических канонов в природу самого поэтического языка. Заумь футуристов («бобэоби» Хлебникова), акцентирующая

³⁷ Примеры взяты из статьи В. Шкловского «Воскрешение слова» (ФМ. Т. 1. С. 107).

³⁸ Там же. С. 111.

³⁹ Ср.: «СЛОВА УМИРАЮТ, МИР ВЕЧНО ЮН. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово “лилия”, захватанное и “изнасилованное”». Крученых А. Декларация слова как такового (1913) (цит. по: Шкловский В. Б. О поэзии и заумном языке // ФМ. Т. 1. С. 114).

произносительную сторону поэтического языка, играющая с забытыми или ложными внутренними формами слова и его морфологической структурой, встраивается Шкловским в ряд примеров — от античности до фольклора, от сектантских молитвенных практик до модернистской литературы, от русского психологического реализма до русских же символистов, показывающих, что художественный язык есть пространство, в котором действуют другие законы, нежели в повседневном языке. Если в повседневном — «прозаическом» — языке действуют рациональные законы экономии усилий, то в языке поэтическом — законы траты дополнительной энергии, необходимой для преодоления «затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия» и тем самым повышающей интенсивность переживания⁴⁰. Причем «затрудненная форма», о которой пишет Шкловский, имеет отношение не только к указанию на особый тип художественной рецепции, но и к особому представлению о форме произведения как о плотной фактуре, обладающей эстетической ценностью не только в качестве медиума, отсылающего к чему-то иному, но и сама по себе.

Это расподобление законов поэтического и прозаического языка на основании принципиально разных типов экономики — одно из центральных мест раннего формализма. И в этом его главное отличие от будущего структурализма, записавшего формализм в свои предшественники. Для структурализма есть язык и его универсальные механизмы, работа которых в зависимости от ситуации может подчеркивать тот или иной элемент коммуникации, реализуя ту или иную языковую функцию⁴¹. В то время как формализм исходил из столкновения не просто разных функций языка, но из столкновения различным образом организованных языков. На чем и шестьдесят лет спустя продолжал настаивать Шкловский, уже знавший о структуралистском продолжении формалистских начинаний: «Структуралисты стараются понять литературу из законов слова, но мы-то начали с того, что слово различно; поэтическое слово — оно другое, чем слово прозаическое»⁴².

⁴⁰ Шкловский В. Б. Искусство как прием // ФМ. Т. 1. С. 136.

⁴¹ Так, например, одновременно наиболее фундаментальная и развернутая модель языковых функций, предложенная Р. О. Якобсоном в его уже структуралистский период, включала в себя шесть языковых функций. См.: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

⁴² Шкловский В. Б. Рассказ об ОПОЯЗе // ФМ. Т. 1. С. 304.

Независимо от того, за кем останется последнее слово в разговоре о соотношении естественного языка и языка литературы, установка на конфликт двух языков — который, с точки зрения Шкловского, разворачивается не только в пространстве *между* ними, но и *внутри* каждого из них, — позволила раннему формализму выделить литературу в качестве специфического объекта (не совпадающего ни с общественной мыслью, ни с психологией писателя) и наметить такую модель истории литературы, которая основывалась на механизмах столкновения и борьбы, а не преемственности и наследования.

Тогда же в статье «Искусство как прием» Шкловский сформулирует понятие, которое навсегда останется связано с его именем. Шкловский и «остранение» — столь же устойчивое сочетание, как Ленин и партия, Фрейд и «эдипов комплекс», Гуссерль и *epoché*, Хайдеггер и *Dasein*. *Остранение* — способ оживления восприятия вещи, реанимация видения вещи, утраченного благодаря неизбежной автоматизации повседневных практик и стиранию устаревших форм искусства. С помощью приема остранения вещь становится *странной* (а значит, и видимой) не только в рамках эстетического восприятия. Представление о трансгрессивной природе искусства, привитое раннему формализму его авангардистским окружением, заставляло видеть в искусстве инструмент, способный вернуть человеку непосредственность восприятия мира, сделать его «художником в обыденной жизни» («Воскрешение слова»). Введенное на рубеже 1916–1917 гг. понятие *остранение* было заряжено энергией надвигающейся революции и само должно было производить эту энергию, работая как универсальный принцип слома и обновления окостеневших привычек мышления, восприятия и коммуникации. Скандал, обман ожиданий, странность, неожиданность, случайность, выпадение из привычного контекста — все это становилось у Шкловского формами производства новизны, заключавшейся не в мистическом творении *ex nihilo*, а в создании зазора между обычно пригнанными друг к другу элементами реальности, в осознании условности любой конструкции, позволяющем рекомбинировать ее элементы таким образом, чтобы не давать им возможности автоматизироваться. То есть уйти в сферу бессознательных привычек мышления и бессознательно воспроизводимых социальных ритуалов, воспринимаемых как естественные, то есть данные от природы.

Парадоксы рецепции: между структурализмом и постструктурализмом

Взаимоотношения формального метода и структурализма. Прежде всего: все названия всегда неверны.

В. Шкловский⁴³

Забавную подробность в связи с возникновением странного неологизма «остранение» привел через много лет сам Шкловский: «И я тогда создал термин “остранение”; и так как уже могу сегодня признаться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно “н”. Надо “странный” было написать. Так оно и пошло с одним “н” и, как собака с отрезанным ухом, бегаёт по миру»⁴⁴. Это отклоняющееся от морфологических языковых норм понятие — *остранение* с одной буквой «н» — отчасти напоминает *différance* Дerrиды, такое же анормативное, с точки зрения французской грамматики, понятие. Грамматическая неправильность этих понятийных неологизмов была призвана не только на уровне своего концептуального ядра, но и самой своей морфологической скандальностью обозначать процесс «систематической игры различений»⁴⁵, «воскрешения слова» и возвращения человеку постоянно утрачиваемой им способности видеть мир как то, что пребывает в состоянии постоянного становления или, иными словами, в состоянии постоянного преобразования смысла, возникающего в процессе письма.

Статья «Искусство как прием», часто интерпретируемая как манифест автономии искусства, выходит далеко за рамки «чистого литературоведения» или пролегомен к будущей теории литературы. Ее пафос не только своевременен по отношению к социально-политическим обстоятельствам времени, но и современен общему философскому контексту эпохи, ставшему ответом на ее экзистенциальные запросы. Так, например, призыв «вернуть (человеку) ощущение жизни» («Искусство как прием», 1917) по своему концептуальному вектору совпадает с тезисом Эдмунда Гуссерля «Назад к самим вещам» (вместо того, чтобы возвращаться «Назад к Канту» или «Назад к Гегелю»). Функция остранения — осуществлять сдвиг автоматизированных когнитивных привычек и практик повседневности, взламывать догму и канон, отчуждающие человека от окружающего

⁴³ Шкловский В. Б. Рассказ об ОПОЯЗе // ФМ. Т. 1. С. 304.

⁴⁴ Там же. С. 286.

⁴⁵ Дerrиды Ж. Позитивизм. Киев, 1996. С. 47.

его мира. Сходным образом Гуссерль в своих «Картезианских размышлениях» будет определять *epoché* как «воздержание», «вывод из игры», «заклучение в скобки»: «...то, что мы приобретаем именно таким путем, или, точнее, то, что приобретаю я размышляющий, есть моя чистая жизнь со всеми ее чистыми переживаниями и со всеми ее чистыми полаганиями»⁴⁶. То возвращение к миру, которое у Гуссерля осуществляется благодаря феноменологической редукции, у Шкловского происходит благодаря острающей работе искусства, целью которого «является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание» («Искусство как прием»)»⁴⁷.

Помимо этого общего пафоса возвращения к миру и к себе — который по-разному инструментализировался эпохой и по-разному решался в рамках марксизма и феноменологии, ницшеанства и психоанализа, акмеизма и футуризма, — есть в ранних работах Шкловского еще один мотив, позволяющий увидеть в них вполне ощутимый заряд социальной критики (если не сказать — критической теории, сопоставимой с той, что чуть позже была создана Франкфуртским институтом социальных исследований). Практически все примеры работы приема остранения (не считая примеров из эротического фольклора, где остранение работает как механизм высвобождения табуированного культурой желания) взяты из творчества Толстого, и все они связаны с критическим остранением тех или иных социальных практик и институтов: телесных наказаний и собственности, брака и религии, буржуазного города и суда. Но, что характерно, в этот авангардистский период Шкловский закрепляет именно за искусством и самим поэтическим приемом роль критического реактива, разъедающего привычные ценности старого мира. Так, даже идейная эволюция Толстого выводится Шкловским не из его мировоззрения, а из последовательной приверженности художественному приему остранения, что в конце концов сделало *странными* в том числе и основы его мировоззрения: «Толстовские восприятия расшатали веру Толстого, дотронувшись до вещей, которых он долго не хотел касаться»⁴⁸.

И все же собственно теория литературы в этих ранних текстах Шкловского также была представлена. Более того, часть обозна-

⁴⁶ Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб., 1998. С. 76–77.

⁴⁷ О связи между формалистской концепцией видения и феноменологической редукции см. также: Ханзен-Лёве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 173–176.

⁴⁸ Шкловский В. Б. Искусство как прием // ФМ. Т. 1. С. 141.

ченных им в тот период проблем окажется в центре интеллектуальных дебатов второй половины 20 века, ретроспективно вписавших русский формализм в концептуальную традицию, редуцирующую наиболее интересную и продуктивную часть его идей. Хорошим примером такой ретроспективной оценки являются работы Юлии Кристевой конца 1960-х гг. В этот период Кристева оставляла позади годы структуралистского ученичества и стремительно двигалась к тому, что потом назовут постструктурализмом. Одним из импульсов к этому движению были оригинально проинтерпретированные идеи М. Бахтина, связанные с проблемами диалогического слова и полифонии. Напротив, русский формализм воспринимался и описывался ею как негативный горизонт этих идей, во многом ответственный за теоретические тупики структурализма. Я остановлюсь на ее критической рецепции русского формализма довольно подробно, поскольку она, во-первых, представляет собой по-прежнему доминирующий способ его прочтения и, во-вторых, позволяет акцентировать внимание на том теоретическом потенциале формализма, который от этого типа критики ускользает.

Критика Кристевой направлена, прежде всего, на то, что формализм не проводил отчетливого различия между языком литературным и языком как таковым: «Поскольку же формалистам недоставало теоретической рефлексии, не был поставлен и вопрос о литературной практике как о *специфическом способе означивания* [выделено автором. — И. К.]. Тем самым “литературный объект” исчезал под грузом категорий языка, составляющим “научный объект”, имманентный формалистическому дискурсу... но не имеющий ничего или весьма мало общего с его подлинным предметом — с литературой как особым способом означивания, т. е. с учетом пространства субъекта, его топологии, его истории, его идеологии»⁴⁹. Оставим в стороне упрек в нехватке теоретической рефлексии — когда ее было достаточно, не говоря уже о том, чтобы с избытком? И все же степень содержательного непопадания в цель — поразительная; причем по всем пунктам: и в связи с отсутствием у формалистов осознания специфики литературной практики, и в связи с выпадением из их рефлексии вопроса о субъекте этой практики. В чем причина этой слепоты: в незнании значительной части опоязовских текстов, в их невнимательном чтении, в личной предубежденности?

⁴⁹ Кристева Ю. Разрушение поэтики (1970) // Избранные труды: разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 9. Эта работа была написана как предисловие к французскому изданию книги М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского».

Подобная оценка может быть объяснена несколькими причинами, хотя ни одна из них не делает ее более убедительной. Во-первых, она может быть связана с тем, что Кристева ориентируется на наиболее растиражированные утверждения раннего формализма, вроде декларации В. Шкловского, что «содержание литературного произведения равно сумме его стилистических приемов»⁵⁰, от редуционистского радикализма которой сам Шкловский довольно быстро отказался. Во-вторых, формализм как теория, зависимая от немецкой эстетики выразительности, был нужен Кристевой в качестве концептуального фона, позволяющего продемонстрировать теоретическое новаторство М. Бахтина, пошедшего по правильному пути «разрушения поэтики» и демистификации представлений о литературе как репрезентации реальности. Наконец, в-третьих, в конце 1960-х гг. ретроспективная генеалогия, прочертившая связь между русским формализмом и западным структурализмом, не подвергалась сомнению⁵¹, что определенным образом задавало оптику прочтения первого.

Но прежде всего, дело в том, что действительным объектом критики Кристевой являлся современный ей французский структурализм, в то время как русский формализм выступал лишь в качестве его родового гнезда, концептуального предшественника, наивный архаизм и аналитическое бессилие которого позволяли с беспощадной отчетливостью выявить родовые пятна его более опасного и все еще дееспособного потомка.

«Зависимость формализма и созданной им поэтики от немецкой эстетики стыдливо замалчивалась»⁵², — утверждала Ю. Кристева, сводя концептуальную основу русского формализма к кантианским представлениям о форме как о последовательном представлении чувственных репрезентаций. Вопрос о философских предпосылках русского формализма (порой действительно не только не эксплицированных, но и не осознаваемых самими опоязовцами, и особенно Шкловским) открыт, но в любом случае более сложен, чем его решение, предложенное Кристевой. Случай русского формализма как направления в теории литературы (и шире — гуманитарной теории в целом) состоит в том, что продуктивность сформулированных им

⁵⁰ Шкловский В. Б. Розанов (1921) // Гамбургский счет. С. 121.

⁵¹ А Роман Якобсон был живым подтверждением этой связи. См. прежде всего: Якобсон Р. За и против Виктора Шкловского // International journal of slavic linguistic and poetics. 1959. №1. Vol. 2; Якобсон Р., Поморска К. Беседы. Иерусалим, 1982; Эрлих В. Русский формализм. История и теория. СПб.: Академический проект, 1996.

⁵² Кристева Ю. Указ. соч. С. 9.

идей связана не с последовательной и отрефлексированной опорой на определенный философский фундамент, а с непреднамеренным интеллектуальным эклектизмом, причудливо комбинирующим различные философские традиции⁵³.

Деконструкция трансцендентных понятий входила не только в интеллектуальный background формалистов (в котором, помимо Фрейда, присутствовали и другие критики трансцендентальной метафизики — Ницше и Маркс⁵⁴), но и в их непосредственный исторический опыт, к которому они были более чем чувствительны. Децентрация смысла и субъекта входила не только в автобиографическую стратегию Шкловского. Героем одной из первых его развернутых научных работ стал Василий Розанов — автор, сделавший аналитическое расчленение собственного «Я» основным приемом собственного письма, отказавшийся от аксиологической иерархии смыслов в пользу монтажного калейдоскопа лишенных привычного порядка фрагментов реальности: «Моя кухонная (прих.-расх.) книжка стоит “Писем Тургенева к Виардо”. Это — *другое* [выделено автором. — И. К.], но это такая же ось мира и, в сущности, такая же поэзия» (Розанов. «Опавшие листья»)⁵⁵. Шкловский интерпретирует персональный миф Розанова (его ценностный нигилизм) как эффект формальной организации его прозы. Более того, характерное для нее смешение высокого и низкого, значимого и незначимого, запретного и разрешенного, «поэтического» и «повседневного» Шкловский описывает как универсальный механизм развертывания литературного процесса. Шкловский видит литературный процесс как движение, осуществляющееся через циркуляцию смыслов, то вытесняемых на периферию, то возвращающихся в центр поэтических произведений, — и только в рамках такой исторически изменчивой контекстуализации наделяемых тем или иным значением: «...запрещенные темы продолжают существовать вне канонизированной литературы так, как существует сейчас и существовал всегда эротический анекдот, или так, как существуют в психике

⁵³ См., например, тематический блок: Философские траектории русского формализма / сост. и ред. И. Калинин // Новое литературное обозрение. 2006. №4 (80). С. 7–91.

⁵⁴ См.: *Kujundžić D.* The returns of history. Russian nietzscheans after modernity. Albany: State University of New York Press, 1997; *Калинин И.* Вернуть: вещи, платье, мебель, жену и страх войны. Виктор Шкловский между новым бытом и теорией остранения // Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 62. Nähe Schaffen, Abstand Halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur. Wien; München, 2005. S. 351–387.

⁵⁵ Цит. по: *Шкловский В. Б.* Розанов. С. 125.

подавленные желания, изредка выявляемые в снах, иногда неожиданно для своих носителей»⁵⁶. Таким образом, смысл литературного произведения предъясняется Шкловским не как некое стабильное трансцендентальное означаемое, но как конгломерат значений, актуализирующихся в тексте зачастую независимо от его субъекта, также лишенного своего трансцендентального *ego*.

Парадоксально, но именно ранние статьи Виктора Шкловского делают его едва ли не более близким (нежели М. Бахтин, действительно зависимый от кантианства) союзником Кристевой в ее постструктуралистской решимости поставить под сомнение классическую европейскую традицию поэтики и стоящие за ней представления о художественном тексте как наиболее совершенной и тотальной форме репрезентации реальности. Ранний формализм, заявивший о себе вместе с заумью футуристов, скорее противостоит классической эстетике, нежели ей наследует; его цель — реабилитировать означающее поэтического языка в противовес той философской традиции, которая видела в форме лишь конечную репрезентацию бесконечного духа. В случае формализма перед нами не начала очередной теории репрезентации, а движение в сторону того, что позднее в работах Р. Барта и той же Ю. Кристевой будет обозначено через понятие «текстуальность», которое высвободило описание процесса смыслопроизводства из-под власти сознательных интенций субъекта, обнаружив более фундаментальный уровень текста, связанный с механизмом желания, превращающим текст в свободную игру означающих.

Взгляд Шкловского на природу поэтического языка не растворяет его в языке как таковом (как это утверждает Кристева), а, наоборот, противопоставляет два типа языка — прозаический/практический и поэтический⁵⁷. Отталкиваясь от артикулированного философским позитивизмом принципа экономии психических усилий, Шкловский (и ранний формализм в целом) вписывает поэтический язык в совершенно иную экономическую модель, основанную не на сохранении, а на трате. Поэтический язык — это язык «затрудненной формы», для восприятия которой необходимо дополнительное усилие, определенная задержка в обнаружении/производстве смысла, дополнительная инвестиция желания, интенсивность которого связана с откладыванием его высвобождения,

⁵⁶ *Шкловский В. Б.* Розанов. С. 122.

⁵⁷ Ср.: «И кажется уже ясным, что нельзя назвать ни поэзию явлением языка, ни язык — явлением поэзии». *Шкловский В. Б.* О поэзии и заумном языке // ФМ. Т. 1. С. 129.

обеспечиваемым благодаря постулируемой затрудненности поэтической речи⁵⁸. В какой-то степени Шкловский вообще отказывается от классической семиотической модели значения, структурирующей отношения между знаком и смыслом, и описывает пространство поэтического языка как пространство чистого движения, отношения материалов и поверхностей, соприкосновение которых и производит наслаждение, стремление к которому превращает артистический жест в базовую антропологическую потребность, выходящую далеко за пределы искусства и чистой эстетической деятельности. Характерно, что и спустя 65 лет после того, как были сформулированы эти ранние положения ОПОЯЗа, Шкловский без изменений воспроизводит тот же взгляд на поэтический язык, причем делает это даже более откровенно:

И тогда нам пришла мысль, что вообще поэтический язык отличается от прозаического, что это особая сфера, в которой важны даже движения губ; что есть мир танца: когда мышечные движения дают наслаждения; что есть живопись: когда зрение дает наслаждение, — и что искусство есть задержанное наслаждение, или, как говорил Овидий Назон в «Искусстве любви», любя, не торопись в наслаждении⁵⁹.

Тот поэтический язык, о котором пишет Шкловский, не репрезентирует реальность, он ничему не подражает. Он воспроизводит внутренние движения человеческой психики, отсылая к дологической (и даже доязыковой) стадии становления языкового субъекта⁶⁰. То есть речь идет не о *репрезентации*, когда слова, обладающие «образами» и «содержаниями» (собранные в языковой знак *означающее* и *означаемое*), передают некую реальность (скажем, реальность эмоции), а о *воспроизводстве* в звуке самой эмоции, когда артикуляционный спазм органов речи повторяет некий внутренний спазм эмоционального движения. Более того, это не только иной тип мимесиса (кинетическое подражание артикуляционных движений — движениям психики). Это еще и иной тип коммуникации, когда слушатель через свой собственный «немой артикуляторный спазм» воспроизводит соответствующее артикуляторное движение поэта.

Эта критика репрезентации, которая традиционно связывается со становлением постструктурализма, может быть довольно

⁵⁸ Шкловский В. Б. Искусство как прием // ФМ. Т. 1. С. 136.

⁵⁹ Шкловский В. Б. О теории прозы (1982). С. 72.

⁶⁰ Так, в работе о Розанове Шкловский сравнивает писателя с ребенком, наслаждающимся миром гораздо больше взрослого. (Шкловский В. Б. Розанов. С. 137.)

последовательно обнаружена во многих работах Шкловского, причем относящихся к разным периодам его творчества. Не происходит этого благодаря сложившейся вокруг русского формализма «дурной славе» исторического истока структурализма. Именно эта репутация и не позволяет увидеть опоязовскую критику репрезентации ни в концептуализации зауми и звукового жеста как конституирующих явлений поэтического языка, ни в более поздней концепции «литературы факта», которую Шкловский будет развивать вместе с другими представителями Левого фронта искусств (ЛЕФ) во второй половине 1920-х гг.

Между фабулой и сюжетом

Относительно быта искусство обладает несколькими свободами: 1) свободой неузнавания, 2) свободой выбора, 3) свободой переживания.

В. Шкловский⁶¹

Перенос внимания с чисто семантической стороны языка вообще и поэтического языка в частности на артикуляционные механизмы выговаривания звуков был характерен как для академической науки начала 20 века (Вильгельм Вундт, Иван Бодуэн де Куртенэ⁶²), так и для языковых штудий равнодушных к филологии символистов (работы Валерия Брюсова о поэзии Пушкина и прежде всего «поэма» Андрея Белого о глоссолалиях, написанная в октябре 1917-го в Царском Селе, но изданная в Берлине лишь в 1922 г.⁶³, а также

⁶¹ Из письма Юрию Тынянову, включенного в книгу автобиографической прозы («Третья фабрика», М.: «Круг», 1926). См.: Шкловский В. Б. Третья фабрика // «Еще ничего не кончилось...». С. 375.

⁶² «Так как звук речи не может образоваться без артикуляции, то главное в нем — именно артикуляция, движение во рту и на лице, и потому звук является миметическим выразительным жестом». (Вундт В. Народнопсихологическая грамматика. Киев, 1910. С. 121). Бодуэн де Куртенэ: «Язык есть слышимый результат правильного действия мускулов и нервов». (Бодуэн де Куртенэ И. Некоторые общие замечания о языковедении и языке // Избранные труды по языкознанию. М., 1963. Т. 1. С. 77). Ср. интерес Шкловского к понятию В. Вундта «звуковой образ» (*Lautbilder*), объединяющему слова, «выражающие не слуховое, а зрительное... представление», а также к отталкивающейся от Вундта концепции Ф. Ф. Зелинского, определяющей «звуковые образы как слова, артикуляция которых соответствует общей мимике лица, выражающей вызываемое ими чувство». (Шкловский В. Б. О поэзии и заумном языке // ФМ. Т. 1. С. 118).

⁶³ Ср.: «Все движения языка в нашей полости рта — жест безрукой танцовщицы». Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин, 1922 (цит. по: Белый А. Глоссолалия. Evidentis, ММII. С. 9).

его более поздняя работа о «мастерстве Гоголя»⁶⁴). «Артикуляционное движение» (Вундт), «звуковой жест» (Евгений Поливанов⁶⁵) становятся авторитетными понятиями для выражения знания о поэтическом языке.

В этой смене ракурса отразилось общее для авангарда и центральное для футуризма ощущение референтной ригидности и семантической пустоты слова, которые необходимо компенсировать благодаря перенесению внимания на внешнюю звуковую сторону поэтического языка, воспринимаемую как своеобразная фонетическая мимика. Решение вопроса о становлении нового искусства состояло в том, что поэзии нужно переориентироваться на производство зрительно воспринимаемых представлений: слово в поэтике футуризма не отмирает, заменяясь жестом, но сам механизм поэтического смыслообразования начинает мыслиться как «мимико-жестикуляционный акт»⁶⁶.

Однако модель, переориентирующая внимание на саму фактуру поэтического языка, его внешнюю фонетическую (физическую) сторону, развертывающуюся как мимическая жестикуляция, характерна не только для работ Шкловского, посвященных стихотворной речи. В его попытках построить новую теорию повествования также можно обнаружить акцент на кинетически-материальном, пластическом, телесном характере реализации сюжета⁶⁷.

Обратившись к описанию принципов сюжетосложения, Шкловский сразу же отказывается от очевидного грамматического аналога, утверждая, что сюжет в литературе является не результатом развертывания обычного предложения, но «может быть определен как развернутая параллель. Параллелизм же родственен так называемой образности»⁶⁸. Таким образом, Шкловский задает описание сюжета не в терминах синтагматического линейного развертывания, а в терминах парадигматической смысловой эквивалентности параллелизма. Согласно Шкловскому параллелизм (образный,

⁶⁴ *Белый А.* Мастерство Гоголя (1934). М., 1996.

⁶⁵ *Поливанов Е.* По поводу звуковых жестов японского языка // Сборники по теории стихотворного языка. Вып. 1. Пг., 1916.

⁶⁶ *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 107.

⁶⁷ Подробнее об этом см.: *Калинин И.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами телосложения (о некоторых «содержательных» аспектах формальной теории сюжета) // Проблемы нарратологии и опыт формализма /структурализма / под ред. В. М. Марковича и В. Шмита. СПб., 2008. С. 175–207.

⁶⁸ *Шкловский В. Б.* Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923. С. 35.

психологический или сюжетный), порождая «ощущение несоответствия при сходстве», работает не на установление устойчивых структурных отношений между различными семантическими планами, а, наоборот, приводит к сдвигу восприятия, являясь одним из основных приемов, реализующих принцип остранения⁶⁹.

Смысл сюжетной организации материала заключается таким образом не в реализации внутренних законов языкового или логического синтаксиса, но в создании затруднения, вызванного нарушением нормы, например, приостановкой развертывания сюжета через введение нового и внешнего по отношению к действию материала. Шкловский развернуто эксплицирует функциональную тождественность между приемами повествования и приемами организации лирического текста: «Задерживающие моменты, тормозящие развитие действия и создающие в сюжете то затруднение, которое необходимо для создания “эстетического” переживания определенной напряженности в авантюрном романе и в киноленте, играют ту же роль, какую в стихотворении, например, занимают параллелизмы, звуковая инструментовка и т. д.»⁷⁰. Следовательно, за таким образом понимаемыми законами сюжетосложения, общими для повествовательных текстов и кинематографа, стоит открытая структура, цель которой заключается в производстве затрудненной формы, отличающей произведение искусства от не воспринимаемых эстетически вещей. Тогда сюжет — это такое нарушение хронологической фабульной логики, которое должно быть неожиданным или труднопреодолимым для читателя и требующим от него затраты дополнительных рецептивных усилий для преодоления возникшего препятствия. Это дополнительное усилие, необходимое для восприятия нелинейной по своей природе сюжетной конструкции, вызвано затруднением, но само дает возможность освобождения от жесткой последовательности, диктуемой событийной, бытовой или психологической — фабульной — реальностью. В описании Шкловского имманентные законы сюжетосложения освобождают от автоматизирующего воздействия повседневности со всеми ее социальными и антропологическими ограничениями и мотивировками.

Композиционная свобода сюжета, реализующаяся в различных деформациях фабульной последовательности, приобретает

⁶⁹ «Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, т. е. своеобразное семантическое изменение». *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // ФМ. Т. 1. С. 144.

⁷⁰ *Шкловский В. Б.* Литература и кинематограф. С. 52.

в описании Шкловского антропологическое и даже экзистенциальное измерения. Сюжет — это способ освобождения от нормативной логики (и этики) человеческих поступков, от биологической предопределенности человеческой жизни, от мотивированных повседневными привычками законов здравого смысла и от неумолимой темпоральной последовательности. В нашей перспективе сюжетное «затруднение формы» можно сравнить с усилиями, затрачиваемыми танцором, гимнастом или акробатом для обретения формы, которая «надстраивается» над обычными физическими возможностями тела и в этом смысле освобождается от него, точнее, от тех ограничений, которые присущи телу нетренированному. Позднее Шкловский сам обнажит этот телесный момент, стоящий за его понятиями «затрудненной формы» и «приема» в целом: «...я ввел это понятие “искусство как прием” довольно рано, в 1916 г., только не определил, что это за прием. Греки это знали лучше меня, они называли основные элементы произведения “схемата”. Схемата — первоначально выверенное движение гимнаста»⁷¹.

Ранний формализм стремился элиминировать из литературного производства бытовую, внехудожественную мотивировку в пользу чисто формальных отношений, организующих материал и возникающих благодаря работе литературных приемов. Но та имманентная художественная логика, на которой настаивал формализм, опиралась не на замкнутую «в себе и для себя» формальную рациональную логику мышления и даже не на структурную логику языка. Она черпала свое «строение» и объяснительную силу из другого источника — контрапунктических законов строения музыкального произведения и драматически визуализирующих их пластических законов танца, борьбы, циркового трюка. «Я решаюсь провести сравнение, — пишет Шкловский. <...> — Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами, хотя бы, звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей (мысль в литературном произведении такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы)»⁷². Нарративная логика сюжета опирается на те же приемы, что и фонетическая «логика» композиции лирического стихотворения: мысль и звук оказываются неотделимы от артикуляционных движений, а приемы сюжетосложения — принципиально тождественны приемам звуковой инструментовки.

⁷¹ Шкловский В. Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С. 104.

⁷² Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. С. 50.

Зачастую (особенно анализируя ранние, то есть, в определенном смысле, наиболее чистые формы сюжетосложения) Шкловский описывает строение сюжета и композиционную связь между его отдельными частями как реализацию принципа чистого движения. Это движение, которое задает определенный ритм, чья инерция (и одновременно нарушение вызванных инерцией ожиданий) оказывается едва ли не единственной собственно композиционной мотивировкой развития сюжета. Шкловский даже специально вводит в свой анализ описание фигуры рассказчика, образ которого тематизирует акробатический прием, ответственный за сложение сюжета и механику сцепления его элементов. Этот нарратор-акробат и его «затрудненное» и «неправдоподобное» с точки зрения обычной телесной кинетики положение обнажают отсутствие самой необходимости внекомпозиционной (логической или психологической) мотивировки. «Если по композиционным причинам автору нужно было связать два куска, то он не стремился сделать эту связь причинной. <...> В одной из восточных повестей сказка рассказывается героем, на голове которого вертится колесо. Это неправдоподобное положение совершенно не смущало составителя, потому что части произведения и не должны обязательно влиять друг на друга или зависеть друг от друга по каким-либо вне-композиционным законам»⁷³. Мотива колеса, вертящегося на голове рассказчика, оказывается вполне достаточно для решения композиционных задач связывания двух частей сюжета, и это чисто механическое связывание тематизируется Шкловским через образность циркового гэга или докинематографические средства волшебного фонаря, движение которого «чудесным образом» проецировало подвижное изображение статичных картин на поверхность экрана. Таким образом, движение сюжета — это движение, отвечающее не законам психологии (достижение цели) или формальной логики (подчинение причине), но динамическим законам движения как такового: ритму, инерции и ее преодолению («задержка», «отступление», «торможение» в терминологии Шкловского), — механике кругового движения колеса.

«Фабулой называется совокупность событий... о которых сообщается в произведении... Фабуле противостоит сюжет: те же события, но... в той связи, в которой даны в произведении сообщения о них... Фабула — это то, “что было на самом деле”, сюжет — то, “как узнал об этом читатель”»⁷⁴. Это знаменитое противопоставление

⁷³ Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. С. 46.

⁷⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.; Л.: Госиздат, 1925. С. 137.

фабулы (как «явления материала») и сюжета (как «явления стиля»⁷⁵), введенное формалистами, предьявляет сюжет как такую форму рассказа, которая не просто организует «совокупность событий», но организует ее таким образом, чтобы усилить читательское напряжение, — и именно эта (основанная на задержках, затяжках и обманках) рекомбинация событий в сюжет позволяет и повествователю, и читателю, и даже автору освободиться от того, «что было на самом деле». Эта диалектика фабулы и сюжета, в которой материал фабульного содержания преодолевается в композиционной форме сюжета, находит близкий и продуктивный аналог в противопоставлении «нормального», «прозаического» движения и «поэтических» законов танца, которые конституируются как то, что противостоит повседневному физическим законам (равно как и законам практического языка), основанным на экономии усилий.

В качестве одного из примеров точки зрения, абсолютно далекой от опоязовского понимания «кривой, трудной поэтической речи», Шкловский приводит высказывание Салтыкова-Щедрина о стихах: «Зачем ходить по веревке, да еще приседать через каждые четыре шага?»⁷⁶. Для Шкловского ответ очевиден: веревка и приседания необходимы для того, чтобы сделать ходьбу ощутимой. Собственно, сюжет и строится как система «перестановок» мотивов, «отклонений» от последовательности фабулы, лейтмотивных повторов, замедлений, иными словами, как преодоление экономящей силы и привычной, автоматизированной ходьбы, как танец, одновременно и устанавливающий ритмические повторы, и их же нарушающий. Или, как определяет эту затрудненную «хореографию» искусства сам Шкловский: «Искусство не марш под музыку, а танец-ходьба, которая ощущается»⁷⁷.

Поэтому, когда Шкловский пишет о «хорошо сложенном сюжете», «крепкой сюжетной интриге», «сюжетном напряжении», «пружине сюжета» и т. д., эти концептуальные терминологические метафоры перестают восприниматься исключительно как дань живому воображению ученого. Напротив, за этими метафорами проступает устойчивый «образный параллелизм», который устанавливает определенные смысловые и функциональные соответствия между

⁷⁵ См.: Шкловский В. Б. Материал и стиль в романе Л. Толстого «Война и мир». (Гл. «Сюжет романа и его связь с материалом»). М.: «Федерация», 1928. С. 220.

⁷⁶ Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // ФМ. Т. 1. С. 147.

⁷⁷ Там же. С. 155.

движением сюжета и жестом, движением как таковым, концентрируя в себе намеченную выше систему научных, художественных и философских представлений авангарда, реабилитирующую пластику за счет семантики, тело за счет смысла.

Между литературой и фактом

Обучать же людей просто литературным формам, то есть умению решать задачи, а не математике, — это значит обкрадывать будущее и создавать пошляков.

*В. Шкловский*⁷⁸

Представления Виктора Шкловского об «остраивающей» функции искусства хорошо известны. Он определял сознание и способность восприятия современного человека — человека буржуазной эпохи — как совокупность автоматизированных ментальных и рецептивных привычек, которые блокируют саму возможность возникновения адекватного (что для Шкловского было синонимично утопической перспективе «непосредственности», «естественности», «подлинности») взгляда на мир. Автоматизация является производной от повседневных социальных ритуалов, внушающих человеку иллюзию органической неизменности и несотворенности окружающего мира. Более того, утрата непосредственного взгляда приводит к утрате самого контакта с реальностью, к исчезновению условий переживания экзистенциального опыта, не подвергшегося предварительному и отчуждающему воздействию социальных, экономических и культурных практик. В свою очередь искусство (и имманентное ему постоянное обновление художественных форм) выступает как одна из немногих практик, способных противостоять автоматизации, и потому является инструментом возвращения человеку «стершегося восприятия мира» (Шкловский).

Осознание «сделанности» мира, опознание мира как вещи, как результата вложенного в него труда, профессионального навыка и специального знания, делают доступным восприятие его конструкции, то есть, с точки зрения раннего формализма, обеспечивают возможность действительного восприятия окружающего. Именно это осознание «сделанности» во многом и определяет

⁷⁸ Шкловский В. Б. О писателе и производстве (1927) // Гамбургский счет. С. 397.

работу принципа остранения: человек обретает способность видеть что-либо как *странное* только тогда, когда он понимает, что это что-то *является результатом чьих-то усилий, а не естественного хода вещей*. Чтобы сохранять рецептивную, экзистенциальную, чувственно непосредственную связь с миром, необходимо быть «художниками в обыденной жизни» (Шкловский), иными словами, отправлять повседневные практики так, как художник (или ремесленник) производит продукты своего труда: опираясь на одно и то же умение, он каждый раз создает новый неповторимый предмет.

Представления о сделанности «художественной вещи» распространяются Шкловским и на социокультурную реальность в целом. Если «искусство есть способ пережить делание вещи»⁷⁹, то задача критика обнажать в окружающем человека мире этот момент «делания» (характер того труда, который определяет конструкцию реальности) и возвращать человеку истинное восприятие мира, отчужденное действующими социальными и экономическими механизмами, работа которых, наоборот, направлена на то, чтобы скрыть момент труда в создании культурных ценностей, окутав его тайной божественного творения, тайной промышленного капитала или тайной художественного вдохновения.

Присутствующие уже и в ранних манифестах Шкловского, эти политэкономические импликации осмысления художественного труда отчетливо обнажаются после того, как окончательно меняется исторический контекст. Если революция и Гражданская война актуализировали механизмы «слома», «сдвига» (Шкловский), «борьбу» и «разрушение старого целого и новую стройку старых элементов»⁸⁰ (Тынянов), то новая реальность социалистического строительства ставила вопрос о художественном процессе как производительном труде. Вернувшись в Россию после полуторалетней берлинской эмиграции, Шкловский вновь, как и в середине 1910-х гг., делит себя и свое время между разными сферами трудовой деятельности. Работает в «Льнотресте» (объезжая разные регионы России и занимаясь вопросами мелиорации) и на Третьей фабрике Госкино (где перемонтирует зарубежные ленты для советского зрителя). Превращает эту во многом вынужденную работу в повод для историко-биографической рефлексии, концептуализирующей ситуацию несвободы как стимулирующее творческое задание⁸¹. Пишет

⁷⁹ Шкловский В. Б. Искусство как прием // ФМ. Т. 1. С. 136.

⁸⁰ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // ФМ. Т. 1. С. 530.

⁸¹ См.: Шкловский В. Б. Третья фабрика. М.: Круг, 1926.

киносценарии⁸², занимается литературной и кинокритикой⁸³, в соавторстве с В. Ивановым выпускает авантюрный роман «Иприт»⁸⁴. Совмещая в себе черты авантюриста-одиночки и организатора⁸⁵, после распада ОПОЯЗа вступает в авангардно-конструктивистски ориентированный Левый фронт искусств (ЛЕФ), став одним из его главных теоретиков.

Культурная революция, развернутая на руинах, оставшихся после победы революции социалистической, выдвинула ключевую проблему новых форм, которые должны были отвечать смыслу меняющейся на глазах реальности. Победивший класс, обретя право голоса, оказался перед выбором, связанным с языком, с помощью которого могло быть реализовано это право. Вокруг этого выбора и развернулись основные литературно-художественные и теоретические дискуссии 1920-х гг. Отвечая на вызов времени, апеллирующего к поиску новых форм, ЛЕФ выдвинул концепцию «литературы факта», которая должна была разрешить фундаментальную проблему репрезентации, преодолев разрыв между социальной практикой (фактом) и эстетической формой (литературой). «Литература факта» должна была приблизить литературу к новому субъекту истории — рабочему, чья непосредственная трудовая деятельность, с точки зрения левовцев, давала больше, нежели могло дать культурное наследие прошлого, доставшееся пролетариату в силу его исторической победы. Непосредственным агентом, производящим «литературу факта», должна была стать армия рабочих и сельских корреспондентов, совмещающих работу на производстве с производством заметок, не просто описывающих или оценивающих трудовой процесс социалистического строительства, но являющихся его неотъемлемой частью. В свою очередь коллективным медиумом «литературы факта» должна была стать газета.

Итогом левовской рефлексии относительно новых форм пролетарского искусства стал сборник «Литература факта» (1929 г.),

⁸² «Крылья холопа», «По закону», «Предатель» (1926), «Третья Мещанская», «Ухабы» (1927), «Два броневика», «Дом на Трубой», «Казак», «Капитанская дочка», «Овод», «Последний аттракцион» (1928).

⁸³ См.: Шкловский В. Б. Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис: Закнига, 1926; *Он же*. Пять человек знакомых. Тифлис: Закнига, 1927; *Он же*. Гамбургский счет. Л.: Изд-во писателей, 1928.

⁸⁴ Иванов В., Шкловский В. Иприт. М.: Госиздат, 1925.

⁸⁵ Помимо организации ОПОЯЗа, Шкловский выступил также и в качестве скрепляющего звена для литературного объединения «Серапионовы братья» (Л. Лунц, М. Зощенко, В. Каверин, В. Иванов, К. Федин, Н. Тихонов и др.), в которое он формально не входил.

объединивший статьи, печатавшиеся на протяжении нескольких лет в журнале «Новый ЛЕФ». И несмотря на то, что этот сборник отделяло от первых сборников по «Теории поэтического языка» уже более десятилетия, несмотря на то, что левовцы решали совершенно иные задачи, нежели опоязовцы, важным концептуальным фоном «Литературы факта» по-прежнему выступал прием остранения, выдвинутый Шкловским еще накануне революции.

Так, в статье «Рабкор и беллетрист»⁸⁶ один из ведущих левовских критиков Виктор Тренин определяет критикуемый им метод беллетриста как метод эстетизации восприятия постороннего человека. В этом и заключается, с его точки зрения, прием остранения. В качестве примера такого остранения Тренин приводит гоголевского кузнеца Вакулу («Вечера на хуторе близ Диканьки»), попадающего во дворец Екатерины. Новый же взгляд на вещи («литература факта») должен преодолевать такую эстетику остранения, основанную на неуместности, на попадании в чужеродный контекст, на индивидуальном отношении. Виктор Тренин ссылается на Сергея Третьякова, показавшего, что этот взгляд «человека не на своем месте» по сути является взглядом потребителя⁸⁷. Образцом же рабкорской «литературы факта» выступает производственный очерк, субъектом которого должен стать «специалист-производитель» (трудящийся), а объектом — его трудовая деятельность. Теперь предметом изображения, равно как и субъектом наблюдения и описания, должен стать тот же кузнец Вакула, но уже не во дворце императрицы, а «в производственной атмосфере» (Тренин). Средством изображения должен стать его взгляд, направленный на знакомые ему вещи. «Нормальное восприятие знакомых вещей» — вот как определяет Тренин правильную оптику социально значимой литературы⁸⁸. В этой связи формулируются и особые параметры «литературной учебы»: «Рабкор должен научиться описывать вещи не остраненно и не метафорически, а производственно, рассматривая каждую вещь в процессе ее действия, в ее рабочей диалектике»⁸⁹.

Шкловский в своих статьях, также вошедших в сборник «Литература факта», имплицитно отвечает на эту критику (впрочем,

⁸⁶ Тренин В. Рабкор и беллетрист // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа (1929). М.: Захаров, 2000. С. 213–217.

⁸⁷ Третьяков С. Сквозь непротертые очки // ФМ. Т. 2. С. 345.

⁸⁸ Тренин В. Рабкор и беллетрист. С. 215.

⁸⁹ Там же. С. 216.

лишенную у Тренина конкретной адресации). По вполне понятным причинам не входя в рассмотрение происхождения и авторства подобных представлений о природе искусства, Шкловский пишет о том, что раньше в литературе часто использовался прием, с помощью которого описание повторяло взгляд «наивного человека», «ребенка» или «иностранца», людей, выпадающих из социальных и культурных связей, являющихся предметом изображения (то есть тот самый прием, который он в своих ранних статьях и определял как прием остранения). В противовес такому эстетизирующему типу остранения Шкловский выдвигает новое понимание остранения, в котором обновление видения должно исходить из предельно профессионального знания дела, о котором идет речь. «Самое важное для писателя, который начинает писать, — это иметь собственное отношение к вещам», или еще более конкретно: «Для того, чтобы быть поэтом, нужно в стихи втащить свою профессию [причем под «профессией» понимается не поэзия, а рабочая специальность человека, пришедшего в поэзию. — И. К.]»⁹⁰. Таким образом, если у раннего Шкловского эффект остранения возникал благодаря имитации незнания описываемых вещей, то Шкловский второй половины 1920-х гг. утверждает остранение как результат демонстрации подчеркнута квалифицированного, профессионально мотивированного отношения к вещам. В нашей перспективе «эстетизирующее остранение» предстает как имитация попадания художника (ремесленника) в незнакомую ему отрасль, когда он понимает, что окружающие его вещи «сделаны целиком», то есть являются продуктами труда, — но труда чужого. Как они сделаны, он не понимает или видит их иначе, нежели те, кто их произвел; иными словами, он видит эти вещи как потребитель. Прежний тип остранения можно трактовать как *потребление странности* предмета. Теперь его место должно занять остранение как *производство профессионального специализированного отношения* к вещам. Объективация внутреннего взгляда рабочего на производство, в которое он включен, — в этом ключ к технике литературного ремесла и практической поэтике «литературы факта».

Учиться писать означает для Шкловского две вещи. Во-первых: актуализировать универсальные навыки, необходимые любому профессионалу: рациональное внимание к вещам, наблюдательность, аналитическую способность «развинчивать» тексты и вещи,

⁹⁰ Шкловский В. Б. О писателе и производстве // Литература факта. С. 196.

конструктивное отношение к вещам и так далее: «Если вы хотите стать писателем, то вы должны рассматривать книгу так же внимательно, как часовщик часы или шофер машину»⁹¹. И, во-вторых: учиться писать означало повышение уровня квалификации по своей «второй профессии», то есть, в действительности, первоначальной и основной рабочей специальности. Первое условие было связано с овладением приемами построения вещей, неважно каких: поэм, производственных очерков, станков или тракторов. Второе должно было обеспечить полноту материала, доскональное знание темы, взгляд на раскрываемую проблему с внутренней, то есть с профессиональной (то есть с остранинной, согласно новой интерпретации) точки зрения.

Парадокс концепции Шкловского заключается в том, что так называемая «вторая профессия» (вторая по отношению к писательству) по сути дела так и остается первой. Только это условие дает тянущемуся к литературе рабочему потенциальную возможность стать писателем. Поэтому учиться «литературному ремеслу» означает по Шкловскому прежде всего учиться какой-то другой рабочей специальности, причем учиться всю жизнь. «Прежде чем стать профессионалом-писателем, нужно приобрести другие навыки и знания и потом суметь внести их в литературную работу»⁹². То есть вначале необходимо получить эти другие навыки, а потом пытаться их «внести в литературную работу». И здесь уж как получится. Причем эта «вторая профессия» выполняет не компенсаторную, но конституирующую функцию по отношению к писательству.

Писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту, вторую, профессию он не должен забывать, а должен ею работать; он должен быть кузнецом или врачом, или астрономом. И эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когдаходишь в литературу⁹³.

Внешне следуя за существующей конъюнктурой на «литературную учебу» новых «призывников», в действительности Шкловский пытается противостоять этому призыву, перенаправляя творческую энергию масс в русло непосредственной производственной активности. Для того, чтобы стать хорошим писателем, нужно прежде всего стать хорошим кузнецом или астрономом, то

⁹¹ Шкловский В. Б. Техника писательского ремесла. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927. С. 7.

⁹² Там же. С. 5.

⁹³ Шкловский В. Б. О писателе и производстве. С. 195.

есть в конечном счете реализовать лозунг Шкловского образца 1917 года — статья «художником в обыденной жизни», только теперь «обыденная жизнь» приобрела исторически определенные черты повседневногo фабричного труда. Если литература, с точки зрения Шкловского образца 1914–1917 гг., существует для того, чтобы «вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи» («Искусство как прием»), то теперь «литература факта» выдвигается как средство «остранения» повседневногo труда рабочего, то есть как инструмент интенсификации творческого отношения рабочего к своему труду, как инструмент повышения эффективности и производительности его труда.

Между эпохой и судьбой

...писать надо так, как ты хочешь видеть, слышать и говорить. Проза — это честная дорога в невозможное.

В. Шкловский⁹⁴

Связь между автором и его книгами столь же очевидна, сколь и проблематична. Ее органичность — результат продуманной конструкции, ее продуманность — персональный след, оставленный пишущим на том, что он написал. Эффекты дистанции и отпечатка оказываются неотделимы друг от друга. Исторический контекст, в который погружены и автор, и его тексты, также оставляет свой след и на пишущем, и на том, что он пишет. Парадоксальным образом глубина этого отпечатка, которая, казалось бы, должна ограничивать актуальность текста актуальностью его исторического контекста, наоборот, может обеспечивать его долгожителство. Вновь, начиная с эпохи оттепели, начав возвращаться в мемуарных рефлексиях ко времени своих первых теоретических выступлений, Шкловский обнажает этот скрытый уровень текста, наделяющий его способностью к длительной реактуализации: «Одна статья моя, которая тогда была написана — “Искусство как прием”, — перепечатывается без изменения до сих пор. Не потому, что она безгрешная и правильная, а потому, что как мы пишем карандашом, так время нами пишет»⁹⁵. Эта запись, оставленная временем за подкладкой авторского письма, в случае Шкловского (и, во многом, формализма

⁹⁴ Шкловский В. Вступление. С. 68.

⁹⁵ Шкловский В. Б. Рассказ об ОПОЯЗе // ФМ. Т. 1. С. 289.

в целом) производит тем больший эффект, благодаря тому, что он всегда осознавал ее присутствие в том, что пишет, вступая в диалог не только с собой и своим читателем, но и с тем посланием, которое время вписывало между строк его текстов. Учитывая, что первые полтора десятилетия его работы прошли под знаком революции, интенсивность этого диалога такова, что его тексты до сих пор остаются современными, — и в том, что было написано самим Шкловским, и в том, что время написало его рукой.

Особая чувствительность к ритму и тональности истории, свойственная Шкловскому, превратила его тексты в пространство переплетения теории, истории и биографии. Возникшая благодаря этому переплетению метафорическая конструкция вынуждает к постоянному переводу с одного языка на другой: к постоянному движению от биографии к литературной теории, от теории литературы к ее истории, от истории литературы к истории, частью которой был сам литературовед, от последней снова к его биографии и литературе, и так — до бесконечности. Это движение и производит ту «энергию заблуждения», о которой писали Толстой и Шкловский. В свою очередь, эта энергия является необходимым толчком для письма, для развития сюжета, для развертывания исторического движения. В текстах Шкловского часто встречается образ двигателя внутреннего сгорания, через который он любил описывать механизм истории. Однако топологическое пространство его текстов, сочетающих в себе несколько накладывающихся, но не совпадающих друг с другом плоскостей, усложняет этот образ. История, биография, литература и теория литературы попеременно выступали в текстах Шкловского (равно как и в том тексте, в который он превратил самого себя) то как горячее, то как цилиндр, в котором оно сгорает, то как коленвал, преобразующий энергию в крутящий момент. В результате двигатель внутреннего сгорания все больше напоминал вечный двигатель, на который на протяжении девяноста двух лет и был похож Виктор Шкловский.

Написав за свою жизнь десятки книг и сотни статей, рецензий, эссе, Шкловский написал и себя самого. И речь не о том, что автор остается жить в том, что было им создано. И даже не о том, что нарциссизм творца может превратить его творения в отражения его самого. Речь о другом. Судьба Шкловского, сложившаяся не без его авторского участия, может быть прочитана как экспериментальный роман, попытавшийся совместить не только различные жанровые формы и формы социального поведения героя, но и историческую

рефлексию над постоянно меняющимся временем, сделавшим смешение форм и смешение традиций основной проблемой столетия.

В этом смысле Шкловский — фигура действительно соразмерная 20 веку. Причем его пример — это альтернативная версия его истории. Дебютировав в середине 1910-х гг., первые полтора десятилетия своей интеллектуальной карьеры Шкловский был участником процесса, основной пафос которого состоял в возникновении все новых и новых, конкурирующих между собой и противопоставляющих себя друг другу форм описания, осмысления и производства реальности. Затем наступило время синтеза, на протяжении трех десятилетий стиравшее различия между художественными и политическими традициями, впитанными им в себя. Последние тридцать лет своей жизни Шкловский был свидетелем распада монументального стиля недавно прошедшей эпохи и превращения мозаичности (неважно чего: художественного стиля, исторического сознания, человеческого опыта) в знак эмансипации от репрессивного давления истории на личность. Но каждый раз реакция Шкловского на это меняющее свои формы давление времени носила сходный характер и опиралась на понимание гетерогенности истории, искусства и биографии как их имманентного конструктивного принципа. Множественность форм человеческого опыта, разнообразие фактур и материалов, различия между способами репрезентации обеспечивали богатство жизненного и интеллектуального репертуара, давая Шкловскому то множество повседневных сценариев и биографических стратегий, которые задним числом и представляют в нашем восприятии его фигуру.

Его уникальность в том, что, исходя из признания различий, он утверждал их проницаемость, преодолевая границы, он продолжал осознавать их наличие, и, наконец, являясь мастером коллажей, он выстраивал их через рефлексивное прописывание связей и разрывов между отдельными фрагментами, а не через постмодернистскую игру в тотальную совместимость того, что в виде обломков случайно досталось в наследство от прошлого. Возможно, именно поэтому он пережил и экстатическую преданность стилистической и идейной чистоте, характерную для авангарда, и сталинский монументальный *Gesamtkunstwerk*, подавлявший память о гетерогенности собственного происхождения. Избежал он и по сути постмодернистской судьбы М. Бахтина, растащенного на части и в равной степени стодившегося как европейскому и американскому постструктурализму, так и российской религиозно-традиционалистской мысли.



Илл. 4. В. Шкловский, 1930-е гг.

В третьей из своих автобиографических книг («Третья фабрика», 1926) Шкловский формулирует три возможных способа взаимодействия со временем. Первый — «уйти, окопаться, зарабатывать деньги нелитературой и дома писать для себя». Это путь внутренней эмиграции и социального эскапизма. Другой путь — «пойти описывать жизнь и добросовестно искать нового быта и правильного мировоззрения». Это путь последовательной сдачи позиций и социальной мимикрии. Для себя Шкловский выбирает третий путь — «работать в газетах, в журналах, ежедневно, не беречь себя, а беречь работу, изменяться, скрещиваться с материалом, снова изменяться, скрещиваться с материалом, снова обрабатывать его, и тогда будет литература»⁹⁶. Историческое чутье Шкловского в том, что, оказываясь перед однозначным выбором, он выбирал третий, формально невозможный, путь, понимая, что логика истории в том и состоит, что отрицает принцип *tertium non datur*: «Третьего пути нет. Вот по нему и надо идти»⁹⁷. «Честная дорога в невозможное» — девиз, в котором, помимо характерного кокетства, есть и не менее характерное для Шкловского (при всей его показательной успешности) освобождающее признание неудачи как единственно возможного

⁹⁶ Шкловский В. Б. Третья фабрика // «Еще ничего не кончилось...». С. 369.

⁹⁷ Там же.

горизонта, из которого человек должен последовательно исходить в своей работе.

Благодаря этому ему, возможно, и удавалось долгое время оставаться собой, хотя к этому было мало оснований. Середина 1930-х — начало 1950-х гг. — наиболее показательный в этом отношении период, предъявлявший повышенные требования к сознательности покаявшегося, но недобитого политэмигранта и представителя левого авангарда. Но и в этой ситуации, отдавая должное идеологической конъюнктуре, все более чувствительной к национально-эпическому патриотизму, Шкловский не просто воспроизводил его былинные мотивы⁹⁸, но и контрабандой вписывал в них опоязовскую логику, поданную под видом борьбы с формализмом. Причем делал это таким образом, что великорусский патриотизм оказывался очередной формой остранения привычного мира, а декларируемая борьба с формализмом разворачивалась под тем же знаменем обновления восприятия мира, которое двумя десятилетиями ранее было поднято ОПОЯЗом: «Борьба с формализмом — это борьба за осязаемый мир, за метод как метод, а не за метод как содержание искусства... Нам нужно освободиться от формализма, от бытовой, сегодня уже не правдивой, фразы, привыкать к языку героизма. Нужно помнить о народной гордости великороссов...»⁹⁹ Даже стиснутому в плотном хоре певцов «народной гордости великороссов» Шкловскому удавалось вплести в общий патриотический гимн революционный опоязовский призыв к борьбе за «осязаемость мира». Первоначально, на рубеже 1910—1920-х гг., эта борьба велась через остраняющий отказ от повседневных привычек мышления и восприятия. Затем (в середине 1920-х гг.) роль остранения стали выполнять по-новому концептуализированный литературный быт и литература факта. Теперь лефовский пафос деиндивидуализированного коллективного письма снимался в пользу «языка героизма», за которым стояло мотивированное эпохой признание «роли личности в истории». Однако менялись лишь вектор движения и направление остраняющего взгляда, но сама схема движения — сдвиг, «ход коня»¹⁰⁰ — оставалась

⁹⁸ См.: Шкловский В. Б. Повесть о художнике Федотове. М.: Сов. писатель, 1936; *Он же*. Русские в начале 17 века // Знамя. 1938. № 1; *Он же*. О мастерах старинных. М.: Детгиз, 1951.

⁹⁹ Шкловский В. Б. Разговор с друзьями // ФМ. Т. 1. С. 279.

¹⁰⁰ Ср.: «Много причин странности хода коня, и главная из них — условность искусства... Вторая причина в том, что конь не свободен, — он ходит вбок потому, что прямая дорога ему запрещена». Шкловский В. Б. Ход коня (1921) // Гамбургский счет. С. 74. Обнаруженная уже на раннем этапе диалектическая связь между «условностью искусства» и «несвободой», связанной с внешними ограничениями,

прежней. Это можно назвать гениальной способностью следовать за конъюнктурой, а можно — чувствительностью к истории, желанием сказать что-то свое, реагируя одновременно и на смену эпох, и на внутреннюю логику развития собственных идей.

Выбрав третий путь «скрещивания с материалом», Шкловский предпринял безуспешную попытку переопределить «поденщину» не как вечно нависающий над интеллектуалом симптом его индивидуального поражения, а как новый жанр или даже шире — новый режим письма, рождающийся в ответ на запрос времени и соотносящийся не с материальной нуждой неудачника, а с этосом профессионализма и чувством социального долга¹⁰¹. В итоге в 1930—1950-е гг. были написаны книги, статьи, рецензии, которые в сравнении с написанным прежде выглядят как отступление, если не как измена по отношению к прежнему Шкловскому. Однако именно то, что они все-таки были написаны, хотя с точки зрения былых теоретических прорывов их существование, казалось бы, ничем не оправдано, заставляет увидеть в Шкловском не только интеллектуала-новатора и скандалиста 1910—1920-х, впоследствии сдавшего свои позиции и приспособившегося к новой политической ситуации и ее предписаниям.

Шкловский пережил ОПОЯЗ, равно как и всех своих товарищей по ОПОЯЗу и ЛЕФу, однако ему все же удалось не пережить самого себя — хотя именно так казалось многим его недругам и друзьям. Продолжая писать и оставаясь в центре литературного процесса, Шкловский дал пример невероятно длительного и содержательного взаимодействия между индивидуальным историческим темпераментом и временем, менявшимся по иным законам, нежели законы поэтического языка, по которым сам Шкловский пытался строить свою литературную репутацию в 1910—1920-е гг. В этом смысле книги, которые были им написаны после «Памятника научной ошибки» (1930), были не столько отступлением от прежних теоретических позиций (которые и так менялись на протяжении 1920-х годов), сколько отступлением от прежнего понятийного аппарата, отходом от прежней риторики теоретической революции. При этом фундаментальные теоретические и экзистенциальные установки оставались прежними: определение художественного произведения и литературного процесса как пространства динамического напря-

в будущем поможет Шкловскому сублимировать вторую в первую, превращая идейно-политические требования контекста в творческое задание.

¹⁰¹ Ср. его книгу: *Шкловский В. Б. Поденщина*.

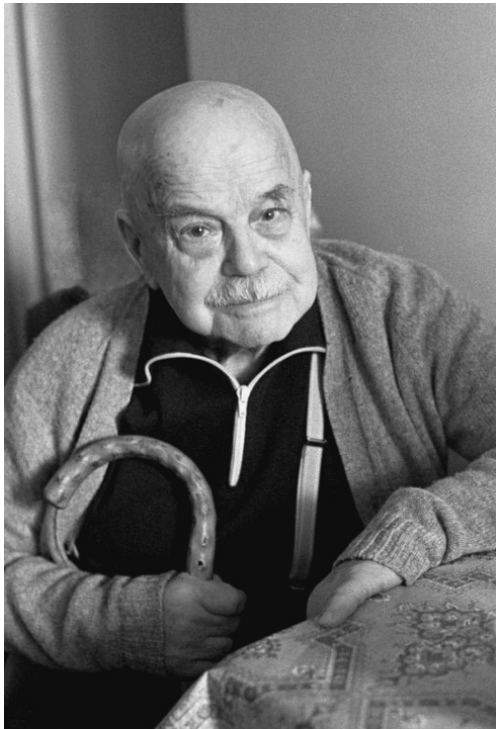
жения, опознание логики сдвига как основного механизма производства поэтического значения, акцент на обновлении восприятия мира как основной задачи искусства.

Более того, вынужденно сменив научный язык, Шкловский сумел сохранить абсолютно узнаваемый стиль письма, утвердив именно его как основу собственной интеллектуальной идентичности. И даже если повестку дня (особенно вплоть до начала оттепели) задавало время, ее стилистическое решение оставалось за Шкловским. Благодаря этому его работы приобрели смысловой уровень, не совпадающий с теми собственно литературно-критическими штудиями, непосредственным результатом которых были многие его поздние книги. Его исследования, посвященные поэтике Пушкина и Чехова, Толстого и Достоевского¹⁰², даже в том случае, если они мало что дают современным пушкинистам и чеховедам, многое говорят о времени самого Шкловского — и это не побочный эффект исторической и контекстуальной опосредованности автора его эпохой. Диалог человека с эпохой становится едва ли не главным предметом размышлений Шкловского о европейской и русской литературе 17—19 вв. Но, что самое главное, это не только предмет его книг, но и опыт, который современный читатель может вынести из чтения текстов Шкловского, превратившего их в разговор автора со своим собственным веком. Длительность этого разговора позволяет разглядеть масштаб обоих говорящих. Что еще в конце 1920-х гг., наблюдая очередной исторический перелом, увидел Б. М. Эйхенбаум, написавший Шкловскому (28.04.1929): «Ты испытываешь давление времени и напрягаешься давить на него... Ты берешь время под руку»¹⁰³.

Есть один случай, о котором Шкловский рассказал своему последнему литературному секретарю Александру Галушкину, работавшему с ним в 1982—1983 гг. Однажды, будучи уже пожилым человеком, он вызвал такси. Спустился, попросил его отвезти по какому-то адресу.

¹⁰² См., например: *Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина*. М.: Сов. писатель, 1937; *Он же. Заметки о прозе русских классиков*. М.: Сов. писатель, 1953; *Он же. За и против. Заметки о Достоевском*. М.: Сов. писатель, 1957; *Он же. Художественная проза. Размышления и разборы*. М.: Сов. писатель, 1961; *Он же. Лев Толстой*. М.: Молодая гвардия, 1963; *Он же. Тетива. О несходстве сходного*. М.: Сов. писатель, 1970.

¹⁰³ Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским // *Вопр. литературы*. 1984. №12. С. 201.



Илл. 4. В. Шкловский, Переделкино, 1983 г. Фото Игоря Пальмина

Таксист не скоро оторвался от книги, которую читал в ожидании клиента. Виктор Борисович спросил: «Что вы читаете?» Тот ответил: «Вы не поймете — это ранний Шкловский»¹⁰⁴. Автором этого анекдота могла быть реальность, а мог быть и сам Виктор Борисович. Дело не в этом. Дело в «несходстве сходного», в разрывах во времени, в дистанции между историческими эпохами, в различиях, пронизывающих эти эпохи изнутри, — то есть во всем том, что Шкловский всегда подчеркивал и одновременно преодолевал.

Виктор Шкловский

ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА

Слово-образ и его окаменение. Эпитет как средство обновления слова. История эпитета — история поэтического стиля. Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова: они совершают путь от поэзии к прозе. Смерть вещей. Задача футуризма — воскрешение вещей — возвращение человеку переживания мира. Связь приемов поэзии футуризма с приемами общего языка мышления. Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов.

Древнейшим поэтическим творчеством человека было творчество слов. Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу, но только что рожденное слово было живо, образно. Всякое слово в основе — троп. Например, месяц: первоначальное значение этого слова — «меритель»; горе и печаль — это то, что жжет и палит; слово “enfant” (так же, как и древнерусское — «отрок») в подстрочном переводе значит «неговорящий». Таких примеров можно привести столько же, сколько слов в языке. И часто, когда добираться до теперь уже потерянного, стертого образа, положенного некогда в основу слова, то поражаешься красотой его — красотой, которая была и которой уже нет.

Слова, употребляясь нашим мышлением вместо общих понятий, когда они служат, так сказать, алгебраическими знаками и должны быть безобразными, употребляясь в обыденной речи, когда они не договариваются и не дослушиваются, — стали привычными, и их внутренняя (образная) и внешняя (звуковая) формы перестали переживаться. Мы не переживаем привычное, не видим его, а узнаем. Мы не видим стен наших комнат, нам так трудно увидеть опечатку в корректуре, особенно если она написана на хорошо знакомом языке, потому что мы не можем заставить себя увидеть, прочесть, а не «узнать» привычное слово.

Если мы захотим создать определение «поэтического» и вообще «художественного» восприятия, то, несомненно, натолкнемся на определение: «художественное» восприятие — это такое восприятие, при котором переживается форма (может быть, и не только форма, но форма непременно). Справедливость этого «рабочего» определения легко доказать на тех случаях, когда какое-нибудь выражение из поэтического становится прозаическим. Например, ясно, что выражения «подошва» горы или «глава» книги при переходе

¹⁰⁴ См.: «Террорист Шкловский». Пятый канал. Время выхода в эфир: 22 марта 2010. URL: www.5-tv.ru/programs/broadcast/502672.