

Ян Левченко (Москва)

РОЖДЕНИЕ КИНОТЕОРИИ ФОРМАЛИСТОВ ИЗ ДУХА РЕВОЛЮЦИОННОГО АВАНГАРДА: СЛУЧАЙ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО

Петербургские формалисты так же заново открыли словесность и описали ее устройство, как за полвека до них Ницше совершил революцию в изучении античности. Ницше с его «перевернутым платонизмом» отрицал гармонию «эллинского гения», которая в течение XIX века превратилась в общее место и окончательно девальвировалась. Как обстояли дела в античности на самом деле, кажется, не слишком волновало Ницше. Античность была ему нужна для самоидентификации. И тяжба Диониса с Аполлоном – это, видимо, не мифологическая условная древность, но современность 1870-х годов, когда дредоут позитивизма, несший на себе XIX век, дал течь, чтобы Трагедия, наконец, родилась «из духа музыки». Точно так же ОПОЯЗ конструировал себе противника – теорию образа Потебни, историческую поэтику Веселовского, а по большей части дореволюционную журнальную смесь, авторы которой подменяли концепцию эстетскими предрассудками. Какие-то персонажи вроде критика Горнфельда или филолога Соболевского, были вполне реальными, кого-то стоило придумать, но ОПОЯЗ состоялся именно в борьбе с ними. Как отмечает ведущий историк славянского теоретического проекта, «движущая сила перемен в литературоведении коренилась: а) в имманентном развитии философии и недовольстве традиционными методологиями литературоведческой науки, которые к тому времени бесповоротно обветшали, – а также б) в стимулах, порожденных новыми художественными практиками авангарда и наследием их основного предшественника – романтизма»¹.

¹ Тиханов Г. Почему современная теория литературы возникла в Центральной и Восточной Европе // Новое Литературное Обозрение. № 53. С. 78.

В свете этой логики отталкивания и самоопределения на фоне более ранних направлений – зачастую мифических – обращение формалистов к материалу кино вполне объяснимо. До них в России кинокритики не было. Александр Блок и Андрей Белый, Максимилиан Волошин и Леонид Андреев отзывались о кино в импрессионистическом духе; это были спонтанные отзывы внимательных зрителей-интеллектуалов. Новаторское эссе Корнея Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» (1908) и «Отклики театра» Сергея Волконского (1914) – немногочисленные работы, где кино рассматривалось не только как товар на рынке развлечений, но и как специфическая культурная практика, находящаяся в контакте с различными искусствами. Еще не имея самостоятельного языка описания кино и компенсируя иронией некоторое недоумение, Чуковский пишет: «Кинематограф есть <...> особый вид литературы и сценического искусства, и наша литературная критика, которая теперь занимается чуть ли не одним только «Саниным», поступает весьма опрометчиво, пропуская такие шедевры кинематографа, как «Бега тещ», «Любовь в булочной» и «Приключения цилиндра игрока»². Кинематограф как «городской эпос» заимствует идеи массовой литературы и площадного театра, но говорит на своем языке неизвестного грамматического строя. Виктор Шкловский спустя полвека повторит, что искусство «приходит неузнанным. Так стало искусством немое кино»³. В 1920-годы теоретизирующие художники кинематографического авангарда уже всерьез доказывали его всеобъемлющий универсализм и синтетичность, тогда как ОПОЯЗ, провозглашавший автономию любого вида искусства, тем не менее, лишь спроецировал на кино свое видение литературы. Методологически это объяснимо. В свое время литература служила ему материалом построения «родного» метаязыка. К тому же, организация действия в кино имеет много общего с повествованием на естественном языке. В кино есть сюжет как сложно организованная дозировка событий, и фабула, соответствующая течению времени, есть мотивы, проступающие в сюжете, и прагматика стилистических средств, создающая жанр. То есть все то, чем формалисты занимались на материале литературы. То, что они открыли – конечно, не впервые, а для себя, для своей культуры и языка своего времени.

² Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература // Чуковский К. Критические рассказы. Книга первая. СПб.: Шиповник, 1911. С. 26.

³ Цит. по: Чудаков А. Спрашиваю Шкловского // Литературное Обозрение. 1990. № 6. С. 93.

ории служат работы Виктора Шкловского. С литературой было почти так же. История формального метода началась «Воскрешением слова», а закончилась – бутфорским воскрешением ОПОЯЗа в сконструированном тандеме Тынянова-Якобсона. Реальная история направления еще короче, всего десять лет⁴. Верхняя граница формалистского киноведения – это заметка «О кинематографе», появившаяся в газете «Искусство коммуны» в феврале 1919. Нижняя граница – это открытое письмо Сергею Эйзенштейну, опубликованное в «Литературной газете» в июле 1932. У открытого письма пространное заглавие: «О людях, которые идут одной и той же дорогой и об этом не знают. Конец барокко». Кстати, провозглашать конец барокко в отчетливо барочном духе – тактика, характерная для Шкловского. Между 1919 и 1932 годами формируется сегмент формалистского метаязыка в его приложении к кино.

В классической работе об эволюции формалистского метода говорится, что в диахронии формальную теорию можно описать как смену сопоставления словесного искусства с различными типами визуальной репрезентации – статической (живописью) и динамической (кинематограф)⁵. Но в отличие от кино, с которым формализм работал непосредственно, живопись так и осталась в основном потенциальным объектом. Она выступает лишь как *tertium comparationis*, как доказательство важности «фактурного сдвига», к которому и сводится содержание абстрактного произведения. Терминология Шкловского, хоть и возникла на материале литературы, была связана с его юношеской мечтой стать скульптором. Известно, что он учился у Леонида Шервуда и собирался поступать в академию художеств, но «начинал яростно и сразу удовлетворялся»⁶, в результате чего написал

⁴ Как известно, брошюра «Воскрешение слова» (Пг., 1914) отличалась тем же импрессионизмом, что и критикуемые ею отсталые блюстители эстетических норм. Несмотря на то, что через три года появилась первая систематическая статья «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917). Шкловский так и остался генералом без армии. Собственно науку делали другие. Призыв «реанимировать ОПОЯЗ под предводительством Виктора Шкловского» (Тынянов Ю. Якобсон Р. Тезисы к проблеме изучения литературы и языка // Новый Лепф. 1928. № 12), которым завершают историю русского формализма как направления, был, скорее, риторическим жестом.

⁵ Ханзен-Леве, О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 327.

⁶ Шкловский В. Третья фабрика // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» М.: Пропаганда, 2002. С. 350.

«Воскрешение слова», движая к водружению курченок и остатков в литературе. Так или иначе, кубофутуризм Давида Бурлюка, беспредметность Казимира Малевича, абстракция Василия Кандинского и «заумь» Алексея Кручёных и Велимира Хлебникова, практический поиск новых маршрутов синтеза искусств, в частности, сближения живописи со словом, послужили для Шкловского школой построения новой литературной теории.

Первоначально она основывалась на отрицании образа и видела в искусстве комбинацию технических приемов, чье применение провоцирует цепочку «стимул – реакция» в духе бихевиористов. Этот психофизиологический схематизм несколько запоздало критиковали начиная с середины 1920-х годов Михаил Бахтин и Лев Выготский. С эффектом прямого воздействия произведения на читателя связаны понятия «остранения», восходящего к учению Аристотеля о непривычном и удивительном как предпосылках эстетики, и «затрудненной формы», которая напрямую заимствована из языка описания живописи. В концепции Шкловского, испытавшего на себе большое влияние витализма Бергсона, идеи Аристотеля получают прививку как романтической иронии Фридриха Шлегеля, так и платонической «подозрительности» Артура Шопенгауэра, который сравнивал реальность с покровом, скрывающим от наблюдателя истинное положение вещей, доступное лишь искусству⁷. Что же касается «затрудненной формы», то Шкловский в своем знаменитом разборе Стерна апеллирует к опыту кубизма: «когда начинаешь всматриваться в строение книги, то видишь, прежде всего, что этот беспорядок намеренный, здесь есть своя поэтика. Это закономерно, как картина Пикассо»⁸. Ранний формализм переосмыслил функцию слова, представив его, аналогично картине, как вещь, как субстанцию, чье восприятие требует постоянного обновления. Такая модель, основанная на перцепции, без сомнения, восходит к идеям кубофутуристов, которые с 1910-х годов «расшевеливали» предмет на плоскости. Известна декларация Давида Бурлюка в передаче Бенедикта Лившица: «Искусство – говорил он (и в ту пору многим это казалось новым), – искажение действительности, а не копирование ее. Фотография тем и плоха, что никогда не

⁷ См. сжатый и насыщенный анализ двух философских направлений, оказавших влияние на эстетику остранения: Gunther H. Остранение – «Снятие покровов» – Обнажение приема // Russian Literature. XXXVI – I. Special Issue “The Russian Avant-garde XLII. Zagreb Symposia XIII. P. 13-27.

⁸ Шкловский В. Пародийный роман / Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 178.

ошибается. Современная живопись покоится на трех принципах: дисгармонии, диссимметрии и дисконструкции. Дисконструкция выражается в сдвиге либо линейном, либо плоскостном, либо красочном»⁹. Обращает на себя внимание противопоставление фотографии и заумной живописи как *слепого* копирования и преобразования. Не отсюда ли оппозиция *узнавания* и *видения* у Шкловского?

Субстанциальная, или «материальная эстетика» (М. Бахтин) выбирает действие в противоположность умозрению. «Нужно, прежде всего, «расшевелить» вещь, как Иоанн Грозный перебирал людишек, нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций. Нужно повернуть вещь, как полено в огне»¹⁰. Нетрудно увидеть в этой агрессивной риторике образец революционного жеста, целью которого является не «обнаружение истины», укоренившееся в научной традиции Нового времени, но острое размежевание идейного поля и манипулирование символическим капиталом. В этом смысле Шкловский, в отличие от своих друзей и коллег по ОПОЯЗу, оказался настоящим авангардистом. Ведь именно искусство авангарда освободило художника от служения красоте, ориентируя его на акцию, эпатаж, скандал. Новизна автономна, она постоянно устаревает и отменяет самое себя. Этот разделявшийся ранним Шкловским безжалостный и внеисторический по сути технизм авангарда быстро вошел в противоречие с идеей построения литературной науки и с самим ее материалом, в том числе, с наблюдаемыми закономерностями в истории литературных форм. Сам переход Шкловского от практической скульптуры к теоретическому литературоведению был во многом схож с протестной акцией. Усвоив приемы искусства, Шкловский в 1914-16 годах стремится вырваться из-под его опеки и неохотно прибегает к сравнениям своего нового увлечения – литературы – с другими искусствами. Авангард претендует на абсолютную, чистую оригинальность. Его логика здесь работает неукоснительно. Если Шкловский и вспоминает об искусстве, например, о принципах изображения в беспредметной картине, то не заводит речи о литературе. Это отсутствие предельно выразительно. Так, в заметке «Пространство в живописи и супрематисты» (1919) отмечается, что «во всяком случае, геометрически-кубистический стиль периодически захватывал

⁹ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец (1933): Глава вторая «Бубновый валет» и «Ослиный хвост» (Цит. по текстовой версии: <http://www.ka2.ru/hadisv/streletz.html>) Ссылка проверена 22.03.2010.

¹⁰ Шкловский В. Строение рассказа и романа // Шкловский. О теории прозы. С. 79.

искусство»¹¹. Но к литературе это не имеет ни малейшего отношения – ни о каких пересечениях не может быть и речи. Главное – автономия.

На территорию кино Шкловский попадает исключительно по причине его новизны и эксцентричности. Литературу он знает гораздо подробнее (хотя бы в силу объективных причин), но как будто подчиняется логике развития от знакомого к незнакомому, от «высокого» к «низкому». Однако в своей первой статье о кино 1919 года Шкловский посвящает предмету лишь вторую половину текста, и говорит исключительно о богатстве сюжетного фонда, который литература предоставляет кинематографу. Очевидно, ему еще нечего написать собственно о кино. Лишь в самом конце Шкловский замыкает свои рассуждения «спецификаторским» манифестом: «Бороться с уличным кинематографом можно, только овладев его формами, а не противопоставлением ему безжизненных форм старого искусства, еще более обессиленных перемещением в чуждую им сферу»¹². Никто, и в первую очередь – сам автор, не знает об этих формах ничего, кроме того, что ими надо овладеть. Или вырабатывать.

Структуру статьи в расширенном виде воспроизводит вышедшая в 1923 году в Берлине книжка «Литература и кинематограф», где Шкловский вновь актуализирует мотив обновления вещей. Первая часть книги, так и озаглавленная – «Литература», без изменений повторяет агрессивные декларации о самодостаточности формы. Затем Шкловский резко переходит к размышлениям о сущности кино, и начинает весьма неожиданно. Если кинематограф только и делает, что усваивает и перерабатывает приемы литературы, то ей самой следует навсегда оставить попытки усвоить приемы кинематографа. Дело в том, что искусство – мир континуальный, обыденность же, по его мнению, дискретна. Прерывность впечатления, имманентная кинематографу, создает предпосылки не видения, но узнавания. А значит, противоположна «остранению», которое понимается как синоним эстетической функции. Все еще выступая здесь в качестве теоретического адепта русской версии футуризма, Шкловский понимает искусство как средство возвращения осязаемости окружающему миру и, следовательно, его реального преобразования. В искусстве для него

¹¹ Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе. (1914-1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 98.

¹² Шкловский В. О кинематографе // Шкловский В. За 60 лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1985. С. 16.

все реально, ибо остранено, в обыденности все, напротив, ирреально, поскольку автоматизировано и не может быть «пережито». Его беспокоит, что кино «не движется, а как бы движется. Чистое движение, движение как таковое никогда не будет воспроизведено кинематографом. Кинематограф может иметь дело только с движением-знаком, движением смысловым. Не просто движение, а движение-поступок – вот сфера кино». Из этого загадочного заявления следует, по крайней мере, что кино не имеет отношения к искусству. Это жизнь, иначе говоря, скука автоматизма. Любопытно, как это исключительно «реакционное» отторжение сменяется у Шкловского «прогрессивным» принятием и далее многолетней работой в индустрии кино? Что он вообще имеет в виду, когда говорит о кино как о сфере жизни, то есть не-искусства?

Дело, как представляется, в крутом повороте биографии, который привел Шкловского в Берлин¹³. Ранней весной 1922 года он бежит в Финляндию – в Петрограде сплошным тралом берут всех эсеров, и такая известная личность, как Шкловский, вряд ли тешил себя иллюзиями. Шкловский останавливается в двух шагах от границы в Райволе (нынешнее Репино Ленинградской области), откуда быстро налаживает связь со своим дядей Исааком Шкловским, публиковавшимся под псевдонимом Дионео. Уже в апреле новоиспеченный эмигрант начинает активно сотрудничать с газетой «Голос России» и вскоре переезжает в Берлин. Сколь бы это ни было избыточно, следует заметить, что эмиграция формирует специфическое сознание, в котором тоска, страх и незащищенность уживаются с широтой культурного горизонта и психологических ожиданий, высокой адаптивностью и готовностью к переменам. Эмиграция, если она даже консервирует индивида в языковом гетто (как это часто и было с русскими эмигрантами, бежавшими от революции), проверяет его на социальную гибкость и личную прочность. «Изгнание и эмиграция – это крайние проявления гетеротопии и гетероглоссии, причиной которых в данном случае были радикальные исторические перемены. Их последствия двояки: с одной стороны, душевные травмы, связанные с необходимостью покинуть насиженное место, а с другой – творчески-плодотворное «подвешенное положение», обязываю-

¹³ Подробный разбор событий его жизни, получивших экспериментальное литературное оформление в трехчастном травелоге «Сентиментальное путешествие» и эпистолярном романе «Зоо, или Письма не о любви» (оба 1923) см.: Левченко Я. История и фикция в текстах В. Шкловского и Б. Эйхенбаума в 1920-е годы. Tartu Ulikooli Kirjastus, 2003. С. 63-94.

щее человека соприкасаться с несколькими языками и культурами и оперировать ими»¹⁴. Несомненно, вынужденный отъезд, связанный с развернутыми репрессиями в адрес эсеров, послужил для Шкловского мощнейшим творческим стимулом. Именно в эмиграции оформилась его уникальная «метапроза», сочетавшая приемы художественного и критического повествования как ипостасей одной литературной личности¹⁵. Это «двойничество» героя и автора, писателя и теоретика – следствие своеобразного «зависания» в бесконечно длящемся промежутке¹⁶.

Пока Шкловский находился в революционной России, кинематограф оставался для него привлекательной *terra incognita* – новое, вышедшее из «низов» искусство, на практике иллюстрирующее положения статьи «Искусство как прием». Работала упомянутая логика отталкивания от старого порядка. Тем более, что «в России 1910-х гг. противопоставление мира экрана («там и тогда») миру, в котором развертывается процесс восприятия («здесь и теперь»), с готовностью выливалось в противопоставление «чужого» и «своего», «иностранного и русского»¹⁷. Несмотря на обилие превентивного патриотизма на экране, кинематограф считался в дореволюционной России явлением чужим, заимствованным. Именно этот идеологический заряд противоположным образом детонировал после 1917 года, когда культура революционной метрополии бросилась усваивать все западное, чужое. В первую очередь, кинематограф. Так, уже в первой отчетливо «новой» по своему происхождению книге Якова Линцбаха «Принципы философского языка» (1918) кино определяется как первый в сво-

¹⁴ Тиханов Г. Указ соч. С. 80.

¹⁵ См.: Shepherd D. *Beyond Metafiction. Self-Consciousness in Soviet Literature*. Oxford (UK): Clarendon Press, 1992. P. 130 passim.

¹⁶ Автор фундаментального труда о русских в Германии не избегает ключевого для данной темы понятия «остранение»: «Русский писатель в Берлине имеет естественную привилегию остраненности. Он чужой, он не отсюда, для него нет ничего само собой разумеющегося. Еще больше это относится к эмигранту, который вовсе не собирается остаться в стране пребывания и натурализоваться. Его статус – надолго запрограммированная временность» (Шлегель К. Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1918-1945). М.: Новое Литературное Обозрение, 2004. С. 284).

¹⁷ Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 196.

ем роде универсальный язык. Это берут на вооружение авторы первого пролетарского сборника «Кинематограф», вышедшего в 1919 г. под редакцией Анатолия Луначарского. В эмиграции дела обстояли иначе. Традиционная, консервирующая монархические или, как минимум, буржуазные ценности культура диаспоры, механически перенесла на новую почву весь инвентарь старых, неизменных принципов революционного коммерческого кино. Вследствие чего русские деятели кино в изгнании вполне вписались в контекст поточной развлекательной индустрии Западной Европы – в особенности, если речь идет о Франции. Неплохо ассимилировались и кинокритики эмиграции – Всеволод Базанов и Александр Максимов, работавшие как в прессе диаспоры, так и за ее пределами. Литераторы же, традиционно считавшиеся в России главными энтузиастами кино, в изгнании приылись уподоблять свою скудную, «ненастоящую» жизнь кинематографу, причем, с крайне негативными коннотациями.

Так, Ганину в «Машеньке» (1926) Набокова кажется, что чужой род проходит мимо, превращается в «движущийся снимок». Написанное двумя годам ранее его же «Письмо в Россию» содержит аркастическое замечание о «более или менее дрессированных людях» на светлом прямоугольном полотне. Коля Хохлов, alter ego автора в ретроспективной «Повести о пустяках» (1934) Юрия Анненова не успевает зафиксировать моментальные фотографии проносящихся событий и, словно замороженный зрелищем собственного бегства, приходит в себя уже в Берлине. Во второй половине 1920-х Курин в письмах из Парижа брюзжит, что все происходящее кажется ему не настоящим, «а чем-то вроде разворачивающегося экрана кинематографии»¹⁸. Не будет исключением и внезапно для себя очуившийся в эмиграции Виктор Шкловский. В Берлине пишутся и выодят его роман в письмах «ZOO...», критическая книжка «Литература и кинематограф», статьи в сборник «Чаплин». В книге писем, бращенных к Эльзе Триоле, Шкловский сознательно искажает картину социально-географической стратификации Берлина. Русские в ерлине, как пишет Шкловский, живут вокруг Zoo, «и известность

¹⁸ Цит. по: Нусинова Н. Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье (1918-1939). М.: НИИК, Эйзенштейн-центр, 2002. С. 202.

этого факта не радостна»¹⁹. На самом деле русские живут чуть в стороне, а у зоопарка расположена киностудия UFA, что не менее значимо для русских, воспринимающих кинематограф как метафору своего зыбкого, нереального существования. Характерно, что Роман Гуль в книге «Жизнь на фукса» пишет, что дансинг-холлы и радиомачты скучены вокруг Zoo в огромном зоопарке – Берлине.

Шкловский обнаруживает в эмиграции вопиющую растерянность перед лицом нового, не желающего подчиняться литературной интуиции искусства. Этим он не столько солидаризуется с дореволюционными критиками кинематографа, сколько демонстрирует подверженность эмигрантской депрессии. Кино вдруг резко становится непонятным, его бы надо изучать, если беречь репутацию авангардиста, но в Берлине, несмотря на тесные и вполне официальные контакты с Советской Россией, иной интеллектуальный климат. Роман «Сентиментальное путешествие», законченный еще в Финляндии, фактически представляет собой фильм, реализованный словесными средствами²⁰. После такого текста, как представляется, было бы логичным выпустить именно апологетическую работу по кино, но Шкловский этого не делает. Кино – и как новое искусство, и как принцип реформирования прозы – остается в России, здесь же, в Берлине оно остается в том же виде, что и до революции.

Перелом в понимании Шкловским природы кинематографа наступает после знакомства с творчеством Чарли Чаплина. В 1923 году Шкловский пишет о нем небольшой обзорный текст и включает его в сборник «Литература и кинематограф», тогда же создается более точная и подробная по наблюдениям статья «Чаплин-полицейский», вошедшая в книгу «Чаплин», изданную Русским Универсальным Издательством под редакцией Шкловского и через два

¹⁹ Шкловский В. Zoo, или Письма не о любви // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» С. 309. Ему это нужно, чтобы уподобить берлинских русских обезьяне, занимающейся онанизмом в клетке зоопарка: «Скучает обезьян – (он мужчина) – целый день. В три ему дают есть. Он ест с тарелки. Иногда после этого он занимается скучным обезьяньим делом. Обидно и стыдно это» (Там же. С. 285). Мотив настойчивый – в том же 1923 году Владислав Ходасевич описывает безумца в стихотворении «Под землей»: «Где пахнет черною карболкой И провонявшею землей, Стоит, склоняя профиль колкий Пред изразцовою стеной. Не отойдет, не обернется, Лишь весь качается слегка, Да как-то судорожно бьется Потертый локоть сюртука».

²⁰ На «мелькающий» характер книги, подобной быстрому кино, впервые указал в рецензии Михаил Осоргин: Мих. Ос. Падающие камни // Дни. Берлин. 1923. 18 февраля.

года переизданную в Ленинграде. В первой заметке впервые больше говорится о кино, чем о литературе. Среди прочего, Шкловский замечает, что фильмы Чаплина «задуманы не в слове, не в рисунке, а в мелькании черно-серых теней»²¹. С точки зрения тематики и композиции более примечателен второй текст. Краткое введение проверенным способом начинает разговор о кино с Софокла, Вольтера, Марка Твена и Диккенса. Но далее из 13 страниц оригинальной верстки 10 заключают пересказ фильма «Чаплин – полицейский». В кинокритике того времени нет языка описания и адекватных способов отображения материала. Шкловский пересказывает фильм в следующем ключе: «Прибегает патруль и показывается из угла, потом снова прячется, повторяя сцену драки. Маленький мальчик свистом пугает полицейских. Они опять прячутся, потом показываются снова. Вот они уже около Чаплина. Чаплин спокойно передает им великана, на груди которого он сидел»²², и т. д. Наивность и слабая структурированность описания не должны заслонять главного – непосредственного обращения к фильму. Если раньше Шкловский ограничивался разбором литературного материала и его декларативной проекцией на некое абстрактное недифференцированное целое под общим названием «кино», то здесь наблюдается стремление сосредоточить внимание на конкретном произведении. Сделать то, что в 1921 году Шкловский делал со Стерном и Сервантесом.

Любопытным образом это самоопределение кино в сознании Шкловского совпадает с траекторией его возвращения на родину. Практически сразу по возвращении в Россию он начинает работать в кино – там, где можно было вновь реализовать излюбленный принцип остранения, конструирования биографии от противного. Конечно, историк возразит, что одним из условий возвращения формалиста и перебежчика на родину было проживание в Москве, вхождение в ЛЕФ и минимизация контактов с ОПОЯЗом как «вольнодумного» кружка²³. Власти хватало действовавшей в Петрограде «Вольфилы», чьи дни в период возвращения Шкловского уже были сочтены. Однако наряду с чисто внешней стороной дела не могло не сказываться

²¹ Шкловский В. Чаплин // Шкловский В. Б. За 60 лет. С. 20.

²² Шкловский В. Чаплин-полицейский // Чарли Чаплин. Под ред. В. Шкловского. Л.: Атеней, 1925. С. 81.

²³ См. в частности: Галушкин А. Ю. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...». К истории несостоявшегося возрождения ОПОЯЗа в 1928-1930 гг. // Новое Литературное Обозрение. 1999. № 44.

ся подчинение выработанной жизнестроительной концепции. Существенно, что Шкловский в России занимается кино как автор надписей, режиссер монтажа, наконец, как сценарист. Он все больше приобщается к практике и уходит из сферы кинотеории, которая теперь кажется ему самому избыточной, если не откровенно тавтологичной. Единственный и поучительный пример – набросок «Поэзия и проза в кинематографии», вышедший в сборнике «Поэтика кино» 1927 года и смотревшийся на фоне основательных исследований Эйхенбаума, Тынянова и Бориса Казанского, по крайней мере, несерьезно.

Следует, однако, учесть, что Шкловский в это время не просто считает себя кинематографистом, но принадлежит производственному цеху и сознательно стремится разделять его приоритеты (метафора «льна на стлище», способы производства льна, описанные в «Третьей фабрике» – лишь самые известные примеры образцовой присяги ЛЕФу). Производство концептуальным образом вытесняет отвлеченное знание. Вчерашний ОПОЯЗовец Осип Брик рьяно отстаивает принцип хозяйственной пользы от культуры, провозглашает задачу практического изменения жизни. «Пришедший на смену символизму и авангарду Новый Коммунистический Порядок поначалу воодушевленно воспринял ницшеанскую и символистскую прокреационную идею создания Нового человека; термин «жизнестроение» мог окончательно заменить декадентское жизнетворчество»²⁴. Соответственно и научно ориентированная теория, озабоченная самосохранением на фоне конкурентов и эпигонов, Шкловскому больше не нужна²⁵. Так, в «Третьей фабрике» (1926) кино – не объект, а постоянный мотив, «связанный с литературной личностью автора, точно так же, как в предыдущих вещах его <Шкловского – Я. Л.>, особенно, в «Сентиментальном путешествии», мотив механика-шофера»²⁶. В книге «Их настоящее» (1927) дается срез текущей работы ведущих мастеров советского кино – этот жанр всегда был наиболее зарази-

²⁴ Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма *sub specie semioticae*. Историкографические заметки к вопросу о типологической реконструкции системы жизнь – текст // Критика и семиотика. 2005. № 8. С. 143.

²⁵ Дело не только в том, что Шкловский чего-то не мог или чего-то боялся после того, как написал письмо в ЦИК, вставил его в книгу и заключил «договор с дьяволом». По возвращении он окончательно утверждает себя как практик, и все его работы носят прикладной характер и отзываются на актуальный момент. Даже книга «Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир» (Л.: Федерация, 1928).

²⁶ Гриц Т. Творчество Виктора Шкловского (О «Третьей фабрике»). Баку: [б. м.], 1927. С. 11.

тельным для критиков. В книге «Моталка» (1927) дается адресованный детям очерк основ кинопроизводства. Три четверти книги «Поденщина» (1930) составляют беглые очерки о кино. Несколько рискованных, скупых попыток обобщения, снова – отступление к литературе. И знаменательное послесловие под заглавием «Разговор с совестью»: «И мне, и моей совести тревожно. Я говорю ей:

– Ведь это ты же мне велела работать поденщиком и пропадать в кино, как мясо в супе. Это ты же меня бросила на разговоры с людьми, на растрату себя»²⁷.

Продолжают работать в кино как практики и другие деятели ОПОЯЗа. Теперь они тоже сценаристы и критики. Более удачно – Тынянов, менее – Эйхенбаум. В начале 1930-х годов не только наступает «культура 2» (в терминах Владимира Паперного), которая подминает под себя формализм и все разнообразие течений в искусстве и критике. Тогда же в кино утверждается звук, требующий ревизии почти всей проделанной ранее работы. Формальная школа считала переход к звуку нежелательным, трактовала техническое несовершенство раннего кино как его конструктивную особенность. Возможности применения формалистских моделей для анализа звукового кино проявились уже после Второй мировой войны (в частности, в работах по нарратологии фильма²⁸), тогда как в конце 1920-х г. прежние теоретические ресурсы казались исчерпанными. Деятели ОПОЯЗа было трудно смириться с мыслью, что их не понимают не только оппоненты, но даже воспитанники²⁹. Что они со своей концептуальной смелостью остаются если не в тупике, то в меньшинстве. Не успел теорети-

²⁷ Шкловский В. Поденщина. Л.: Издательство писателей, 1930. С. 228.

²⁸ Специальное исследование повествования в фильме возобновилось во французской традиции, испытавшей прямое влияние русских формалистов. (Metz, Christian. *La Cinema: Langue ou Langage?* In: *Communications*. No 4. Ed. R. Barthes. Paris: Seouil, 1964. P. 52-90), и получило бурное развитие за океаном (Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Construction in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978; Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1985; Burgoyne, Robert. *Film-Narratology*. In: *New Vocabularies in Film Semiotics*. (Eds.) R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis. London: Routledge, 1992. P. 69-122; Bordwell, David. *Neo-Structuralist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling*. In: *Narrative Across Media*. Ed. M.-L. Ryan. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 2004. P. 203-219.)

²⁹ Ср. отзыв о теории литературного быта Эйхенбаума: «Мы встретили его новую, любимую, вынянченную научную идею единым фронтом недоброжелательства и сухих подозрений» (Гинзбург Л. Я. Записи, не опубликованные при жизни // Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 396).

ческий уклон в кино набрать силу, как пришлось и вовсе отречься от исследовательских амбиций, вновь уходить в эмиграцию. На этот раз – внутреннюю.

Можно, конечно, предположить, что Шкловский не справился с теорией кино, что его разорванный темперамент потерпел поражение перед такой непосильной задачей, как описание приемов кинематографа. Но тогда возникает вопрос: почему на протяжении 1920-х годов он продолжает куда более сложный проект метафизики, той теоретически заряженного письма о себе, начатого в «Сентиментальном путешествии» и законченного книгой «Поиски оптимизма» 1931 года? Литература и после этой даты оставалась для Шкловского областью теоретического эксперимента (оценка его успешности и/или состоятельности не входит в компетенцию данной работы). Возможно, дело в том, что литература была далека от жизни, в чем и заключалась ее имманентная ценность. Кино же было формой жизни и, строго говоря, не имело имманентной ценности. О нем не стоило говорить. Его стоило делать. Кстати, не с этой ли не вполне эксплицированной проблемой связана затяжная травма русскоязычной кинотеории – теории, о которой можно говорить разве что в негативном смысле? Как таковой ее нет. Есть традиция быстрого комментария в ходе просмотра, есть мысли по поводу и вообще, есть критика разного качества, но нет хотя бы минимально разделяемого сообществом языка описания. То есть, нет науки о кино³⁰. А в свете того, что понятие науки в своей автоматизированной новоевропейской ипостаси постепенно сходит с исторической сцены, вряд ли можно прогнозировать ее появление.

³⁰ В числе немногих теоретических проектов, не доведенных, впрочем, автором до сколько-нибудь законченного этапа можно считать деятельность сотрудника НИИ Киноискусства Владимира Соколова, чьи опыты были суммированы и увидели свет через десять лет после смерти автора: Соколов В. С. Киноведение как наука. М.: Канон +, РООИ «Реабилитация», 2010.