

Ян Левченко (Москва)

Двоичные и троичные модели в текстах (и) биографии Виктора Шкловского

В 2003 году я написал в сетевой «Русский журнал» рецензию на сборник прозы Виктора Шкловского «Еще ничего не кончилось...» с комментариями Александра Галушкина. Я старался тогда поставить письмо на поток и заделаться книжным обозревателем, отчего, разумеется, рецензия была лихой, поверхностной и невежливой. Я подражал Шкловскому, о котором готовился защитить диссертацию. Сейчас я, наверное, сделал бы точно так же. Форматы рецензии, обзора, эссе давались мне всегда легче научных докладов. А что до работы с архивами, то я ни разу не довел до конца свои робкие начинания в этом жанре. Чирикать и эффектно фразерствовать значительно проще, чем отречься от себя, давая по возможности высказаться документу. Через пару месяцев после выхода рецензии у меня случился телефонный разговор с Раши-том Марвановичем, который вдруг с легким, но заметным раздражением сказал: «Читал — припечатали Шкловского. Лихо получилось». И добавил: «Пишете так, будто у вас к нему счет. А какой у вас может быть к нему счет?» Я неловко отишутился, что счет, понятно, «гамбургский», после чего пустился объяснять: дескать с героем своих изысканий и совершенно в его духе забыл упомянуть в тексте, что под одной обложкой появились не только издаваемые, как правило, вместе «Сентиментальное путешествие» и «Зоо, или Письма не о любви», но и «Третья фабрика». Тем самым сложилась трилогия, о чем внятно сказано в предисловии Галушкина¹. А еще я начал на ходу фантазировать, что Шкловский чувствителен к числу 3, хотя никаких продуманных соображений

1 Впервые об этом было сказано уже на следующий год после выхода книги «Третья фабрика» в большой статье, написанной Теодором Грицем, одним из учеников Шкловского и будущим соавтором книги «Словесность и коммерция» (1929): «Т. Ф. — последняя глава построенного на подробностях, на самозначимых мелочах, романа с автобиографическим экскурсом в детство» (Гриц Т. Творчество Виктора Шкловского (О «Третьей фабрике»). Баку: [б. м.], 1927. С. 8).

на эту тему у меня не было. Рашит помолчал и, дабы закончить разговор, сказал: «Вот и напишите об этом нормальный текст. Если получится». И, конечно, произнес в конце свое характерное «Хорошо!» с широко открытой гласной в первом слоге. После смерти Рашита я вспомнил, что не написал статью и попытался это сделать. Не знаю, нормальная ли она. В смысле Томаса Сэмюэля Куна, пожалуй, да — тут нет никаких открытий. Я старался быть хотя бы вежливым по отношению к Шкловскому.

В связи с мировоззренческими установками, которые Борис Пастернак имплицировал в «Докторе Живаго», Александр Пятигорский писал в середине 1980-х, что люди двадцатых годов, «люди нового искусства и новой науки жили как бы одновременно на двух не сводимых друг к другу уровнях мироощущения и мировоззрения. <.. > На уровне мироощущения они были великими познавателями и трансформаторами вещей, образов и понятий. Их конкретный чувственный опыт был уникален, потому что уникален был материал. На уровне мировоззрения они были создателями концепций»². На обоих уровнях они были равны себе, культивируя «иллюзию органичности», которая есть «оборотная сторона любого конструктивизма»³. Поколение революции, по которому прошел разлом времени, двигалось вперед, постоянно оглядываясь, и праздновало победу с необъяснимой тоской. Интеллектуалы возрастного диапазона от Блока до Эйзенштейна отчетливо понимали, что революция была очередным обострением русской эсхатологии — еще одной, пусть и невиданной по радикальности реализацией дуалистической модели с ее кругом катастроф и бесконечностью отказа от прошлого⁴. По той же модели действовал и отождествивший себя с революцией ранний русский формализм.

2 Пятигорский А. М. Заметки о философии «Доктора Живаго» // Пятигорский А. М. Избранные труды. М.: Языки Русской Культуры, 1996. С. 218.

3 Там же.

4 Подробнее см.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Успенский Б. А. Избранные труды. Том 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. С. 220-221.

При всем декларативном сциентизме у формалистов была в чести не собственно аналитика, а познавательная ценность творческого делания, ранее отстаивавшаяся символистами, а до них — немецкими романтиками⁵. Делание в искусстве положительно противопоставлено узнаванию; это общее место формалистской теории. Ученый должен стать субъектом делания, синтезирующим роли наблюдателя и участника. Иначе все останется по-старому, как при дореволюционном академизме, где никому нет дела до «ощутимости» жизни, и «автоматизация» съедает все. Первичность поэтического языка, заостряющего внимание на своей структуре и вторичность «естественного», которому структура безразлична, выражалась, что не менее хорошо известно, в концепции остранения, которая для ее разработчика Виктора Шкловского была модусом мышления, а не равноправным элементом в системе приемов. Его интеллектуальная биография — это маршрут вечного переосмысления идеи остранения от витализма в духе Анри Бергсона и дифференциальных ощущений Бродера Христиансена к своеобразному симбиозу структурализма и марксизма, где «произведение понимается как зveno «самотрицающего процесса» <...> художественного развития»⁶. Для марксиста отрицания во второй степени, конечно, было бы недостаточно. Но полное соответствие какой-то идеологической модели редко встречается в литературоведении. Если встречается вообще.

Остранение определяет искусство, искусство пронизывает жизнь. Революция и была этим актом жизнетворчества. Интеллектуалы признали ее в ироническом ключе; коротко этот тип иронии пояснил Шкловский: «Беру здесь понятие «ирония» не как «насмешка», а как прием одновременного восприятия двух разноречивых явлений или как одновременное отнесение одно-

5 Ср.: «От романтиков редко ускользала элементарно-трудовая основа всякого творчества, пусть и восходящего к самой высшей выси. Шеллинг восстановил одну из любимых идей Ренессанса: познание через делание, кто сделал — тот познал. Кажется, это лучшая из заслуг шеллинга в эстетике. Шеллинг способствовал преодолению в эстетике чистого интеллектуализма, голый познавательности, ничем другим не обогащенной» (*Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 35).

6 Gunther H. Остранение — снятие покровов — обнажение приема // *Russian Literature. XXXVI-I, (1994), (= Russian Avant-garde XLII. The Zagreb Symposia XIII), p. 25.*

го и того же явления к двум семантическим рядам»⁷. По сути, это перифраз «романтической иронии» по Фридриху Шлегелю. Мироззрение деятелей ОПОЯЗа было сознательно аналитическим или, как сказал бы Борис Эйхенбаум, «специфицирующим». Мироощущение — напротив, было целостным, исходящим из имплицитной уверенности в органической связи между явлениями. Поэтому формалисты круга ОПОЯЗа и в особенности Шкловский, создавали себе исследовательское поле, которым занимались в силу личной заинтересованности, включенности науки в биографию. Обнажая чужой прием, они говорили о себе. Их убежденность в том, что литературные факты имеют отношение друг другу, а не к реальности, была связана с напряженным вниманием к этой последней. И, конечно, к своему месту в этой актуальной комбинации.

Шкловский с его участием в революции на стороне левых эсеров, неакадемической наукой, литературной обработкой эмиграции как вставной новеллы в романе жизни, с уходом в кино (дабы смотреть на литературу извне), и «мнимой сдачей»⁸ формалистского фронта в начале 1930-х, культивировал образ «фаустовского» героя. Раздвоенность — что в контексте революции синонимично ее дуализму — осознавалась им как травма и в то же время служила ресурсом перехода от одного этапа развития к другому. Тот, в чьей груди (впрочем, совершенно здоровой) живут две души, — «друг другу чуждые, и жаждут разделения», — вынужден тягаться с историей. Внутренний конфликт заставляет выбирать, то есть порождать события. Любой объект рассматривается как результат действия противоположностей в той же мере, в какой им является и сама наблюдающая инстанция.

Филологи круга ОПОЯЗа строили свою концепцию объекта на непрременном противодействии. Такова идея доминанты у Эйхенбаума в «Мелодике стиха», сознательно заострившего и упростившего тезис Кристиансена о том, что объект должен как при-

7 Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» М.: Пропаганда, 2002. С. 233.

8 О «мнимости» и «действительности» предательства Шкловского см. полемику: Sheldon R. Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender. In: Slavic Review, Vol. 34, No 1 (March 1975), pp. 86-108; Erlich V. On Being Fair to Viktor Shklovsky, or The Act of Hedged Surrender. In: Slavic Review, Vol. 35, No 1 (March 1976), pp. 111-118.

надлежать фону, так и непременно от него отличаться⁹. Аналогична идея приема у Шкловского: объект должен быть результатом деформации, обнажающей структуру формы. В том же духе решена и востребованная в тогдашнем будущем (по меньшей мере, в структуралистском) идея синфункции и автофункции, поставленная в книге «Проблема стихотворного языка» (1924) Тынянова. Объект должен принадлежать одновременно двум системам, взаимодействовать с ближайшим контекстом и тем самым подчеркивать свое от него отличие (формировать своего рода негативную идентичность). Возвращаясь к мысли о пронизывающей и организующей двойственности, следует подчеркнуть, что она является, говоря словами Тынянова, ресурсом «борьбы и смены» в истории литературы. Но сами петербургские формалисты последовательно вписывают себя в историю литературы — в отличие от, например, Якобсона, не менее последовательно строившего научную карьеру и никогда после футуристических увлечений юности не игравшего.

По мере отдаления от революционного взрыва, резко поделившего мир на два цвета, бинарные структуры уступают место более сложным тернарным отношениям¹⁰. В частности, формалисты с середины 1920-х годов активно вводят в оборот кружковую коммуникацию, которая не сводится ни к собственно бытовому общению, ни к теоретической работе, а составляет альтернативное, «третье» поле интеллектуального бытования. Это форма существования научного сообщества, где наука неотделима от биографии, неизменно выраженной в тексте. Забегая вперед, можно воспользоваться терминологией Шкловского из книги «Третья

9 Hansen-Love A. Доминанта // Russian Literature XIX-1 (1986), p. 16-17.

10 Теоретическое обоснование такой эволюционной последовательности на русском материале см.: Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода. Вводные замечания // Учен. Зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 936. Труды по знаковым системам. Вып. 25: Семиотика и история. Тарту, 1992. С. 81-86. В общем виде эта модель восходит к структурной антропологии Клода Леви-Стросса, постулировавшего необходимость наличия третьего (пустого) члена между контрастными элементами оппозиции, некой переменной, где эти противоположности сложно, многозначно, противоречиво сосуществуют (о логике превращения бинарных структур в тернарные см.: Иванов Вяч. Вс. Бинарные структуры в семиотических системах // Системные исследования. Ежегодник. 1971. М.: Наука, 1972. С. 206-236).

фабрика» (1926) и констатировать, что трое коллег пошли по третьему пути. У формалистов. Деление на три — мотив, не менее популярный, чем раздвоение. Еще в 1921 году Эйхенбаум, преуспевший в метафорических номинациях, назвал свой ближний круг «ревтройкой»¹¹. Ближе к концу десятилетия терминология эпохи военного коммунизма сменилась культурно фундированным «триумвиратом». Аналогия была прозрачной — «бесценный триумвират» Александра Дружинина, Василия Боткина и Павла Анненкова, к которому так мечтал примкнуть Лев Толстой в 1850-е гг. Обстоятельства творческой биографии Толстого, которую пристально изучал Эйхенбаум, не могли не подтолкнуть к подобной аналогии. «Артистическая» теория Дружинина и его круга самим фактом своего существования ставила под сомнение социально заряженную идеологию журнала «Современник». Так же и формалисты, свысока оценивавшие крайне прямолинейные опыты марксистской и социологической поэтики, оказались в этом споре осознанными «архаистами» еще до появления известного сборника Тынянова (1929), чье название было подсказано Шкловским. Сам по себе факт активной переписки на троих (своего рода заочная мини-конференция, альтернативная опубликованным работам) усложнял научное поведение формалистов, противопоставляя его узкой специализации, которой требовали от деятелей культуры производственный «ЛЕФ» и, тем более, РАПП.

Если традиционный критик ставит себя в позицию над литературой, чем себя нередко и дискредитирует, то формалисты в большей или меньшей степени совмещали позиции критика и литератора, стирая между ними зазор. Литература для них, с одной стороны, была приватным делом в духе пушкинского «Арзамаса», с другой стороны, именно в таком качестве она устремлялась за пределы узкого круга посвященных, транслировалась в широкий культурный контекст (ср. разработанную до этого на внешних примерах идею «канонизации младших жанров»). Ведь в любой интимности, получившей текстуальное воплощение, проступает лукавство: за ней неизбежно наблюдает кто-то со стороны (читатель, зритель) и тем самым ее отменяет. Быть *над* и быть *вместе* — прерогатива литератора в роли крити-

11 РГАЛИ. Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 244. Л. 61.

ка. При этом «сделанное», выраженное немедленно отчуждается и становится предпосылкой иронии. В точности по Шлегелю — ироничное творчество внутренне возвышенно, внешне снижено (или наоборот)¹².

Вследствие переезда Шкловского в Москву формалисты начали общаться на расстоянии, литературно обрабатывая дистанцию и упрочивая символическую связь внутри «триумvirата». Особые темы их обсуждения — стагнация интеллектуального поля, губительность самой перспективы построения карьеры, ревность учеников и кризис профессии на фоне усиливающейся несвободы литературы. «К тебе и Юрию приближается проклятый пушкинский возраст — мне очень больно за вас. <.. > Мое счастье, что в ваши годы я попал в разгар революции и при светильне писал «Молодого Толстого»»¹³. Эйхенбаум пишет эти строки Шкловскому в апреле 1929 года, то есть накануне кончины формализма, если традиционно рассматривать в качестве ее маркера статью «Памятник научной ошибке», выпущенную Шкловским годом позже. Своим не раз заклеянным отречением Шкловский попытался выйти из-под власти своих ранних открытий и преодолеть ранний кризис среднего возраста — пусть и ценой непонимания последователей. На отношения внутри триумvirата этот поступок не повлиял — до самой смерти Тынянова формалисты остаются втроем и постоянно рефлектируют о своей связанности работой, дружбой и случаем. «Трое нас, трое вас. Господи, помилуй нас, — пишет Эйхенбаум Шкловскому в марте 1940 г., цитируя рассказ Толстого «Три старца», — Помнишь ли ты, что номер твоей квартиры 47, моей — 48, а Юры — 49? Это поразило меня раз и навсегда»¹⁴. Личное отношение к истории наряду с утверждением ее независимости от этоса — основная мировоззрен-

12 Ср., например: «С внутренней стороны — это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью; с внешней стороны, по исполнению — это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффо» (Шлегель Ф. Критические фрагменты // Шлегель А. Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 283).

13 Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским. / Публ. О. М. Панченко // Вопросы Литературы. 1984. № 12. С. 201.

14 Цит. по: Кертис Дж. Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература. СПб.: Академический проект, 2004. С. 324.

ческая интрига формальной школы. При всей глубокой искренности и эмоциональной заряженности внутрицеховой переписки нельзя забывать, что это, в первую очередь, жанр «интимной» коммуникации. При этом даже инсайдеры формалистского круга, в частности, ученики, строившие свой миф об учителях, полагали, что дружба литературная и повседневная — это одно и то же¹⁵.

Биография и автобиография — форма бытования монологической самости, способ ее идентификации и выражения, достраивающий диалогическую переписку, своего рода недостающее третье звено в структуре научной коммуникации. Эйхенбаум завершил эру своего позднего взросления «Временником», начав путь к себе от «Молодого Толстого». В стилизаторском сознании Тынянова рефлексия над своей эпохой и своим в ней местом прозрачно реализовалась в «Кюхле», фактически завершившем теоретический цикл его работ от «Достоевского и Гоголя» до «Проблемы стихотворного языка». Но более других темой своих отношений с русской литературой был озабочен Шкловский. Он никогда не испытывал недостатка в индивидуальной биографии. Точнее, выстраивал ее так, чтобы она была интереснее литературы и, тем более, исследования. Его конкиста продолжалась с 1916 по 1923 годы: война, революция, вновь война, военный коммунизм и террор в Петрограде (параллельно — подъем ОПОЯЗа), преследования чекистов, эмиграция, не вполне внятная причина возвращения и цена, которую за него пришлось заплатить. Так состоялись путешествия по России (на западный и на восточный фронт), одно за границу (бегство и эмиграция) и — по возвращении из Германии — переезд из Петрограда в Москву. Этим перемещениям, что примечательно, соответствуют, опять-таки, три фазы формального метода: 1) декларативная (статья «Воскрешение слова» на волне футуристских увлечений); 2) аналитическая, реализующая идею «поэтики» (одноименные сборники 1919-21 годов); 3) синтетическая, сталкивающая уровни объекта и метаязыка (с 1923 года и до конца десятилетия).

¹⁵ Так, Лидия Гинзбург пересказывает со слов Эйхенбаума «характерный эпизод». Будучи в Москве, тот отправился ночевать к Шкловскому. Эйхенбаум предложил выпить и пообщаться, а Шкловский заявил, что должен выспаться и улегся без лишних разговоров (Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство, 2002. С. 13.)

Этот синтетический тип письма Шкловский начинает разрабатывать сначала в травелоге «Сентиментальное путешествие», затем в эпистолярном романе «ZOO, или Письма не о любви» и, наконец, в мемуарно-автобиографическом романе-коллаже «Третья фабрика». Три опыта переосмысления прозаических жанров в движении от ортодоксальных твердых форм к слабой, раздробленной форме, развивающей бессюжетную литературу в духе Василия Розанова, которому Шкловский посвятил программный очерк в 1921 году, составили теоретическую трилогию. Здесь также следует отметить чувствительность к тернарному порядку и даже просто делению на три. «Сентиментальное путешествие» было трилогией, одна из частей книги называлась «Три года», книга «ZOO» имела подзаголовки «Третья Элоиза» и состояла из 29 писем и одного пространного эпиграфа в структурной роли предисловия, то есть из 30 глав. Наконец, «Третья фабрика» — это итог, обнажающий трехчастную структуру биографии, состоящий из трех частей и созданный в 33-летнем возрасте, на чем автор настойчиво заостряет читательское внимание. Между эмигрантскими романами, полемически осмысляющими классические формы жанра, проходит граница в виде приключенческого романа «Иприт», написанного в 1925 году в соавторстве с Всеволодом Ивановым и пародирующего, подобно Мариэтте Шагинян в «Месс-Менд», массовый вкус¹⁶. Здесь предпринимается опыт снижения и расшатывания жанра, который «Третья фабрика» доведет до конца и даст начало новому проекту — книгам, сшитым из лоскутков, где научное письмо чередуется с литературным. При этом монтажный принцип «Третьей фабрики», восходит к радикальной повествовательной технике Бориса Пильняка, чью повесть «Третья столица» (1922) Шкловский внимательно разбирает в отдельной статье 1925 года, позднее вошедшей в сборник «Пять человек знакомых» (1927)¹⁷.

16 Тяготение Шкловского к метапрозе не исключает обращения к так наз. «конструктивному» роману, не менее актуальному в то время (обзор жанра см.: Флакер А. Конструктивный роман двадцатых годов // Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М.: Три Квадрата, 2008. С. 151-160). Шкловский вносит практический вклад в развитие формы, выпадающей из его научно-беллетристического проекта, но важной для современного ему культурного поля. Как бывший наставник и даже отчасти импресарио «Серапионовых братьев», он не может оставаться в стороне от второго магистрального пути литературы.

17 О Шкловском и Пильняке см.: Ханзен-Леве О. Русский форма-

«Третья фабрика» буквально сшита нитками отсылок с двумя предыдущими книгами. Она переводит осмысление теории формального метода в эмоциональный регистр, продолжая линию «ZOO». В предисловии, которое так и называется: «Продолжаю» Шкловский говорит, что начинает с куска, лежащего на столе. Как в фильме к началу приклеивают ракорд, так «я прикрепляю кусок теоретической работы. Так солдат при переправе поднимает вверх свою винтовку»¹⁸. С одной стороны, здесь подхватывается мотив сдачи, которым завершается 29-е, финальное письмо «ZOO», где описываются группы аскеров с поднятой правой рукой — знаком капитуляции. Конечно, «поднять руку, сдаваясь» и «поднять винтовку на переправе» — это не одно и то же, прагматика жестов различна. Но спасение оружия оказывается следствием поражения — измены себе и главному делу, усталости от фельетонов и кино, в которое повествователь — alter ego Шкловского — погружается после переезда в Москву. С другой стороны, фраза отсылает к началу первой части «Сентиментального путешествия», где говорится о фольклорной истории, услышанной повествователем в трамвае: «Рассказ этот прикрепляется то к Варшаве, то к Петербургу»¹⁹. Надо отметить, что прием «прикрепления», заметный здесь в сильной (инициальной) позиции текста, почти не встречается среди терминов поэтики Шкловского в отличие от «развертывания», «нанизывания», «задержания», «ступенчатого» и «параллельного строения». В «Теории прозы», суммирующей работы 1916-24 годов, речь о «прикреплении» заходит только в связи с Андреем Белым, в отношении которого Шкловский испытывает чувствительную общность²⁰. Имеется в виду «Котик Летаев», где «механиче-

лизм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 526-527.

18 Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» С. 337.

19 Там же. С. 21.

20 Так, говоря об искажении Белым замысла в ходе творческого делания, Шкловский подчеркивает личную причастность к материалу: «Единство литературного произведения — вероятно, миф, так кажется, по крайней мере, мне, писавшему полубеллетристические вещи и издававшему много, как их писали (Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1й929. С. 215). Очевидно, что имеется в виду, с одной стороны, опыт «Сентиментального путешествия», с другой — деятельность группы «Серационовы братья», к которой примыкал сам и которой давал уроки словесности в виде программной брошюры «Розанов» (1921). Кстати,

ски построенное применение одного выражения к ряду, понятию <...> прикрепляется к традиционным тайнам. Здесь тайна дана как бессмыслица, как невнятица, невнятица чисто словесная, в которой упрекали Блока (и Белый упрекал), — невнятица, которая, может быть, нужна искусству»²¹. Прикрепление выглядит и проще, и сложнее приемов, создающих каузальное единство текста. Этот прием, расшатывающий внутритекстовые связи, дает выход волюнтаризму автора и обнаруживает способность примыкающих фрагментов к взаимной ассимиляции (своего рода аналог «эффекта Кулешова» в кино, когда произвольный монтаж кадров придает изображаемым предметам тот или иной смысл). Автор сам решает, что с чем будет связано — он и есть гарантия повествовательного единства²².

«Третья фабрика» завершает трилогию и открывает новый раздел биографии — далее появятся «Гамбургский счет» (1928), «Поденщина» (1930) и «Поиски оптимизма» (1931), связи между которыми слишком ослаблены, чтобы считать их частями другой трилогии, но вместе с тем достаточны, чтобы видеть переключку мотивов, диагностика которых началась уже в «Третьей фабрике». Поденная работа, или халтура, дала имя одной из упомянутых книг. Саморазоблачение можно и нужно превратить в литературный прием, что Шкловский и сделал, но «веселая наука» закончилась²³. Процесс этот начинается именно в «Третьей фабрике», пропитанной ощущением кризиса. Здесь замолкает эхо в «Теории прозы» этот текст идет предпоследним, предворяя «Очерк и анекдот», где прогнозируются пути развития литературы (для второго издания 1929 года это уже анахронизм, но здесь это не важно).

21 Шкловский В. О теории прозы. С. 220.

22 Этот конструктивный принцип отмечал еще Гриц: «Рассказчик служит нитью, на которую нанизываются мысли, рассуждения, воспоминания, превращая его тем самым в своеобразный литературный персонаж. Литературная маска рассказчика (некоторыми своими точками, очевидно, совпадающими с реальной личностью автора) определяет основные стилистические черты произведения» (Гриц Т. Творчество Виктора Шкловского. С. 7-8). Трудно не заметить связи с «ZOO», где в 22-м письме идут рассуждения о конферансе как о единственной актуальной связке отдельных фрагментов и о том, что таким примером является «ZOO».

23 Ср. амбивалентное, но горькое замечание Лидии Гинзбург кона 1927 года: «Веселые времена обнажения приема прошли (оставив нам настоящего писателя — Шкловского). Сейчас такое время, когда прием нужно прятать как можно дальше» (Гинзбург Л. Я. Записные книжки... С. 54).

революции. В главе «Вторая фабрика», закономерно соответствующей периоду «бури и натиска» ОПОЯЗа, есть футуристы, учеба на скульптора, Кульбин и Бодуэн де Куртенэ, есть война, быстро состарившаяся за одну страницу, описание угарного газа в гараже броневое дивизиона и знакомство с семейством Брик, но нет скорости, на которой построена наррация «Сентиментального путешествия». Напротив, в начале книги прямо говорится: «Мы любим ветер революции. Воздух при 100 верстах в час существует, давит. Когда автомобиль сбавляет ход до 76-ти, то давление падает. Это невыносимо. Пустота всасывает. Дайте скорость»²⁴.

Революционную энергию вытесняет чувственная, эротическая. Шкловский совершает провокационную подмену в духе почитаемого им Розанова. В финале «второй фабрики», то есть лирического обзора ОПОЯЗа, много внимания уделено семьям Бриков, в которую «приходил Маяковский» и где кормили деликатесами. Случайно ли, что Шкловский, рассказывая о вечерах у Бриков, перечисляет: «На столе особенно помню: 1) смоква, 2) сыр большим куском, 3) паштет из печенки»²⁵. Возможно, эта троица случайна, и все же чувственный инжир убедительно соотносится с женщиной, а большой сыр и мягкий паштет с окружающими ее мужчинами — сильным и слабым. Намек на расстановку сил в тройственном союзе Бриков и Маяковского более чем прозрачен и композиционно соседствует с главой-письмом Роману Якобсону, которая содержит отчетливые гомосексуальные мотивы: «мы были как два поршня в одном цилиндре»; «тогда, когда мы встретились на диване у Оси, над диваном были стихи Кузмина»,²⁶ и т. д. Сюда же можно отнести сравнение себя с льном на стлеще — побиваемым, пассивно страдающим. Жертва нужна жизни, а не искусству: «Лен не кричит в мялке. Мне не нужна сегодня книга и движение вперед, мне нужна судьба»²⁷.

Мотив тройственного союза и гомосексуального влечения отразится в киносценарии «Третья Мещанская», над которым Шкловский работает в том же 1926 году. Уже начиная с названия, это была попытка третьего пути, о котором в подчеркнуто селекционных терминах говорит третья часть «Третьей фабрики»

24 Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» С. 340.

25 Там же. С. 359.

26 Там же. С. 361.

27 Там же. С. 349.

ки»: «Путь третий — 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»²⁸. Здесь эротические коннотации имеют уже ритмично-производственный характер. По всей видимости, третий путь — это отказ от жестких оппозиций, от борьбы (революции), погружение в повседневность как в лоно частной жизни. Эта тема находится в центре фильма по сценарию Шкловского.

Картина «Третья Мещанская» (второе название «Любовь втроем») в постановке Абрама Роома, получившая в зарубежном прокате названия *Bed & Sofa* (Англия) и *Trois dans un sous-sol* (Франция), прекрасно изучена с различных точек зрения²⁹. Исследователи сходятся на том, что эта экранная провокация типичной для России патриархальной сексуальности отражает социальные и ментальные сдвиги пореволюционной России. В своем сценарии Шкловский выстроил не только аллюзию на брак втроем в исполнении Бриков и Маяковского, хорошо согласующийся с ранней социалистической моралью (отмена брака вместе с институтом частной собственности). Здесь отчетливо заявляет о себе гомоэротический подтекст, ранее вытеснявшийся из тек-

28 Там же. С. 369.

29 Анализ социального контекста картины см.: Burns P. E. An NEP Moscow Address: Abram Room's Third Meshchanskaya (Bed and Sofa) in historical context. In: *Film and History*. Vo. 12. No 4. 1982, pp. 73-81. Классический феминистский анализ фильма см.: Mayne J. *Kino and the Woman Question. Feminism and Soviet Film*. Columbus: Ohio UP, 1989, pp. 110-129. Анализ синхронной рецепции картины см.: Youngblood D. *Soviet Cinema of the Silent Era, 1918-1935*. Austin: Texas UP, 1991, pp. 119-122. Наиболее подробный разбор дан в: Graffy J. *Bed and Sofa: The Film Companion*. London, New York: I. B. Tauris, 2001. Интерпретацию фильма в аспекте тела и физиологии героев см.: Булгакова О. *Фабрика жестов*. М.: Новое Литературное Обозрение, 2005. С. 156-161. Опыт психоанализа картины см.: Зоркая Н. *Брак втроем — советская версия* // *Искусство кино*. 1997. № 5. С. 89-97; Зоркая Н. *Гендерные проблемы в советском кино 30-х годов*. «Любовный треугольник» как культурологическая и социологическая проблема (комментарий к «Третьей Мещанской» А. Роома) // *Close- Up. Историко-теоретический семинар во ВГИКе. Лекции. 1996-98* / Сост. и ред. А. С. Трошин. М: [Б. м.], 1999. С. 210-219. Русскоязычный обзор критики: «Третья Мещанская»: отклики прессы / Публ. Р. М. Янгирова // *Искусство Кино*. 1998. № 3. С. 15-17.

стов Шкловского нарочитой мужественностью³⁰. Герои фильма — двое мужчин, никак не могущих поделить женщину, в итоге остаются вдвоем, чтобы спокойно и безмятежно существовать в той же квартире на Третьей Мещанской улице. Автономия равноправных полов, исчезновение иерархий ведет к нейтрализации оппозиций. Третий член разрушает контрастную пару и создает новую, где оба члена идентичны. Совершенно безразлично, живут ли на Третьей Мещанской мужчина и женщина, двое мужчин и одна женщина или мужчина с женщиной. Третий путь, который избирает женщина, отказавшаяся как от одного, так и от другого мужчины, ломает саму идею семьи. Картина, собственно, и концентрирует внимание на симптомах этой ломки. Наряду с аллюзией на «семью» Бриков и Маяковского вполне уместен акцент на дружеской семье формалистов, из которой выброшен за границу Яacobсон, а в Москве пропадает, «как мясо в супе», зачем-то вернувшийся из-за границы основатель школы. «Письмо Яacobсону», включенное в «Третью фабрику», отражает беспокойство автора, ощутившего кризис единства — круга друзей, метода и собственного тела, его ощущений. Нереализованность интеллектуальная получает ироническое отражение в сексуальной неудовлетворенности — неслучайно повествователь «Третьей фабрики» живет «тускло, как в презервативе»³¹.

Мотив троичности, разрушающей бинарные отношения, заострен с физиологической отчетливостью. Шкловский играет с числом 3 не только названием и числом персонажей, но и на уровне мотивов. Так, титр сообщает, что «два дня прожил Фогель у Баталовых», а на третий приударил за Людой, чей муж Коля отправляется в служебную командировку. Когда чужой мужчина — фронтовой товарищ мужа — только появляется в доме, супруги

30 Гетеросексуальной чувственностью пронизан эпистолярный роман «ZOO» — сублимация любви с помощью теории литературы, и даже суровый герой «Сентиментального путешествия» использует малейший повод эротического переживания: «В ту войну я был молодой и любил автомобили, но, когда идешь по Невскому, и весна, и женщины уже повесенному легко и красиво разодеты, когда весна и женщины, женщины, трудно идти по улице грязным. Трудно было и в Киеве идти с автомобилями цепями на плечах среди нарядных; я люблю шелковые чулки» (Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» С. 172-173).

31 Там же. С. 372. Этой фразой начинается глава с характерной пассивной конструкцией в названии: «Что из меня делают».

выделяют ему диван, а сами живут на кровати. После измены жены законный муж ненадолго уходит жить на службу, где спит на столе — это «третье» ложе отсылает к образу жестокой изнурительной работы, который Шкловский живописует в «Третьей фабрике». Наконец, в ходе воскресной прогулки будущий любовник предлагает женщине три вида развлечений, каждое из которых сублимирует чувственную близость. Это зрелище парада, куда включена экскурсия на аэроплане (полет любви³²), катание на автомобиле с проездом сквозь арку (обряд перехода) и вечерний поход в кино с его темнотой и атмосферой острой интимности на фоне телесного соседства с посторонними людьми. После этой тройной ретардации любовникам остается вернуться домой и реализовать метафору — во время гадания на картах валет покрывает даму. Следует затемнение.

Такая откровенность возмутила наиболее консервативную (вариант: мещанскую) часть критического большинства. «Валет, покрывающий даму, методическое волнение воды в стакане, в такт движениям на кровати, за ширмой, ставшей <...> непременным аксессуаром роомовских лент, двуспальная кровать... Картина не бытовая и не советская!»³³ С явным недовольством отозвался о фильме почувывший неладное «лефовец» Осип Брик: «Самый конфликт дан не резко, не принципиально. <...> Нет ничего специфически характерного для советской бытовой обстановки»³⁴. Здесь сложно не вспомнить также вряд ли приятную для Брика главу из «Третьей фабрики», где Шкловский вспоминает, как «варился у Бриков», «среди туркестанских вышивок, засовывая шелковые подушки за диван, пачкая кожей штанов обивку, съедая все на столе»³⁵. Эту раблезианскую телесность на фоне мещанской обстановки он приписывает в «Третьей Мещанской» законному мужу Людмилы — Коле. Последний сочетает в себе признаки брутального Маяковского и «гряз-

32 Виды с аэроплана есть и в «Третьей фабрике», но это полет служебный, вызывающий раздражение повествователя: «Облака и земля некрасивы. Нет эстетической привычки к этому ракурсу. На полях тропинки как трещины. Много чужого поля истоптано внизу». (Там же. С. 388). Это, опять-таки, симптом уставшего тела, почти лишившегося чувств.

33 Яковлев Н. Первосортная мещанская // Кино. № 5 (177). 29.01.1927. С. 3.

34 Брик О. Полпобеды // Кино. № 15 (187). 12.04.1927.

35 Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» С. 359.

ного», но чувственного Шкловского. Нашлись среди рецензентов и коллеги-«попутчики», которые высоко оценили культурный потенциал фильма: «Если еще не ленинским прожектором, то хотя бы с карманным фонарем А. П. Чехова пытались осветить мещанский уголок В. Шкловский и Абрам Роом»³⁶. Налицо вписывание формалистов в культурную традицию, характерное для второй половины 1920-х (ср. критические обзоры Михаила Бахтина (Павла Медведева), Бориса Энгельгардта), принимающее здесь характер чисто литературной генеалогии.

Как представляется, фильм достроил то, что осталось недосказанным в «Третьей фабрике», куда был, среди прочего, почти целиком включен литературный сценарий «Бухты зависти» — предыдущей совместной картины Роома и Шкловского. Семья и служба, заполняющие третий период литературной биографии Шкловского, осмысляются в картине с горькой иронией. От предсказуемости и бессобытийности жизни можно сбежать, как это делает героиня фильма Людмила. Но от себя не убежишь — Шкловский, уехавший от своих единомышленников в Москву, хорошо это знает. Уместно было бы различить в любовном треугольнике «Третьей Мещанской» отношения Шкловского к друзьям и коллегам по науке. Триумвират, оставшийся в России, плюс заграничный Якобсон образуют параллель как с любовным треугольником фильма, к которому добавляется участвующая в сюжете кошка — символ мещанского уюта, так и с «квartetом», описанным у Маяковского, где к трем людям добавляется собака Щеник³⁷. Эти соответствия не означают, что персонажи фильма точно соответствуют каким-либо прототипам. В Людмиле, оставившей дом, узнаются черты как самого Шкловского, сбегавшего за границу и уехавшего в Москву, так и Якобсона, нежность к которому — следствие его романтически переживаемого отсутствия. В то же время, «Третья фабрика» включает и письмо Льву Якубинскому, который не входит в «триумвират» из-за своих лингвистических интересов, но осознается как свой. Шкловский обращается к нему с попыткой научной программы и критики учения Марра, последователем которого как раз в это время не-

³⁶ Херсонский Х. Рассказ о мещанстве (дискуссионно) // Кино. № 5 (177). С. 3.

³⁷ См.: Зоркая Н. Гендерные проблемы в советском кино 30-х годов. С. 212.

надолго становится Якубинский. Обращение к нему Шкловского, оформленное в жанре дружеского письма, является исключительно декларацией, маркирующей отличие формалистов от прочих школ. Таким образом, формалистский круг описывается в книге по той же схеме «3+1», которая сохраняется и в фильме, если считать кошку, заменившую собаку Щеника. Отъезд в Москву заставил Шкловского радикально изменить профессию, но он задним числом пытается найти в этом симптомы позитивных перемен, тогда как его петербургские друзья Эйхенбаум и Тынянов остались дома отвечать за науку и развивать ее. Шкловскому жалко этой потери, но однозначно признать ее он не согласен.

По мере развертывания автобиографического текста, Шкловский конструирует уже не дуалистический (если угодно, революционный), но сложный трехслойный образ самого себя. Он реформатор науки о литературе, ученый нового типа. Он же — романтический герой, «бурный гений», индивидуалист, имморалист и «фрейдовец». Наконец, и этот образ особенно актуален для второй половины 1920-х годов, то есть по возвращении из эмиграции, он интеллеktуал-производственник, страдающий от рутины, нереализованности и сплина, обычного для разочарованного романтика. И если два первых образа выражают трагическую и продуктивную двойственность человека революции, то третий, который их нейтрализует, соответствует пассивности и слабой теоретичности формалистских разработок середины 1920-х. В 1926 году еще не оформлена идея «литературного быта», которая объяснит как ее создателю Эйхенбауму, так и его близким друзьям, какова логика их интеллектуальной эволюции. Кружковое, интимное общение ее кажется уступкой, симптомом «мещанского» сознания. Но уже в 1928 году отход от жесткой контрастности революции будет адаптирован и осознан как естественный: «Я говорю, что у одного писателя не двойная душа, а он одновременно принадлежит к нескольким литературным линиям»³⁸.

В заключение стоит остановиться на самой кинофабрике, давшей название книге. Известно, что 3-я фабрика Госкино была образована на базе киноателье Иосифа Ермольева — одного из ведущих дореволюционных кинопредпринимателей, чьи ключевые успехи были связаны с тандемом Якова Протазанова и Ивана Мозжухина. Такие картины, как «Пиковая дама» (1916) или

³⁸ Шкловский В. Гамбургский счет. Л.: Изд-во писателей, 1928. С. 40.

«Отец Сергей» (1918) отличало высокое качество работы с литературным материалом и ориентация конечного продукта на самого широкого потребителя, ставка на звезд и внимание к техническим новинкам. Реорганизованная по советскому плану фабрика Ермольева также должна была поставлять интеллектуально доступный, то есть массовый товар. Художники, «творцы» советского авангарда с их штучными работами (Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн) группировались на 1-ой фабрике (ранее собственности Александру Ханжонкову). Шкловский же работал на 3-ей фабрике как редактор, автор надписей и сценарист — как человек литературы, «вырывающий» кинематограф из тьмы невежества. Это был вынужденный шаг, который он вскоре оценил как «третий путь», благотворно повлиявший на судьбу формального метода, на динамику его изменений. В первоначально пренебрежительном отношении Шкловского к кинематографу легко убедиться, обратившись к первым опытам кинокритики, созданным в эмигрантский период³⁹. Шкловский невольно «спустился» в кино сверху вниз, несмотря ни на какие декларации о демократическом иконоборчестве раннего формализма. Инерция восприятия кино сквозь линзы словесности — тем более в русском литературоцентричном контексте — была велика. Понадобилось практически погрузиться в контекст, увидеть фабрику изнутри, чтобы понять неизбежность собственных изменений и отказа от радикальных научных концепций в пользу слабой, разочарованной в теории, но живучей и сложной повседневности.

39 См. об этом: Левченко Я. Рождение формалистской кинотеории из духа революционного авангарда (случай Виктора Шкловского) // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство / Ред. Александра Вранеш. Белград: Филологический факультет, 2011. С. 378-391.