

Документ или вымысел?

Жерар Коньо

Свидетельствовать. В крайнем случае можно считать, что такова миссия любой литературы, даже если на первый взгляд она свободна от этой обязанности (*désengagée*); но чаще всего это слово применяется к русской литературе со времен *Жития протопопа Аввакума* и до ужасающих автобиографий Надежды Мандельштам, Варлама Шаламова, Евгении Гинзбург и многих других, созданных в сталинскую эпоху. В этом случае можно с уверенностью сказать, что вся русская литература есть нескончаемая обвинительная речь против варварского государства. Если эта миссия недвусмысленно утвердилась в жанре, который определяется скорее критериями исторической правды, нежели эстетической красоты, то трудно назвать хотя бы одно произведение этой литературы, в прозе или в стихах (будь то *Медный всадник*, *Полтава*, *Ревизор* или *Мертвые души*), в котором не содержались бы бесценные свидетельства, стремление к ниспровержению, обличение невыносимого строя.

В эту традицию вписывается и *Сентиментальное путешествие*. Вышедшая в Берлине в 1923 году, эта книга — нечто вроде взрыва страсти и непокорности, который отделял бегство Шкловского из СССР от его словесного присоединения к режиму; а ведь он имел все основания этот режим ненавидеть.

К тому же это единственное произведение Шкловского, которое никогда не будет напечатано у него на родине полностью и которое по той же причине можно целиком приписать исключительно его автору.

В предисловии к американскому изданию *Сентиментального путешествия* Сидни Монас (Monas) подчеркивает особенную тональность этой книги и отсутствие в ней перспективы, что делает ее похожей на газетные публикации. *Путешествие* действительно создает впечатление, что в нем одновременно присутствуют дело и слово. Быть может, в этом уже проявляется влияние кинематографа? События разворачиваются на наших глазах, но так, как будто никакого экрана, ни «исторического», ни «литературного», между ними и нами нет. Сидни Монас объясняет эту иллюзию — возможно, чересчур кратко — еще совсем свежей силой эмоций: эмоции уничтожили всякую ретроспективу, в результате чего не мог появиться рассказ в «прошедшем времени». Однако на следующей странице С. Монас, сближая *Сентиментальное путешествие* с *Записками из Мертвого дома* Достоевского, *Воспоминаниями* Аксакова и Толстого и *Автобиографией* Горького, высказывает мнение, что здесь перед нами «непридуманный роман». Он таким образом перифразирует оценку *Zoo*, данную Тыняновым и Эйхенбаумом, в котором они с надеждой видели обновление жанра романа. Сближая *Zoo* и *Сентиментальное путешествие*, они рискнули применить к обоим произведениям явно антиномичное выражение «документальный роман». Но прежде следует заметить, что этот оксюморон любопытным образом объединяет произведения, принадлежащие на первый взгляд к различным категориям: *Zoo* претендует на жанр романа, *Сентиментальное путешествие* — как, впрочем, и *Третья фабрика*, которая следует за *Zoo*, —

представлено в форме автобиографического повествования. Интересно отметить, что эта смесь жанров как раз и призвана разрушить произвольную дихотомию между жанрами; эту смесь кое-кто считает сегодня последним словом самой актуальной, самой передовой литературы, а между тем ее уже осуществляли, причем весьма утонченно, русские писатели-«новаторы» двадцатых годов. Здесь можно согласиться с Цветаном Тодоровым, который писал:

«Сочинения Солженицына и Кундеры, Гюнтера Грасса и Д. М. Томаса нельзя соотносить с предшествующими концепциями литературы. Они не принадлежат ни к «искусству для искусства», ни к «ангажированной литературе» (в общепринятом, т.е. не сартровском смысле), а являются произведениями, которые признаны и как литературные конструкции, и как поиск истины»¹.

Эта констатация совершенно ясно указывает на амальгаму форм, которая уже на протяжении более полувека разрывала издавна установленные теоретические рамки и из внешне разнородных произведений составляла трилогию; но в ней не принимается в расчет само существо проблемы.

Показательно, например, что Ричард Шелдон (Sheldon), сознавая разнородность (hiatus) двух частей *Сентиментального путешествия* — первой, *Революция и фронт*, которая была написана во время гражданской войны в огне событий, и второй, *Письменный стол*, созданной в Финляндии и Берлине, — объясняет этот разрыв глубоким различием концепций:

«В разделе *Письменный стол*, во второй части *Сентиментального путешествия*, явственнее чувствуется влияние Стерна. Когда Шкловский в 1919 г. писал первую часть, он еще не вполне перенял манеру Стерна. Его главной целью было составление объективной хроники событий, в которых он принимал участие. Чтобы представить эти события с минимальными искажениями, он воздержался от использования сложной формальной техники. В *Письменном столе* Шкловский нанес мощный удар по целостности формы, систематически нарушая нормы языка и литературной композиции».

Из этого можно заключить, что если в первой части писатель стремился показать события такими, каковы они были в действительности, то позднее его главной целью было не сохранение исторической достоверности фактов, а их использование ради создания *новой литературной формы*. С этой точки зрения реальность, правдивым свидетелем которой автор прежде всего желал быть, становится не столько фактической (factuelle), сколько романической (romanesque), становится материалом — она почти что сводится к малозначительной роли повода, предлога.

Ибо отношение между материалом, почерпнутым из лично пережитой реальности, и художественной формой, отвечающей эстетическим потребностям, не возникает само по себе, и, если захотеть избавиться от него, невозможно отобразить это отношение в произведении, *объявить* о нем.

Лишенный возможности опереться на адекватные теоретические допущения, самый проницательный анализ повисает в воздухе. Достойно удивления, что критики, порвавшие с формализмом, неявно настаивают на дихотомии между формой и содержанием, которую формализм явно отрицает. Это, впрочем, не означает, что решить проблему может строго формалистический подход, который всю проблематику отношений между «я» и миром сводит к чисто формальным критериям. Превосходное исследование Гритса (Grits) о *Третьей фабрике* является, конечно, образцом вдумчивого проникновения в текст, но если такая связность и ловкость утомляют разум, то они скорее уходят от подлинных вопросов, а не ставят их и тем более на них не отвечают.

¹ Todorov T. Critique de la critique. Paris: Seuil, 1984. P. 192.

Гритс тоже обнаруживает в *Третьей фабрике* «тон интимного дневника, автобиографические фрагменты, интимные темы»; все это должно внести в это произведение «атмосферу интимности, которую другие его элементы оставляют в тени». Речь таким образом, идет лишь об одном «приеме» наряду с другими. Этот «формалистический» аргумент не более убедителен, чем «реалистические» объяснения С. Монаса и Р. Шелдона, которые к тому же смешивают сферу искусства и сферу жизни и беспрерывно напоминают, что для Шкловского это «два автономных мира». В интерпретации Шкловского Гритсом не принимается во внимание, что одно из важных обстоятельств — их соотношение внутри рассматриваемого произведения. Что форма — *тоже* содержание, что видение, выражаемое стилем, творит мир, по крайней мере в той степени, в какой он обуславливает нас, и Шкловский был одним из первых писателей, который нас этому учил. Но если бы вместо того, чтобы нагружать себя постоянными двусмысленностями, формализм захотел бы открыто совершить такой переворот, мы в этом обучении продвинулись бы гораздо дальше.

«Я» реальное и «я» вымышленное

Считать, что существует истина фактов, не зависящая от их представления, что существует *содержание*, отличное от *формы*, значит верить в иллюзорную прозрачность между литературой и жизнью. Следовало бы послушно склониться перед этим содержанием (своего рода трансцендентальной *вещью в себе*), покориться этой внешней реальности языка, чтобы «без искажений» передать правдивое высказывание. Вероятно, есть абсолютное слово: оно способно избежать *декоративных* фантазий формы — места для прихотливого экспериментирования.

Противостояние двух частей *Сентиментального путешествия* не свидетельствует, конечно, о преобладании мифического *содержания* в первой части и преобладании чистой *формы* во второй. В смысле Шкловского их сдвиг основан на различии техники, т.е. видения, т.е. отношений с миром. Если в одном случае свободно разворачивается литературное повествование, то в другом строится конструктивная рефлексия; однако мотивировать это различие влиянием Стерна явно недостаточно. Обе части антитетичны (*antithétiques*) и дополнительные, как антитетичны и дополнительные три аспекта (*volets*) трилогии, которая образует, можно сказать, *документальный*, или *не вымышленный роман*, но прежде всего открывает новый тип отношений между литературой и реальностью.

В *Письменном столе* Шкловский впервые заменяет монтаж традиционным линейным рассказом, которому остался верен еще в *Революции и фронте*. Здесь действует то, что Шкловский называет «давлением материала». Единство этих противоречий раскрывается перед нами в паскалевских размышлениях «над бездной» в начале второй части, как раз в центре произведения; быть может в них содержится ключ к поэтике Шкловского — в одно и то же время зашифрованное послание и замок свода конструкции, постоянно находящейся в стадии строительства, открытой архитектуры, непрерывного становления, внешней развязности и импровизации, под которой скрывается хитроумным расчет бдительной стратегии:

«Когда падаешь камнем, то не нужно думать, когда думаешь, то не нужно падать.

Причины, двигавшие мною, были вне меня.

Причины, двигавшие другими, были вне их.

Я — только падающий камень.

Камень, который падает и может в то же время зажечь фонарь, чтобы наблюдать свой путь»².

Для меня, как от актера-свидетеля, считающего, что он находится в столкновении с реальностью, и замечающего, что он (уже) только шестеренка чудовищной машины (революции), остается «я» свидетеля-поэта, который освещает свой собственный путь, который размышляет, опережает самого себя, освобождается и, как Хлебников, «инженер пути языка», несравненный чемпион *Гамбургского счета*, открывает дорогу в будущее.

У исторических козней есть противовес в виде козней литературных. Дистанцирование приводит к раздвоению, которое вызывает переворот: мое жизненное «я», подчиненное миру, марионетка истории, искуплено мною благодаря произведению, которое разлагает и воссоздает мир, благодаря суверенному творчеству, которое больше не марионетка, а кукловод.

Всякое творчество есть перестановка. Поэтому некоторые правдивые свидетельства представляют собой выдуманные рассказы: Восток, о котором мечтал Нерваль, война, о которой рассказали Стендаль или Толстой — но не Барбюс: он пережил ее, но его правда ложна, так же как истинная выдумка романиста.

«Книга Барбюса, — пишет Шкловский, — сфабрикована, искусственна... Трудно описать атмосферу фронта, не прибегая к общим местам, таким же ложным, как и условным».

Это значит, что Барбюс, чтобы рассказать о собственном военном опыте, занялся литературой.

Литература всегда пребывает в столкновении с самой собой; чтобы сохраниться, она должна непрерывно перешагивать через свой собственный смысл.

Это тоже общее место — напоминать, что всякий творец, чтобы остаться верным самому себе, должен непрерывно перешагивать через собственное тело.

Но общие места — не только кисты языка, они — экраны восприятия.

Когда Шкловский будет писать *Zoo*, он исправит письма, которые сочтет слишком «литературными» для своей корреспондентки Элоизы, начинающей писательницы.

Использование автобиографической формы — дневников, мемуаров, писем — один из многочисленных способов, позволяющей литературе не постареть, спасти себя от литературы.

Установилась правомерная и то же время ошибочная параллель между обращением к этому приему в русской литературе начала XIX века и в начале века XX. Правомерная, ибо в обоих случаях это было эффективным средством обновления; ошибочная, ибо мотивации и ставки были принципиально разными.

Сам Шкловский, разумеется, не заходил так далеко, как служившие ему образцом Белый и особенно Розанов, в способах «очистки» (*décapage*) или, более того, взрывания (*dynamitage*) литературы (что он сам называл *изменой* литературе). Но Шкловский шел в другом направлении, ибо у него была другая цель. Так же верно, что без Белого, без Розанова самая захватывающая, самая изобретательная проза поколения формалистов и футуристов никогда бы не могла существовать.

Не будет слишком убедительно механически повторять, что эти прозаики-авангардисты не избежали символистских и декантентских штампов. Они без передышки продолжали борьбу против академизма и обывательщины, которая не могла не кончиться победой. Но их устремления сместились, они оказались на другом уровне,

² Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990. С. 143.

продолжая таким образом курс на сдвиг³, на сдвинутое творчество, вынужденные менять свой уголь проекции в зависимости от силы сопротивления пошлости, т.е. окружающей их вульгарности.

Кафка вошел в литературу тогда, когда он окончательно изгнал употребление первого лица. Это прямая противоположность того, что произошло с Прустом⁴. У Пруста нас притягивает к себе «я», потому что мы хотим согреться иллюзорной интимностью навсегда утраченного рая. Но леденящий ужас, который охватывает нас на каждой странице Кафки, — это тот ужас, который неспособна ни вызвать, ни воссоздать бесчисленная литература о лагерях. Проецируя в свое творчество ужасавшую его внутреннюю пустоту, Кафка навсегда засвидетельствовал то, чего никогда ему не было дано испытать на своей шкуре — эру человека-массы, эгалитарный ад уничтожения личности, тела, которые сваливали в печи, как символ общества, оцениваемого только количественно. Формалистический или структуралистский анализ бессилен описать эту власть, которая устраняет исходную сущность литературы, одновременно захватывающую и ужасающую. К счастью, значение произведений Шкловского выходит далеко за пределы его формализма.

Шкловский сам объяснил свой двойной вымысел:

«В своих беллетристических произведениях, — признается он в *Гамбургском счете*, — я всегда писал о себе и всегда был героем своих книг»⁵.

И далее добавляет:

«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, чтобы убедиться, что говорю я от своего имени, но не про себя.

Потом тот *Виктор Шкловский*, про которого я пишу, вероятно, не совсем я, и если мы встретились и начали разговаривать, то между нами даже возможны недоразумения»⁶.

Поэтика Шкловского уже содержит все элементы, которые позднее назовут «открытым творчеством». Это: случайная роль автора, фрагментация, разрыв формы, обращение к кинематографическому монтажу и чувство необычности, которое автор испытывает к тексту, ускользающему от него, отклоняющемуся от курса и нападающему на его собственные намерения:

«Книжки пишутся вообще не для того, чтобы они нравились, — признается Шкловский, — и книжки не только пишутся, но происходят, случаются»⁷.

Не будет ли слишком произвольным истолкованием мысли Шкловского, если добавить, что нас пишут сами книги? Во всяком случае от его решительной критики сюжета складывается именно такое впечатление:

«Я буду работать, — напишет он, — над фрагментами, которые отказываюсь связывать искусственным образом. Я убежден, что форма личной судьбы, в которую облачен герой и состоящая из множества кусков, больше ни для чего не нужна».

Из этих признаний следует, что автобиографическая трилогия есть скорее плод обстоятельств, нежели порождение воли, заранее направленной на изображение.

³ Подчеркнутые слова в оригинале были переданы по-русски. — *Прим. пер.*

⁴ Чтобы избежать недоразумений, я хотел бы напомнить о принципиальном различии между личным, автобиографическим «я» и «я» романическим и указать, что «я» рассказчика в *Поисках утраченного времени* приобретает силу отождествления в результате переноса плана жизни в план искусства. Но этот перенос эффективен только тогда, когда «я» произведения целиком заменяется реальным «я», как это происходит в *Поисках* во фрагменте *Жан Сантей*.

⁵ Шкловский Виктор. Гамбургский счет. СПб: Лимбус Пресс, 2000. С. 217.

⁶ Там же. С. 219.

⁷ Там же. С. 221.

Вместо того чтобы противопоставлять реальное *псевдо-я* в не меньшей степени вымышленное *псевдо-я*, можно сделать вывод, что существующее до произведения «я» Шкловского — это открытое *я*, находящееся в непрерывном становлении, постоянно идущее от неожиданности к неожиданности по мере своего осуществления, которое обязательно будет изменой первоначальному намерению.

Автобиография и литература факта

На примере Розанова Шкловский убедительно показал, что жанр автобиографии, т.е. обращение к сугубо личным темам, до тех пор запретным в так называемых серьезных, или благородных, жанрах является лишь чисто формальным приемом литературного творчества, имеющим эстетическую, а не «реалистическую» цель: он должен освободить русскую прозу от тисков конвенций, условностей и общих мест.

Нужно ли сводить роль автобиографии в его творчестве Шкловского к простому средству представления? Было бы нелепо приписывать Шкловскому дихотомию «форма — содержание», которую он как раз стремился разрушить. Он доказывал, что выбор манеры представления, стилистические решения, обладающие чертами изложения (*énonciation*), а не т. н. содержания сообщения (*énoncé*), глубоко модифицируют характер произведения, меняют его глобальную структуру.

Тем не менее важно отметить, с какой ловкостью избегает Шкловский классификаций и дефиниций. Он часто напоминает, что только общий знаменатель больших произведений не поддается классификации. Со своей стороны, внутри автобиографического жанра он тщательно замечает следы, смешивая ретроспективный взгляд со скорописью интимного дневника. Впрочем, даже в произведении, которое, возможно, носит наиболее выраженный автобиографический характер, *Жили-были*, Шкловский больше говорит о других, чем о себе. Он притворяется, что говорит о себе с целью лучше рассказать о других, тогда как в «безличных» произведениях, в своих литературно-критических очерках, он говорит о других, чтобы лучше сказать о себе.

Поэтому может показаться тщетным и искусственным выделение в его творчестве таких произведений, которые более чем другие следует считать автобиографическими. Все без исключения сочинения Шкловского несут на себе признаки автобиографического кочевья (*nomadisme*).

Первейшей заботой Шкловского было обойти препятствия, избежать ловушек, которые угрожали его свободе, его автономии писателя. Поэтому он обращался к автобиографической форме как внешне наиболее податливой реалистической иллюзии, но оттого и самой нефиксированной, самой раскованной и открывающей широчайшие возможности для монтажа, ибо она менее других поражена гангреной литературности. Автобиография очень рано обеспечила Шкловского тыловые позиции. За этой безобидной позицией, делая вид, что он выходит за пределы литературы, он мог предаваться этой своей любимой игре, игре запрещенной — литературе.

Неизбежность того, что бремя истории и социально-политическое давление не оставляют человека на протяжении всей жизни, сопровождается неизбежностью давления материала, тяжестью унаследованных от прошлого условностей, которые затмевают восприятие, загрязняют творчество художника.

Чтобы сохранить свободу, которую он легко путал с блужданиями и заблуждениями, Шкловский не удовольствовался игрой в двусмысленности литературных жанров; он скрывался за ограничениями, присущими литературной практике, пытаясь оправдать свои уловки перед требованиями извне, которые делались все строже. Из-за своей естественной двойственности точка пересечения между

литературными формами и повседневными реальностями, между эстетическими и экзистенциальными ценностями, т.е. автобиография, становилась предпочтительным убежищем для рискованных упражнений в интерференциях между сферами, герметичность которых торжественно провозгласил сам Шкловский. Так, в *Гамбургском счете* он признается, что автобиографический очерк, который он попытался написать в *Третьей фабрике*, остался для него «непонятым». Он и в самом деле решил объявить о капитуляции «перед своим временем и направить оружие в другую сторону, признав современность».

Но в новой книге он не сдержал своих обещаний, книга не удалась. То был «новый голос», услышанный Шкловским, и этот голос его разочаровал. Писатель принялся за добавления — не без дерзости, потому что уже ничего не мог поделать, так как «не писал книги, чтобы нравиться», и кроме того он делал это «не ради оправдания, а чтобы сообщить еще кое-какую информацию». «Сейчас, — заключил он, — я пишу школьный дневник».

Это была пикантная, непочтительная манера избавиться от ответственности за произведение, которое часто вызвало упреки, причем по причинам прямо противоположным. А особенно это был способ напомнить, что писатель не свободен вести свое произведение туда, куда он желает, что свобода литературы странным образом совпадает с воздействующей на автора необходимостью, которая принуждает его к полезному и ценному раздвоению, оберегая тем самым от внешних императивов, налагаемых на законы творчества.

Во время написания *Гамбургского счета* Виктор Шкловский присоединился к своим старым друзьям — формалистам и футуристам, входившим в группу «Новый ЛЕФ». Под давлением продуктивистских идей лозунг «смерть искусству» стал применяться и к литературе, в которой искусство отождествлялось с вымыслом, с тем, что называли «сюжет». Так же как художник должен оставить картину на мольберте, чтобы прийти на производство, писатель обязан отбросить чистую литературу, чтобы служить практическим задачам. Пример подал Маяковский, изготавливая рекламные призывы для «Моссельпрома».

Роман должен уступить место так называемой литературе факта, литературе, сконцентрированной на жизни, целью которой будет не создание литературных форм, а лучшее познание действительности. Литература отождествляется с журналистикой, и в соответствии с революционными задачами она должна не только помогать лучше познать действительность, но и изменить ее. Искусство сводится к ремеслу, а превратить идеологическое *содержание* в *форму* помогут кассовые сборы.

Шкловский не смирился с политизацией литературы, которая последовала за Октябрьской революцией и к которой с энтузиазмом примкнули большинство его старых друзей. Более того: до бегства в Финляндию он неустанно защищал свою автономию от попыток привязать ее к политике и пропаганде, предпринимавшихся марксистскими доктринами.

Но во время своего берлинского изгнания, Шкловский, разочарованный Западом и пожелавший возвратиться на родину, попросил и получил эту милость, то есть забвение его антибольшевистского прошлого. Он принес публичное покаяние и, следовательно, должен был дать гарантию своего подчинения. Хотя ради сохранения независимости он решил использовать любые военные хитрости, поле для маневра непрерывно сужалось (это относится ко всему авангарду). Последнее средство измениться, не отказываясь от самого себя, он рассчитывал найти в присоединении к литературе факта.

К счастью, он обнаружил сходство продуктивистских идей членов *ЛЕФа*, которые под настойчивым влиянием Чуяка, Брика и Третьякова пытались избавиться от

старых литературных форм, зараженных буржуазным идеализмом, и по своему собственному стремлению освободить литературу от окостенелых условностей, опираясь на жанры, которые прежде считались малыми, даже внелитературными, — на жанры документальные (свидетельства, путевые заметки) и автобиографические. Вот как он объявляет — в том же *Гамбургском счете* — сменой жанров, направленной на то, чтобы в конечном счете устранить «сюжет».

«Путешествия, автобиографии, мемуары — суррогатная форма новой литературы. Большие романы, эпическое полотно сейчас никому не нужны. Это какие-то алюминиевые телеги, издаваемые в то время, когда нужно строить стальной и алюминиевый автомобиль.

Завтрашняя литература будет не тематически, а тематически и формально отличаться от сегодняшней»⁸.

Тогда как марксистов *ЛЕФа* вдохновляли идеологические интересы, заботы Шкловского имели преимущественно эстетический характер. Однако между их действиями было значительное теоретическое сходство. Но если его друзья провозглашали смерть литературы, Шкловский не оставлял тайной цели обновить ее. Примечательно, что он, став одним из авторов сборника *Литература факта*, вышедшего в 1929 г., позаботился о том, чтобы никак не оправдывать предпочтений своих соавторов, мотивированных соображениями, далекими от литературных форм. Он невозмутимо продолжал выступления, в которых развивал формалистские исследования и шел по пути, предложенному Белым и Розановым (этими клеветами проклятого прошлого и реакции), и меньше говорил о фабуле, чем о сюжете, меньше о банальности самих литературных тем, чем о пошлости их формальной организации. Очевидно, что за тактическим сходством скрывается искусно спрятанное несогласие.

Сказанное и не сказанное: двусмысленность и открытость

Принципиальную двусмысленность «автобиографического пакта» в произведениях Шкловского не вскрыет, пожалуй, никто и никогда: она уходит в глубину, совершенствуясь по мере того, как время становится все более суровым. Говорят о движении к большей простоте и ясности. Это кажущаяся простота, кажущаяся ясность. На самом же деле нельзя ни понять, ни судить его творчество, целиком подчиненное горькому закону двойственной речи, не обнаружив его двусмысленность и не проникнув в его открытость.

Смешно судить по кускам о литературе, которую приходится сочинять под самой тиранической из властей.

В тотально стандартизированной культуре, каковой она была в сталинский период и после, нельзя читать тексты, не сознавая, в каких условиях они создавались.

Тоталитарный опыт показал, что нелепо рассматривать произведение в отрыве от его контекста, как ратовали за это структуралисты. Контекст всегда является частью произведения. Положение творцов при Гитлере или Сталине — разумеется, крайний случай, предельный, но не отклоняющийся от нормы. Всякий текст вступает в диалог со своим контекстом. Важность этого диалога, плутовство, к которому вынуждена прибегать литература, чтобы противостоять давлению, к которому прибегает окружение — разумеется, в чудовищных масштабах, а читает оно совершенно особым образом,

⁸ Шкловский Виктор. Гамбургский счет. С. 221.

т.е. очень бдительно; так что плутовство и изощренность интерпретации разворачиваются по мере изобретательности автора ради обмана надзирающих цензоров.

Этого вполне достаточно, чтобы разрушить веру формалистов в *автономное* функционирование литературы; или во всяком случае это понятие нужно переосмыслить.

Вариации двойственной речи являются своего рода барометром окружающей среды.

С точки зрения Шкловского, автобиография — это оптическая иллюзия, которая ведет к многочисленным заблуждениям. Прежде всего потому, что она предполагает свободу, которой не существует, что вызывает ложную игру слов, а затем потому, что она не в меньшей степени предполагает неявную поддержку официальных установок и тем самым вся смелость, все расхождения с официальной позицией ускользают от внимания цензора.

Шкловский обладал искусством одновременно внушать и правду, и ложь — причем так убедительно, что все принимали и то и другое на свой счет. В одном из своих произведений, в самых свободных выражениях напоминая о преследованиях, которым когда-то подвергались «левые художники», он предупреждал об этих преследованиях пролетарских писателей, которые впоследствии тоже стали жертвами генеральной линии, которая имплицитно оправдывала самое себя.

Власть, норма всегда правы, даже когда они ошибаются, ибо они — обладатели смысла истории.

Это «не-говорение» — словно непрерывный бас, из которого Шкловский начиная с 1930 года соткал немало интересных и противоречивых вариаций.

В частности Шкловский никогда не отрекался от своего формализма, но разве в этом проблема?

Проблема, скорее, состоит в противоречии между тем фактом, что он примыкал к генеральной линии, и его кочевым образом жизни, его внутренней свободой.

Противоречие, вписанное в судьбу русского народа.

«Я обладаю живучестью кошки», — говорил Достоевский. Толстой прославлял «энергию заблуждения». Но Ахматова тоже говорила: «он лишил нас пространства и времени».

На Западе Шкловский потерял смысл истории, он был парализован бременем ненужной свободы.

Он писал в *Дневнике*: «Мир связан, настоящее и прошлое связаны, история созрела, момент наступил: это способны заметить только мы. Мы воспринимаем историю иначе. Улицы расширяются, они превращаются в дороги, которые теперь не останавливаются на берегу реки, текущей к миру».

Появившийся в 1939 г., в разгар сталинского террора, этот *Дневник* завершается устранением от «я», а его вершина — зарывание смысла в землю. Это полностью закодированный текст, текст о войне, о войне литературы против действительности.

«Теперь я буду писать только записные книжки», — заявил Шкловский. *Дневник* — этот действительно записная книжка. Это автобиография, которая знаменует собой смерть старой литературы и среди прочего смерть старой автобиографии. Это автобиография, где авторское «я» отсутствует. В ней обо всем говорится посредством замены, умолчания, пропусков. Эта книга утверждает чудесную, но подозрительную власть литературы, которая отрицает сегодняшнюю действительность и насыщается мифической завтрашней.

Это самокритичная книга, заменяющая невыразимую и запретную действительность действительностью иллюзорной.

Читатель присутствует при любопытном перевороте: наивное мессианство, заполняющее всю книгу и отсылающее его к сталинской фикции светлого будущего, выдается за последнее слово реализма. Что ж, если писатель имеет право и даже обязан мифологизировать реальность, он не имеет права ее мистифицировать. Шкловский развертывает идиллическое видение нового мира, где миссией литературы станет показ новых отношений между людьми и вещами, новых отношений между людьми, показ преображенного мира.

Он писал по поводу Джойса: «Разделенное сознание не служит средством контроля над миром, но оно становится содержанием произведения искусства. Так что оно может жить и двигаться вперед, только опираясь на искусство, созданное ранее, и разрушая его».

Искусство нового времени не должно удовлетворяться пародированием прошлого — оно должно освещать будущее.

Автобиография по Шкловскому, представленная как образец литературы факта, совершила невероятное: она подменила вымышленную реальность реалистическим вымыслом. Это — сталинская книга высшего ранга. И это антисталинская книга: достаточно лишь понимать ее наоборот. Расшифровывать намеки о настоящем через ссылки на прошлое. Тогда за командным оптимизмом замечаешь отчаянную ностальгию по миру, ушедшему навсегда, разрушенному, по миру искусства. Как воспоминания об их рухнувших мечтах озаряют персонажей Гоголя и Чехова. Только верность утопии позволяет побеждать действительность, отрицать ее.

Шкловский мечтал о прозрачности между искусством и жизнью. Он захотел взорвать склеротические условности «сюжета», загораживавшие видение. Он испытывал культурную жажду человека Возрождения. Но его культура, как всякая подлинная культура, не отделяла искусство от жизни. Он распространял свое «я» на весь мир. Поэтому он пользовался автобиографией как зрительной трубой, чтобы всмотреться в горизонт, линия которого непрерывно отодвигалась.

Свобода в искусстве — порождение необходимости: она неизбежно связана с давлением материала. Свобода может утвердиться только при наличии четкого знания условий и пределов, в которых она должна осуществляться. Шкловский надеялся превратить монтаж в средство организации материала без насилия над ним, найти сплав литературы и действительности, сделать литературу двигателем действительности. Шкловский испытывал отвращение к коварным подделкам. Как показывает притча в *Гамбургском счете*, он воспринимал литературу как поле, обнесенное оградой, на котором надо сражаться все время одним и тем же оружием.

Но порою он путал давление материала и давление обстоятельств. Он знал, что в искусстве, в литературе и свобода осуществляется через необходимость, и истина видится сквозь иллюзию. Но иногда он был вынужден переворачивать порядок слов. Он делал вид, что принимает свои мечты за реальность. Огромный мир сжимался до размеров письменного стола. И он притворялся, будто путает ложь действительности с истиной литературы.

Виктор Шкловский и Лев Толстой: история вчерашнего дня

История вчерашнего дня — самый первый литературный очерк Толстого. В своем *Дневнике*, в записи от 24 марта 1851 г., он высказал намерение «описывать каждый день со всеми впечатлениями и мыслями, которые он породил», но скоро писатель прекратил этот опыт и посвятил свой труд тому, что станет частью его

автобиографии и его первым напечатанным и признанным произведением: *Детству*. Эти незаконченные страницы занимают особенное место не только в творчестве Толстого, но в истории всей новой литературы. Если этот текст до наших дней остается неизвестным огромному большинству читателей, то ответствен за это забвение сам питатель, который счел его недостойным публикации и никогда не возвращался к этому вердикту. Но если суровость Толстого по отношению к своим первым шагам в литературном творчестве объясняется причинами, восходящими к его собственному «учению» и его эволюции, она не должна наносить ущерб нашему интересу; она не должна прятать от нас то, что нашли важным и интересным некоторые проницательные исследователи — как первый в истории литературы набросок внутреннего монолога, формы, которую, как известно, довел до совершенства Джойс.

Позиция Толстого вызвала комментарии, вводящие нас в самую сердцевину эстетических и идеологических дебатов, вокруг которых с конца XIX века вращается вся русская литература. Начатая в 1860-х годах нигилистами, предпочитавшими Джоконде пару сапог, продолженная конфликтом, в котором позднее столкнутся реалисты и модернисты, дискуссия о смысле и целях искусства получила богатый дар в виде книги, где изложил свои художественные идеи Лев Толстой: *Что такое искусство?* (1899). Самые ожесточенные положения этого трактата воспримут и перенесут в совсем иной контекст сторонники социалистического реализма. И нет ничего удивительного в том, что один из лучших знатоков творчества Толстого критик Виктор Шкловский и один из основателей какавшейся тогда формалистической школы, в 1938 г., в разгар сталинского террора, анализируя *Историю вчерашнего дня*, по крайней мере сделал вид, что он противопоставляет Толстого Джойсу и доказывает — со своей привычной двусмысленностью, — что великий писатель-реалист отказался от приема, который оплодотворил великую литературу XIX столетия <...> в своем произведении, иносказательно озаглавленном *Дневник*.

Запоздалое открытие этого экспериментального текста как раз в тот момент, когда в литературе утверждалась генеральная линия, привнесло дополнительный аргумент в процесс, который был возбужден во имя реализма против формалистических и модернистских тенденций, развивавшихся в предшествующий период. В обстановке этой новой борьбы «классиков» и «модернистов» была желательна не столько гениальная изобретательность, сколько мудрость на время отказаться от пути, который Шкловский, ренегат формализма, изображал теперь как тупик и утверждал, что формалисты — это пародия старое искусство, что они не сумели создать ничего нового и значительного. Творчество Джойса он сравнивал со стариком, передвигающимся на костылях: «Оно держится на старых сюжетах и передвигается, опираясь на тень старого искусства».

Если в предшествующий период пародию приветствовали как новаторский и плодотворный прием, то теперь она становится доказательством бессилия «модернистов» создавать произведения искусства, которые нужны современности. То, что пародия ставилась под сомнение, было лишь удобным средством косвенно затронуть важные проблемы, поставленные во фрагменте Толстого, которые касались фундаментального для русской литературы понятия — понятия «сюжета». В самом деле, *История вчерашнего дня* — первый внутренний монолог романической прозы в современном смысле, а также первая попытка написать литературное произведение без сюжета, отбросив условности, с которыми литература всегда отождествлялась. В конце двадцатых годов было заявлено, что писатель должен заняться монтажом фактов и освободиться от тирании сюжетов, набор которых уже истощен; монтаж должен превратиться в прокрустово ложе для художественного поиска. Теперь Шкловский занялся самокритикой: «+18 Опираясь на тени другого мира, а не того, что нас

окружает, мы попытались представить наш мир в виде иероглифов вещей... Великое искусство — это искусство с жесткими правилами, искусство реалистических мотиваций... *Александр Невский* — более революционное художественное явление, нежели те произведения Эйзенштейна, которые лишены сюжета и представляют собой лишь “предлог к зрелищу”... Борьба против формализма есть борьба за чувственно воспринимаемый мир, за метод как метод, а не содержание искусства... Мы должны освободиться от формализма, от дежурной фразы, которая перестает быть истинной, как только она произнесена, мы должны привыкнуть к языку героизма».

Отождествляя формализм с «дежурной фразой», бесплодная пошлость которой противопоставлена «языку героизма», Шкловский несомненно имел в виду неудавшийся опыт Толстого, но он простодушно (?) показывал пальцем на странную концепцию, упрощенческую и мистификаторскую, в которую сталинские цензоры превратили реализм.

Ибо если реализм соответствует желанию наилучшим образом познать посредством писательства подвижную истину реальности, нашей внутренней реальности в ее текучести, в ее мгновенности и сложности, то *История вчерашнего дня* — крайнее выражение этого желания. Несомненно, Шкловский тогда разделяет щепетильность Толстого, когда ставит в вину подобной позиции эгоцентричную близорукость. Толстой был первым, кто руководствовался автобиографическими мотивациями, связанными с сократической озабоченностью: лучше познать себя, чтобы работать над своим нравственным совершенствованием, а увеличение (в фотографическом смысле) мелких деталей жизни и максимальное сжатие поля «сюжета» предвещали появление произведений — светочей литературы нашего времени, таких как эпические романы, которые составят славу Толстого. Оставленный план произведения, о котором мы говорим, совпадает с судьбой *Улисса*, но в *Детстве* рассказывается об одном дне, проведенном в деревне, и об одном дне в Москве, *Севастополь в мае* повествует об одной ночи, равно как *После бала* и *Утро помещика*, как указывают названия, — об одном утре. Это растягивание времени связано с неустанным исследованием изобильной, но невидимой материи, которая обычно и составляет человеческое существование. Ложным, выдуманным историям Толстой, как впоследствии Чехов, предпочитает саму жизнь, которая теперь должна стать для него подлинным литературным сюжетом.

Однако Толстой уже в автобиографической трилогии расширяет поле зрения и интроспективно вникает в философские и нравственные аспекты бытия. В его отказе продолжать *Историю вчерашнего дня* следует видеть первый шаг к той мутации, которая завершится на исходе кризиса 1857 года, когда шок, испытанный при чтении *Илиады*, заставит его отказаться от «старого метода письма», направленного преимущественно на психологический анализ, и переписать свою повесть *Казаки*, чтобы гармонизировать внутреннюю картину мира с эпическим представлением коллективной жизни и перейти от домашней, интимной картины к социально-исторической фреске.

Безусловно, можно заметить параллелизм между эволюцией Толстого в сторону вымысла и большой романной формы и эволюцией писателей и художников двадцатых годов, отмеченной массовым возвратом к «сюжету». Но отречение душевно сломленного Эйзенштейна, который был вынужден оставить монтажное кино, чтобы вернуться к условностям, которые считал устаревшими, пожалуй, нельзя уподоблять полному повороту юного Толстого: последний, словно испугавшись собственной смелости, отказался заниматься исключительно «молекулярным» анализом потока внутренней жизни, чтобы создать более стройную повествовательную форму, находящуюся на полпути между ускользающей истиной пережитого и ее романической

переработкой. В первом случае это отступление, навязанное «обстоятельствами», во втором — свободное решение писателя, еще только ищущего собственные пути. Однако в обоих случаях существо проблемы одно и то же: природа, предназначение и само существование искусства.

Мы читаем то, что для Толстого на самом деле было лишь черновиком будущего произведения, и воспринимаем его в атмосфере нашей «современной» культуры, в грубой какофонии записей, отражающих состояние сознания в повседневной жизни; мы предугадываем тривиальные лирические отступления Молли, пережевываем монологи Вирджинии Вулф и так вплоть до подтекста и тропов, столь дорогих Натали Саррот, и восхищаемся, узнав, что прежде был Толстой, Толстой, предвосхитивший Джойса. Но было бы правильней поместить этот набросок в контекст проблем, которые вставляли перед Толстым и перед литературой его времени. Этот короткий рассказ, не подчиняющийся каким-либо иным ограничениям и критериям, кроме точнейшего соответствия действительности, схваченной в становлении, относится к форме и этапу, промежуточным между *Дневником*, который вел Толстой после 1847г., и романизированной (romanсée) автобиографией, которая вскоре станет его официальным дебютом в литературе. Но это и нечто большее: своего рода микрокосмическая и поэтическая лаборатория будущего автора *Анны Карениной*.

Если Толстой отказывается отождествлять жанр романа с приемом, который он не желает сакрализировать, он все же оставляет его в резерве и сумеет воспользоваться им в своих великих романах, в *Войне и мире*, усеянном чарующими внутренними монологами (Пьера Безухова и Андрея Болконского), и особенно на страницах, предшествующих описанию гибели Анны Карениной, которые Набоков считал самыми гениальными страницами величайшего шедевра русской литературы.

Противопоставляя Толстого Толстому, Шкловский приводит в своем *Дневнике* такую притчу:

+ 19 «Толстой рассказывал, что однажды он не мог понять, что некий человек делает с камнем. Он подошел к нему как можно ближе и тогда заметил, что человек точит об этот камень нож. Человеку нужен был не камень, а заостренный нож. Нам нет нужды думать о методе, придавать значение нашим усилиям, чтобы овладеть материалом, задерживаться на средствах выражения — нам нужно воспринимать мир, мы нуждаемся в правильном восприятии мира».

Этот предусмотрительный отказ смешивать цели и средства отчасти объясняет недоверие Толстого к ориентации, которую он считал слишком односторонней. Но теория литературы, без конца мечущаяся между формой и смыслом, истиной и иллюзией, документом и вымыслом, идеологией и эстетикой, подобна змее, кусающей себя за хвост. В работе, где Толстой с немалым скепсисом задается вопросом о роли искусства в жизни — *Что такое искусство?* — и обосновывает свою попытку создать произведение без «сюжета», он вспоминает случай с астрономом, способном долго рассуждать о спектральном анализе Млечного пути, но не способном объяснить вращение Земли и смену дня и ночи; и Толстой заключает: «+20». Можно спросить себя: свидетельствует ли это замечание в пользу искусства как инструмента познания, т.е. сводит ли оно литературу к документу, к простой записи фактов и тем самым предваряет тезис продуктивистов о «смерти искусства» или же оно указывает на единственное средство вытащить литературу из привычной колеи академизма, допустив

обновление средств и приемов и тем самым предвосхищает на будущий расцвет чистого искусства? Чехов так отозвался на слова Толстого: «Нам не нужны сюжеты»⁹.

Толстой восхищался Чеховым как мастером формы, но сожалел, что в его творчестве недостает идеологического и нравственного направления, и поэтому считал его пустым, бессодержательным. Здесь может возникнуть вопрос: не отождествлял ли Толстой эту «бессодержательность» с отсутствием сюжета, что вполне соответствовало бы его воззрениям? Впрочем, о произведениях Толстого можно сказать, что при их создании его самым непосредственным образом вдохновляла действительность, причем не только в *Трилогии*, но даже в *Дневнике*, что все они суть прежде всего органичные, автономные комплексы — произведения искусства.

И несомненно, что именно Толстой-художник лучше всего отвергал Толстого — моралиста и доктринера, если он писал в записных книжках:

«Литература была чистой страницей, теперь эта страница заполнена целиком. Нужно или перевернуть ее или взять другую».

Чтобы удовлетворить этому требованию, автор *Истории вчерашнего дня* начал разрабатывать новый сюжет: саму материю времени и жизни. Так он сделал набросок, по словам Владимира Янкелевича, «бесконечно малого (infinitésimal) романа»¹⁰.

Перевод с французского А.Д. Бакулова

⁹ Свидетельство + Потапенко в книге: *Чехов в воспоминаниях современников*. М.: +, 1960, с. +.

¹⁰ *Jankélévitch Vladimir. L'Irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion, 1974. P. 53.