ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Попов Степан Денисович

Виктор Шкловский в 1920–1930-е годы: от теории литературы к культурному строительству

Специальность 5.9.1 — Русская литература и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук
Валерий Юрьевич Вьюгин

Санкт-Петербург
2026

Оглавление

Введение 4

Глава 1. В. Б. Шкловский на рубеже 1910–1920-х годов: имманентный анализ и преодоление его ограничений 16

1.1. В. Б. Шкловский и его исследователи: к переосмыслению традиции 17

1.2. К альтернативному прочтению формалистской доктрины: фигуры маргинального в теоретическом воображении В. Б. Шкловского 28

1.3. Формалистская теория и ее интерпретации в литературной практике В. Б. Шкловского 38

1.4. К реинтерпретации формалистского метода 48

Глава 2. В. Б. Шкловский в середине и второй половине 1920-х годов: формалистская социология литературы и новые модели автобиографического и историко-литературного нарратива 53

2.1. Литературный быт, или еще одна «научная ошибка» формалистов: исследовательский/критический взгляд и новые источники 55

2.2. Между литературой и литературной теорией: «Третья фабрика» В. Б. Шкловского и «Мой временник» Б. М. Эйхенбаума 64

2.3. «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком»: автобиографические опыты формалистов в контексте модернистской метапрозы 73

2.4. От аналитики культурного производства к критической истории литературы: реконцептуализируя формалистскую социологию 82

2.5. Прагматика теории: еще раз об аналитическом потенциале формалистской социологии литературы 92

Глава 3. В. Б. Шкловский на рубеже 1920–1930-х годов: риторический проект и участие в революционном культурном строительстве.....97

3.1. Пролетарская культура и модели ее концептуализации: краткая история критических дебатов.....99

3.2. Литературные пособия и самоучители как жанр: реконструкция тематических и концептуальных границ.....108

3.3. «Пролетарская риторика» В. Б. Шкловского: концептуализация жанра, формы работы с традицией и модель субъективации.....118

3.4. Между пародией и «литературой факта»: литературные и теоретические контексты литературного-педагогического проекта В. Б. Шкловского.....127

3.5. К проблеме интеллектуальной мимикрии: В. Б. Шкловский как революционный интеллектуал.....136

Заключение.....140

Список литературы.....149

Введение

На страницах «Третьей фабрики» В. Б. Шкловского среди автобиографических заметок, обращений к друзьям и коллегам и разного рода теоретических рассуждений можно встретить и подобные, как представляется на первый взгляд, пессимистичные оценки своего нынешнего карьерного и профессионального положения:

> Разве мы знаем, как надо обрабатывать человека? Может быть, это правильно — заставлять стоять его перед кассой. Может быть, это правильно, чтобы он работал не по специальности… дайте мне заниматься специальными культурами. Это не правильно, когда все сеют пшеницу. Я не умею говорить слонячим писком. Не правильно беречь искусство…[1]

Уже прошедший через две политические революции и две войны, практику революционной организации и даже жизни в подполье, а также опыт создания теоретической школы и заметный литературный и литературно-критический успех[2], Шкловский, подобно другим писателям и

---

[1] *Шкловский В. Б.* Третья фабрика. М.: Артель писателей «Круг», 1926. С. 16.

[2] Стоит отметить, что рамках этой работы специальной реконструкции биографическая траектория Шкловского подвергнута не была, в том числе и по той причине, что общая канва и отдельные эпизоды биографического пути Шкловского в целом неплохо описаны и зафиксированы, причем как современниками (к примеру: *Каверин В. А.* Эпилог. М.: Вагриус, 2006), так и позднейшими исследователями. См. на эту тему следующие работы: *Березин В. С.* Виктор Шкловский. М.: Молодая гвардия, 2014; *Громова Н. А., Позднякова Т. С.* Шкловские: Семейные хроники. М.: АСТ, 2025. Необходимо здесь также отметить и объемный корпус мемуарных текстов, который оставил Шкловский. См., например: *Шкловский В. Б.* Жили-были. Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени: с конца XIX века по 1964 год. М.: Советский писатель, 1966; *Дувакин В. Д., Радзишевский В. В.* Беседы с Виктором Шкловским. Воспоминания о Маяковском. М.: Common place, 2017.

интеллектуалам своего времени[3], задавался вопросом — как в новых условиях можно и нужно работать? Дело, однако, состояло не только и не столько в задаче корректировки профессиональной или карьерной траектории, но и в необходимости сопряжения индивидуального творческого, теоретического и шире — интеллектуального пути с общим революционным контекстом, обозначившим новые, ранее не поднимавшиеся, концептуальные и практические вопросы.

Как известно, свой путь ученого Шкловский начал с манифестации ценности спонтанного, необычного, динамичного слова и с интеграции новой теоретической школы в литературные практики авангарда: «Слишком гладко, слишком сладко писали писатели вчерашнего дня… Необходимо создание нового, “тугого“ (слово Крученых), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка… Пути нового искусства только намечены… у поэтов-будетлян верный путь: они правильно оценили старые формы»[4]. К началу 1930-х же Шкловский подошел теоретиком, публично «отказавшимся» от собственных научных достижений и заявившим о полной поддержке

---

[3] Особую чувствительность раннесоветского культурного дискурса к экономическому измерению литературы, среди прочего, объяснялась нестабильным и даже хаотичным состоянием послереволюционного литературного поля, равно как и желанием авторов, действующих в границах этого поля, установить наиболее продуктивные стратегии адаптации к изменившейся не только социальной, идеологической или политической, но и в том числе институциональной реальности. В этой связи можно вспомнить известное замечание Б. М. Эйхенбаума о том, что в 1920-е годы «…вопрос о том, “как писать“, сменился или, по крайней мере, осложнился другим — “как быть писателем“» (*Эйхенбаум Б. М*. Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1929. С. 51). Более подробно о рефлексии Эйхенбаума на этот счет, а также о том, как в «Третьей фабрике» Шкловский решал вопрос о своей профессиональной идентичности, будет сказано в главе 2.

[4] *Шкловский В. Б*. Воскрешение слова. СПб.: Тип. З. Соколинского, 1914. С. 14.

марксистского[5] способа анализа и интерпретации литературной культуры: «Для меня формализм — пройденный путь, пройденный и оставленный позади уже за несколько этапов… Необходим переход к изучению марксистского метода в целом. Конечно, я не объявляю себя марксистом, потому что к научным методам не присоединяются. Ими овладевают и их создают»[6]. То, что происходило между двумя этими точками и, в частности, в 1920-е годы, когда Шкловский в действительности и переживал сложную интеллектуальную эволюцию, а также те обстоятельства, что мотивировали эту трансформацию, обычно редко интересует исследователей.

Актуальность избранной темы определяется тем, что не только внутренние и внешние причины и мотивации, но и сама механика произошедшей со Шкловским в период с конца 1910-х и до начала 1930-х годов интеллектуальной трансформации, ее концептуальная логика и способы риторической артикуляции были прояснены в недостаточной степени и, более того, по сути дела, не были заявлены как важная исследовательская проблема. Существующая исследовательская традиция в лучшем случае ограничивалась регистрацией самого факта эволюции формалистской доктрины и непосредственно научной и теоретической позиции Шкловского, в худшем — объясняла произошедшие с ним перемены ссылками на публичные кампании против формальной школы и стремлением

---

[5] О ранних представлениях Шкловского о специфике марксистских методов, а также об их применимости к изучению литературы и литературной истории красноречиво говорит следующая статья из сборника начала 1920-х «Ход коня»: «Все авторы их полагают, что новые формы быта создают новые формы искусства… они считают, что искусство есть одна из функций жизни… Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города» (*Шкловский В. Б.* Улля, Улля, Марсиане! // Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 38–39).

[6] *Шкловский В. Б.* Памятник научной ошибке // Литературная газета. 1930. 27 января.

Шкловского к мимикрии под официальный идеологический язык и дискурс[7]. Вместе с тем движение Шкловского от авангардного теоретика литературы и писателя к активному участнику революционного культурного строительства может быть представлено как достаточно последовательный сюжет, который, пускай и с известной долей условности, можно разделить на несколько этапов:

- конец 1910-х и начало 1920-х: формирование основ формалистского метода и разработка имманентных способов прочтения художественного текста, а также первые литературные опыты Шкловского, обозначившие его ориентацию на авангардные формы и приемы письма;
- первая половина и середина 1920-х: внесение Шкловским существенных корректировок в формалистскую аналитическую доктрину, в том числе и с учетом возможностей социологических методов, и кроме того — активное участие в актуальных культурных и идеологических дебатах;
- конец 1920-х и начало 1930-х: манифестация Шкловским необходимости сопряжения индивидуальной профессиональной и теоретической траектории с задачами культурной революции и, среди прочего, содействия проекту пролетарской культуры.

Следует описать, однако, не только саму по себе научную и литературную эволюцию Шкловского, но и тот характерный для него способ производства дискурса, который и сделал возможными подобные трансформации. Иными словами, фигуру Шкловского необходимо осмыслить

---

[7] Первая методологическая позиция представлена в известных исследованиях О. Ханзен-Леве (*Ханзен-Леве О.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. С. А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001) и П. Стайнера (*Steiner P.* Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaka; London: Cornell University Press, 1984), вторая — в монографии В. Эрлиха (*Эрлих В. Х.* Русский формализм: история и теория / Пер. А. В. Глебовской. СПб.: Академический проект, 1996). Более подробный анализ этих работ, их аналитических ограничений и того исследовательского нарратива, что сложился вокруг фигуры Шкловского и теоретического наследия формальной школы, будет представлен в главе 1.

не только в роли ученого или писателя, но и как «пишущего»[8] или же — как «концептуального персонажа»[9] с характерным для него типом производства теоретических мысли и высказывания.

Актуальной, хотя и скорее побочной, для этого исследования остается и проблема обновления аналитического языка описания, используемого для концептуализации, интерпретации и оценки раннесоветского интеллектуального опыта в целом. Зажатые, с одной стороны, между доставшимися от «тоталитарной» и «ревизионистской» историографий паттернами восприятия раннесоветского интеллектуального класса и дисциплинарными границами литературоведения, искусствознания, социологии и других гуманитарных наук, с другой, интеллектуальные дискуссии 1920–1930-х годов были почти не представлены в качестве некоторого системного явления[10]. Пример Шкловского как автора, постоянно нарушавшего жанровые и концептуальные границы различных научных и культурных дискурсов, а также использовавшего нетривиальные подходы к выстраиванию не только интеллектуальной, но и биографической траектории в сложных исторических условиях и обстоятельствах, в этом случае представляется релевантным, по крайней мере, для начала подобного разговора.

Исходя из сказанного выше, ***целью*** диссертации оказывается комплексное исследование теоретической и литературной траектории

---

[8] *Барт Р.* Писатели и пишущие / Пер. С. Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 133–141.

[9] *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. С. Н. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. С. 71–98.

[10] Следует, впрочем, отметить те редкие попытки описания интеллектуального движения 1920–1930-х годов в качестве аналога «французской теории» 1960–1970-х годов, то есть совокупности связанных между собой скорее по смежности, чем по аналогии научных дискурсов, реализующих масштабную теоретизацию языка, литературы и культуры. См. в этой связи следующий сборник статей: Русская теория: 1920-1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений / Сост. и отв. ред. С. Зенкин. М.: Российский государственный гуманитарны университет, 2004.

Шкловского, начиная с конца 1910-х годов, когда были сформированы основные аналитические и концептуальные приемы русского формализма, и заканчивая рубежом 1920–1930-х годов, поставившим Шкловского в позицию вовлеченного в революционное культурное строительство интеллектуала и, соответственно, обозначившим необходимость переосмысления сложившегося к этому моменту времени репертуара его творческих и исследовательских стратегий. Достижение этой цели предполагает решение следующих ***задач***:

- осуществить критическую ревизию доминирующей традиции исследования истории формальной школы в той ее части, которая была связана с фигурой Шкловского, а также предложить новые способы концептуализации типа теоретической и литературной работы, которую последний производил в 1920–1930-е годы;
- описать ранее не вызывавшую у исследователей достаточного интереса часть теоретического, аналитического и литературного наследия Шкловского, в том числе и материалы, эксплицирующие его отношение к литературной социологии и литературной педагогике;
- представить альтернативные интерпретации ряда выдвинутых Шкловским теоретических положений и, в частности, с использованием концепций актуальной литературной теории и методологических разработок, предлагаемых другими гуманитарными и социальными науками;
- определить ход интеллектуальной эволюции, которую осуществил Шкловский в 1920–1930-е годы, и реконструировать специфику того культурного и политического контекста, который оказал непосредственное влияние на эту эволюцию;
- проанализировать те риторические и концептуальные приемы, с помощью которых Шкловский мотивировал и производил трансформацию индивидуальной теоретической позиции, обозначал свои задачи и функции в рамках интеллектуального процесса революционной эпохи.

Чтобы осуществить подобную реинтерпретацию интеллектуальной траектории Шкловского раннесоветского периода, привлекается обширный

материал теоретических, аналитических, критических и литературных работ, написанных Шкловским в период с середины 1910-х и по первую половину 1930-х годов. В диссертационном исследовании рассматривается и целый ряд журнальных и газетных статей и заметок, опубликованных Шкловским в 1920-е годы, не попавший в наиболее известные и репрезентативные собрания его работ и введенный в научный оборот лишь недавно, в связи с изданием первого собрания сочинений Шкловского. К анализу привлекаются работы других формалистов (Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Л. П. Якубинский, О. М. Брик, Е. Д. Поливанов и др.), а также иных заметных участников раннесоветского научного (Л. Я. Гинзбург, Г. А. Гуковский, В. А. Гофман и др.), интеллектуального (В. М. Фриче, А. А. Богданов, Г. А. Гастев и др.), литературного (В. Маяковский, М. Горький, Г. А. Шенгели и др.), литературно-критического (Л. Л. Авербах, С. М. Третьяков, Н. Ф. Чужак и др.) и политического (Л. Д. Троцкий, А. В. Луначарский и др.) поля[11].

Разнообразие теоретического и литературного наследия Шкловского, а также внутренняя сложность тех историко-культурных, идеологических и теоретических контекстов[12], с которыми он взаимодействовал на протяжении 1920–1930-х годов, определяет обращение как к «традиционным», так и междисциплинарным ***методам*** анализа. Традиционный историко-

---

[11] В наибольшей степени задаче картографирования раннесоветского интеллектуального и идеологического пространства, необходимого для более точного понимания позиции Шкловского, будет посвящена глава 3.

[12] Стоит также учесть и то обстоятельство, что теоретическая и литературная идентичность Шкловского не только отличалась гибридным характером, но и зачастую самим Шкловским оценивались как принципиально подвижная и пластичная. См. по этому поводу замечание из «Сентиментального путешествия», где Шкловский намеренно и в ироничной по отношению к своей фигуре манере сталкивает индивидуальные политические и интеллектуальные симпатии и пристрастия: «Я не социалист, я фрейдовец» (*Шкловский В. Б.* Сентиментальное Путешествие. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 85). Более подробно о проблеме гибридной идентичности, остававшейся для Шкловского актуальной на протяжении всех 1920–1930-х годов, также будет сказано в главе 2.

литературный метод дополняется методологическими разработками, используемыми в интеллектуальной истории, а также в социологии литературы и культуры. Не менее важной в контексте этой работы методологической предпосылкой следует считать и набор методов, обозначенных в сравнительном литературоведении, которые, с одной стороны, позволяют прочитывать аналитические идеи Шкловского и остальных формалистов в связи с достижениями различных гуманитарных теорий XX века, среди которых можно обнаружить не только структуралистский подход, но и также постструктурализм и отдельные направления критической теории (critical theory), а с другой — дают возможность сравнивать литературные и концептуальные стратегии Шкловского и некоторых других авторов русского и европейского модернизма, выявлять их наиболее значимые сходства и различия с тем, чтобы более точно установить общую специфику позиции Шкловского.

В с***труктуре*** диссертационной работы выделяются введение, три главы, заключение и список литературы.

В *первой главе*, помимо краткого обзора исследовательской литературы, сложившейся вокруг русского формализма и непосредственно Шкловского, представлено критическое переосмысление ранней аналитической программы ОПОЯЗа, в том числе и тех ее положений, где была концептуализирована фигура остранения и приемы деконструкции автоматизированной литературной формы. Производимый в главе анализ таких литературных произведений Шкловского, как «Сентиментальное путешествие» и «Zoo», демонстрирует, что сформулированные Шкловским на теоретическом уровне литературные и эвристические стратегии реализуются им же и в индивидуальной творческой практике. Постановка вопросов, касающихся переосмысления основ формалистской аналитической доктрины, а также предложенный способ одновременного прочтения теоретических и литературных работ формалистов определяют ***теоретическую значимость*** диссертационного исследования.

Во *второй главе* описывается широкий круг аналитических, литературных и критических текстов Шкловского первой половины и середины 1920-х годов, где он исследует социальные, экономические и институциональные аспекты литературного производства. Эпистемологические границы «формалистской» социологии литературы выявляются на примере «Третьей фабрики» Шкловского и «Моего временника» Эйхенбаума: оба сочинения, излагая биографическую траекторию своих авторов, одновременно с этим предлагают и теоретическую модель, позволяющую, с одной стороны, анализировать репертуар профессиональных стратегий доступных литераторам в разных социо-экономических и политических условиях, а с другой стороны — комментировать и их собственный же интеллектуальный и экзистенциальный опыт.

Третья глава диссертационного исследования посвящена литературным пособиям и самоучителям Шкловского рубежа 1920–1930-х годов. Анализ представленной в этих работах литературно-педагогической программы, отсылающей как к отдельный достижениям формалистской теории (теория пародии Тынянова), так и к различным авангардным литературным проектам («литература факта» Нового ЛЕФа), сопровождается кратким исследованием раннесоветских практик инициации представителей пролетарского класса в литературное творчество и в первую очередь анализом текстов «пролетарских риторик», написанных другими советскими профессиональными писателями и поэтами (Г. А. Шенгели, Владимир Маяковский, Максим Горький и др.). В конечном итоге производимая реинтерпретация Шкловского не только как теоретика и исследователя литературы и литературной истории или как фигуры раннесоветской литературной сцены, но и в качестве непосредственного участника революционного культурного строительства, составляет ***научную новизну*** этой работы.

Итак, ***ключевые положения*** диссертации формулируются следующим образом:

1. Теоретическую, интеллектуальную и творческую позицию Шкловского, как она фиксируется с конца 1910-х и до начала 1930-х годов, следует признать производящей не столько некоторое систематизированное научное знание, сколько особого рода критическую рефлексию, реализующую набор определенных концептуальных приемов и установок в связи со спецификой локального предмета и контекста рассуждения;
2. Гибридный характер, свойственный типу теоретической и культурной рефлексии Шкловского, делает возможным синхронное и координированное прочтение корпуса его текстов, начиная с небольших критических заметок и выступлений и заканчивая научными манифестами, литературными сочинениями и культуртрегерскими работами;
3. Теоретическая программа, заявленная Шкловским и другими формалистами в конце 1910-х годов, не исчерпывалась стремлением к обнаружению и фиксации закономерностей производства литературного письма и, более того, предполагала аналитический интерес к различным зонам культурной и дискурсивной периферии;
4. Теоретические концепции, описывающее социальное и экономическое измерение литературной культуры, которые были предложены Шкловским и другими опоязовцами, формировались не столько под влиянием развернувшейся в середине 1920-х критики марксистски ориентированных авторов, а в силу концептуальной эволюции самого формального метода и, в частности, на основании заявленного еще в статьях и заметках начала десятилетия аналитического интереса к механизмам работы революционных культурных институций и индустрий;
5. Литературные сочинения Шкловского, в том числе «Сентиментальное путешествие» и «Третья фабрика», одновременно реализовывали авангардные литературные стратегии, позволявшие остранять традиционные поэтические и жанровые рамки автобиографического повествования, и продуцировали теоретические идеи непосредственно

дополнявшие и развивавшие ту аналитическую программу, которую Шкловский формулировал в научных манифестах;

6. Литературно-педагогические работы Шкловского рубежа 1920–1930-х годов не только предлагали комплексную программу литературного производства, пускай и созданную в соответствии с манифестированным государством социальным заказом, но и выступали с оригинальной интерпретацией целей и задачи разворачиваемой культурной революции и фактически задавали для нее альтернативный вектор развития;
7. Теоретический проект Шкловского, сочетавший в себе как «спецификаторские» эпистемологические стратегии, так и чувствительность к неконвенциональным формам и аспектам литературного материала, обнаруживает в себе потенциал к диалогу с такими гуманитарными теориями XX века, как постколониальная теория с ее фокусом на проблеме культурной репрезентации маргинализованных сообществ, марксистская теория культурной и политической гегемонии и критическая социология искусства и художественного производства, обозначенная в работах исследователей Франкфуртской школы;
8. Общую траекторию Шкловского в 1920–1930-е годы можно прочитать не только как движение от манифестации имманентных способов исследования литературных текстов к более комплексному пониманию литературной культуры, в том числе и ее институциональных, социальных и экономических аспектов, но и как историю трансформации модерной науки о литературе в интеллектуальный дискурс, активно реагирующий на проблемы революционного культурного строительства;
9. Та степень вовлеченности, которую Шкловский проявил при участии в различных проектах культурной революции, позволяет говорить о нем также и как о «революционном» или «активистском» типе писателя и ученого, что дает повод оценить фигуру Шкловского и оказанное ей влияние не только в перспективе раннесоветской интеллектуальной культуры, но и в более глобальной традиции интеллектуального производства, ориентированного на левую политическую идеологию;

10. Остраняя собственную интеллектуальную, литературную и профессиональную идентичность, Шкловский, тем не менее, сохранял и подвергал реактуализации базовые для формалистской доктрины аналитические методы и теоретические концепции: обнаружение факта четкой преемственности между текстами Шкловского конца 1910-х и начала 1930-х также дает повод пересмотреть распространенное мнение о Шкловском как об авторе конформистского типа.

Выводы диссертационного исследования прошли ***апробацию***. Основные положения и результаты работы изложены в трех публикациях: статьи были опубликованы в рецензируемых научных журналах, входящих в перечень ВАК РФ (в т. ч. 2 статьи в изданиях, индексируемых международными базами данных Web of Science и Scopus). Отдельные положения диссертации также обсуждались на всероссийских и международных научных конференциях, в числе которых: XXII Международная научная конференция молодых филологов (Таллиннский университет, Эстония, 2022), Парадоксы времени: искусство, литература и наука в (не)правильном контексте (Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2023), Нереализованные замыслы: лакуны творчества, знания и понимания (НИУ ВШЭ СПб, 2024), Границы возможного: правила и исключения в искусстве и литературе (Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2024), Авангардисты-2. Ежегодная конференция по истории русского авангарда для молодых ученых (Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2025), Великое переселение идей и понятий: между очевидным/неочевидным (НИУ ВШЭ СПб, Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2026).

Возможность использования результатов диссертационного исследования при подготовке курсов истории русской литературы начала XX века и теории литературы, а также при академическом изучении истории литературы советского времени и отечественной интеллектуальной истории, определяет его ***практическую значимость***.

Глава 1. В. Б. Шкловский на рубеже 1910–1920-х годов: имманентный анализ и преодоление его ограничений

Кажется очевидным, что именно с работами русских формалистов связан сам факт возникновения современной литературной теории. Это обстоятельство признавали не только авторы наиболее авторитетных монографий по истории литературоведческой науки[13], но и целый ряд знаковых гуманитарных исследователей XX века. Немало сделавший для популяризации формалистского теоретического наследия во Франции, Ц. Тодоров считал, что именно в методологической системе, созданной формалистами, был наиболее ярко манифестирован способ исследования литературного текста, обращавший внимание, в первую очередь, на его эстетические характеристики. Отвергнув традицию восприятия литературного сочинения как прежде всего рамки репрезентации социальной реальности, формалисты, согласно Тодорову, обратили внимание на специфический тип организации литературной речи и, соответственно, обосновали один из важнейших подходов к теоретизации структурных признаков литературного дискурса: «Исследования, предпринятые формалистами это были исследования системы в литературе, а именно внутренней упорядоченности отдельных произведений… литература есть система, системно организованный язык, сосредоточивающий в силу этого наше внимание на себе самом, язык, приобретший свойство самоцельности»[14]. Ю. М. Лотман не только разделял представление Тодорова

---

[13] См. об этом, например, у Т. Иглтона: «…формалисты отвергали квазимистические доктрины символизма… Литература перестала быть псевдорелигией, психологией, социологией и начала пониматься как особая организация языка. У нее появились собственные законы, структуры и механизмы, которые должны были изучаться сами по себе…» (*Иглтон Т.* Теория литературы: введение / Пер. Е. А. Бучкиной. М.: Территория будущего, 2010. С. 21). Схожей позиции придерживался и А. Компаньон: *Компаньон А.* Демон теории / Пер. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во. им. Сабашниковых, 2001.

[14] *Тодоров Ц.* Понятие литературы / Пер. Г. К. Косикова // Семиотика: Антология. М.; Екатеринбург: Академический проект; Деловая книга, 2001. С. 382.

о месте русского формализма на карте гуманитарной теории XX века, но и обосновывал эту высокую оценку предпринятой в работах формалистов реконцептуализацией тематических и прагматических свойств литературы: «Одно из основных положений формальной школы состоит в том, что эстетическая функция реализуется тогда, когда текст замкнут на себя, функционирование определено установкой на выражение…»[15] Заявленная и обоснованная формалистами необходимость изучения поэтики литературного сочинения, по мысли Лотмана, и мотивировала их к разработке особого аналитического аппарата, позволявшего имманентно, с «технической» точки зрения прочитывать литературные тексты: «…формальная школа на первый план выдвигала проблему текста… ее сторонники утверждали, что значение невозможно без материального субстрата — знака и зависит от его организации. Ими было высказано много блестящих догадок о знаковой природе художественного текста»[16].

Подобная оптика прочтения работ формалистов, с которой трудно не согласиться, не учитывает, тем не менее, как исторического развития формальной школы, так и возможных способов альтернативной интерпретации вклада русского формализма в литературную теорию. Для того чтобы понять, как сложился этот взгляд и какие иные возможные интерпретации можно предложить для теоретического наследия формализма, вначале необходимо осуществить краткую реконструкцию исследовательской традиции, сложившейся вокруг формализма и непосредственно Шкловского.

1.1. В. Б. Шкловский и его исследователи: к переосмыслению традиции

В одной из первых и, возможно, наиболее известных монографий, посвященных русскому формализму, книге В. Эрлиха «Русский формализм:

---

[15] *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия художественной литературы // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 203–204.

[16] *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. С. 16.

история и теория», было предложено описание формализма не как интеллектуального движения или как части культурного процесса 1910–1930-х годов, а исключительно как научной теории. Вкратце реконструировав историю возникновения формальной школы, большую часть своей книги Эрлих, посвятил разбору базовых аналитических концепций формализма, среди которых особенно выделил исследования в области стиха и на уровне теоретизации литературной эволюции.

Отдав должное эвристическому потенциалу формалистского метода и, в частности, исследовательским концепциям Шкловского, Эрлих, тем не менее, подверг критике научный и эпистемологический диспозитив, присущий работам формалистов: «Идеолог формализма был несомненно прав, подчеркивая присущее Сервантесу внимание к форме… Однако его высказывания по поводу образа главного героя романа сразу же обнаруживают недостатки его метода…»[17] Характеризуя, в частности, специфику того анализа, которому Шкловский подверг «Дон-Кихота», Эрлих подчеркнул, что формалистская теоретическая доктрина, хотя и оказалась способна производить отдельные ценные наблюдения относительно поэтики литературного текста, но в то же время предложила достаточно специализированный и по этой причине ограниченный взгляд на другие аспекты литературного творчества, в том числе тематические, идейные и философские: «Шкловский проходит мимо важнейшей философской дилеммы, заложенной в романе. Я имею в виду вопрос об относительности самих понятий “безумие“ и “мудрость“»[18]. Тезис об «ограниченности» аналитических возможностей формального метода в результате Эрлихом был радикализирован и расширен и на другие аспекты формалистской теоретической доктрины, и прежде всего — на манифестированный в ее рамках еще в конце 1910-х принцип автономии литературного ряда: «Формалисты были совершенно правы, когда указывали на внутренний

---

[17] *Эрлих В. Х.* Русский формализм: история и теория. С. 195.

[18] Там же.

динамизм литературного процесса… при этом они явно смешивали независимость и сепаратизм и… склонны были вообще отрицать существование какого бы то ни было взаимодействия между различными лоскутьями общественного полотна»[19].

Некоторое развитие формального метода и преодоление и исправление его ошибок и заблуждений Эрлих увидел в работах Пражского лингвистического кружка и шире — в теоретической системе структурализма, в связи с чем заявил: «…представляется совершенно справедливым утверждение, что русский формализм в лучших своих проявлениях был по сути дела структурализмом»[20]. Этот аналитический ход имплицитно подразумевал тот же взгляд на историю науки, что был представлен Т. Куном в его хрестоматийно известной книге «Структура научных революций» (1962). Подобно Куну, Эрлих определял историю литературной науки в качестве серии скачков-революций, где прежняя теоретическая модель, утратившая свои объяснительные способности, неизменно уступала места новой: в данной перспективе смена формалистской научной парадигмы на структуралистскую представлялась вполне логичной. В конечном итоге редукционистский характер сформулированного в книге Эрлиха научного нарратива объяснялся не только ориентацией на Куна и его социологию научного знания, но и позиционированием русского формализма исключительно в качестве научной теории, из-за чего из фокуса внимания выпадали как литературные, так и литературно-критические аспекты деятельности формалистов, и прежде всего — Шкловского.

Более поздние исследователи, также привлекавшие к исследованию формального метода концепцию Куна, предпочитали иным образом характеризовать научное значение формализма: «С точки зрения теории научных революций Куна, значение деятельности формальной школы не

---

[19] Там же. С. 255.

[20] Там же. С. 198.

исчерпывается просто формированием новой парадигмы… в терминологии Куна скорее следует вести речь… о более фундаментальном процессе становления парадигмальной матрицы в гуманитарном знании»[21]. Следует, впрочем, также заметить, что свою работу над монографией Эрлих вел под началом Р. О. Якобсона, который не только имел собственные представления о наследии формализма, но и, более того, в разное время вступал со Шкловским в прямой публичный конфликт из-за попыток переописания истории формальной школы[22]. Некоторая зависимость оптики Эрлиха от оптики Якобсона, если не общая тенденциозность его взгляда на фигуру того же Шкловского, при понимании этих обстоятельств представляется вполне очевидной: «…рассуждения Шкловского оставались скорее научным обоснованием поэтического эксперимента… Явственнее всего попытки разрешить фундаментальные проблемы литературной теории в тесной связи с современной лингвистикой и семиотикой прослеживаются в работах Романа Якобсона»[23].

Не менее влиятельной, чем книга Эрлиха, оказалась и монография О. Ханзен-Леве «Русский формализм: Методологическая реконструкция

---

[21] *Дмитриев А. Н., Левченко Я. С*. Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 301.

[22] На то обстоятельство, что формализм в истории гуманитарной науки оказался лишь предвестником будущего большого теоретического проекта, равно как и на то, что формализм остался лично для него пройденным этапом научной биографии, Якобсон намекал уже в 1930-е годы. В своем курсе лекций «Формальная школа и современное русское литературоведение», прочитанном для студентов университета Брно, Якобсон сообщал по этому поводу: «…приближение к структурному пониманию искусства, которые мы наблюдали в учении формалистов о доминанте, остались неиспользованными в вопросах включения искусства в высшие структуры» (*Якобсон Р. О*. Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 83). О спорах вокруг теоретического наследия формализма между Якобсоном и Шкловским, а также о том, из каких методологических противоречий складывался этот конфликт, см. у И. А. Калинина: *Kalinin I*. Viktor Shklovsky vs. Roman Jakobson: Poetic Language or Poetic Function of Language // Enthymema — International Journal of Literary Criticism, Literary Theory and Philosophy of Literature. 2017. Vol. 19. P. 342–351.

[23] *Эрлих В. Х*. Русский формализм: история и теория. С. 178.

развития на основе принципа остранения». Изначально написанная как докторская диссертация, монография Ханзен-Леве представила русский формализм в качестве своего рода модернистского поэтологического дискурса, не только занимавшегося разработкой инструментов литературоведческого анализа, но и предложившего целый ряд моделей метаописания модернистского стиля. Подобная концептуализация русского формализма позволила Ханзен-Леве вписать его в широкий историко-культурный контекст и произвести сравнение формалистской теоретической и художественной программы одновременно и с традицией античной поэтики («…русских формалистов интересовала не столько теория мимесиса, сколько его признание конструктивной автономии поэзии и следующей из этого необходимости имманентного анализа»[24]), и с эстетическими практиками маньеризма («Ранняя формалистская теория поэтической семантики содержит… все существенные приемы остранения, присущие маньеристской теории образа»[25]), и с фигурой романтической иронии («Все эти аспекты конструктивной иронии воплощаются, согласно Ф. Шлегелю, в романе, который он — как и позднее Шкловский — определяет принципиально как жанр остранения»[26]). Отдельные страницы книги Ханзен-Леве посвятил и попытке компаративного прочтения теоретической доктрины формалистов и теоретических проектов их современников — психологии искусства Л. С. Выготского[27] и теории коммуникации М. М. Бахтина[28].

Несмотря на привлечение достаточно широкого историко-культурного и научного контекста, книга в большей степени реализовывала последовательную аналитическую реконструкцию формального метода,

---

[24] *Ханзен-Леве О.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. С. 17.

[25] Там же. С. 24.

[26] Там же. С. 31.

[27] Там же. С. 411–422.

[28] Там же. С. 423–447.

причем ориентированную на прояснение и верификацию самих понятий, которые использовали формалисты. Попытка описания формализма с этих реконструкторских позиций, однако, привела скорее к тому, что формальный метод был осмыслен Ханзен-Леве в качестве строгой доктрины, который, хотя и имел некоторую траекторию развития, но в конечном итоге оставался цельным и автономным, если не сказать герметичным, дискурсом, требующей для своей интерпретации именно имманентного способа прочтения. Взяв на себя задачу описания формалистской теоретической и эстетической системы, Ханзен-Леве, таким образом, представил аналитическую картину, где формализм переставал быть значительным явлением интеллектуальной истории и тем самым оказывался, фактически, выключенным из «большой» истории гуманитарной науки. В ответ на это позднейшие исследователи предприняли попытку анализа формализма в методологических рамках интеллектуальной истории[29]. Стоит упомянуть в

---

[29] Не менее интересным аналитическим сюжетом оказалась и история рецепции формалистского метода в различных культурных и исторических контекстах. См. по этому поводу исследования К. Депретто о восприятии теоретического наследия Шкловского во Франции, а также книгу Г. Бабак и А. Н. Дмитриева, где, среди прочего, реконструируется ход и специфика обсуждения идей формалистов среди украинских интеллектуалов 1920–1930-х гг.: *Депретто К.* Идеи Шкловского во Франции: перевод и восприятие (1965–2011) / Пер. Е. Баровой // Новое литературное обозрение. 2016. № 139. С. 43–52; *Бабак Г., Дмитриев А. Н.* Атлантида советского нацмодернизма. Формальный метод в Украине (1920-е — начало 1930-х). М.: Новое литературное обозрение, 2021. Не менее перспективное направление исследований сумела предложить и институциональная история, через концептуальные рамки которой формальная теория была переосмыслена в качестве научной группы, претендовавшей не только на теоретическую, но и в том числе административную гегемонию в границах раннесоветского интеллектуального повода. Более подробно об институциональных амбициях формалистов см. следующие работы: *Гланц Т., Пильщиков И. А.* Русские формалисты как научное сообщество // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание / Сост. Я. С. Левченко, И. А. Пильщиков. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 85–100; *Отяковский В. С.* Микроистория сообщества формалистов: Кабинет современной литературы при ГИИИ (1927–1930). Тарту: University of Tartu Press, 2024.

этом контексте, например, книгу А. Б. Блюмбаума[30] о Ю. Н. Тынянове, которая совмещала внимательное филологическое прочтение литературных сочинений Тынянова с анализом важнейших интеллектуальных контекстов формализма, включая и немецкое искусствоведение начала XX века. Также следует назвать и книгу И. Ю. Светликовой[31], где формализм прочитывался в контексте актуальных для него европейских психологических теорий.

Необходимо, впрочем, отметить, что поиск интеллектуальных «источников» в этом случае нередко оборачивался лишением формалистских теоретиков агентности и, фактически, отъемом у них права на интерпретацию тех работ, на которые они опирались в собственном

---

[30] *Блюмбаум А. Б.* Конструкция мнимости: к поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. СПб.: Гиперион, 2002. См. также более позднюю работу, посвященную рецепции работ А. Бергсона в теоретической практике Нового ЛЕФа: *Блюмбаум А. Б.* Осип Брик и фотография: еще раз о бергсонианстве в «Новом Лефе» // Новое литературное обозрение. 2007. № 147. С. 18–27.

[31] *Светликова И. Ю.* Традиция психологизма и формальная школа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

анализе[32]. Выполненные в духе интеллектуальной истории исследования вступали в некоторое противоречие с целым рядом аналитических подходов, и прежде всего — с методологической программой Кембриджской школы интеллектуальной истории, настаивавшей на необходимости выяснять не только содержание исторических идей и концептов, но и прагматический контекст их появления или условия их восприятия. К. Скиннер по этому поводу специально отмечал: «…главный встающий перед нами вопрос при изучении любого текста заключается в том, что его автор, писавший в определенное время, обращавшийся к определенной аудитории, предположительно пытался передать в акте данного высказывания. Главной целью… является реконструкция сложного авторского намерения»[33]. Программа интеллектуальной истории, таким образом, определяла свой предмет исследования не в качестве каких-либо автономных семантических

---

[32] Аналитические и эпистемологические ограничения такого подхода к исследованию истории гуманитарного знания и истории культуры в целом продемонстрировал в «Археологии знания» М. Фуко: «…искать в невероятном нагромождении уже-сказанного текст, “заранее“ похожий на какой-то более поздний текст; рыться в истории, пытаясь обнаружить в ней различные отголоски или антиципации… все это милые, но запоздалые развлечения историков в коротких штанишках» (*Фуко М*. Археология знания / Пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. С. 267–268). Вместо регистрации источников тех или иных идей и концепций, не просто предшествовавших более поздним идеям и концепциям, но и непосредственно их сформировавшим, Фуко предложил аналитический проект, направленный на описание универсальных закономерностей формирования дискурсивных правил, собственно и опосредующих производство любого высказывания: «…под системой формирования нужно понимать сложный пучок отношений, функционирующих в качестве правил… определить систему формирования в ее своеобразной индивидуальности — значит охарактеризовать дискурс или группу высказываний через закономерность… какой-то определенной практики» (Там же. С. 153). Стоит отметить, что в методологической программе интеллектуальной истории, как она была представлена в работах того же Скиннера, эта перспектива если и не включалась непосредственно в исследовательские задачи, то, по крайней мере, учитывалась и не игнорировалась.

[33] *Скиннер К*. Значение и понимание в истории идей / Пер. Т. А. Пирусской // Кембриджская школа: теория и практика интеллектуальной истории. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 109.

или дискурсивных объектов, а как вполне конкретные высказывания, где основной задачей выступала попытка прочтения текста в первую очередь как акта коммуникации, с присущими ему прагматическими намерениями и выполненного согласно локально определенным речевым и дискурсивным конвенциям: «…методология интеллектуальной истории должна быть прежде всего направлена на вычленение ряда коммуникативных актов… а также на прослеживание отношений между конкретным высказыванием и более обширным лингвистическим контекстом, который поможет распознать подлинное намерение данного автора»[34].

Последней на сегодняшней день важной монографией, во многом и сформировавшей актуальные стратегии восприятия русского формализма, стала книга П. Стайнера «Russian Formalism: A Metapoetics». В отличие от Эрлиха и Ханзен-Леве, Стайнер исходил из той аналитической предпосылки, что сформировать какой-либо четкий и адекватный образ формальной школы, определить для него какую-либо позитивную идентичность, в том числе и на основе общих методологических или эпистемологических принципов формалистских теоретиков, фактически, не представляется возможным. В этой связи Стайнер писал: «Its identity appears to be that of a Wittgensteinian family resemblance: a set of overlapping ideas about literature, none of which is shared by every Formalist. With all hope lost of establishing an intrinsic definition of Formalism, we might at least discover extrinsic criteria of identity for the movement…»[35] [«Его идентичность, по-видимому, имеет некоторое сходство с витгенштейновской семьей: набор пересекающихся идей о литературе, ни одна из которых не разделяется сразу всеми формалистами. Потеряв всякую надежду на установление внутреннего содержания формализма, мы, по крайней мере, могли бы обнаружить внешние критерии идентичности этого движения…» — *англ.*]. Из-за несводимости формализма к какому-либо единому теоретическому или аналитическому стандарту Стайнер попытался

---

[34] Там же. С. 110.

[35] *Steiner P*. Russian Formalism: A Metapoetics. P. 24.

уйти от стандартного языка описания и осуществил реинтерпретацию формальной школы в качестве своего рода «мягкой» теории, то есть не систематизированной доктрины, но некоторого набора концептуальных понятий, регулярно актуализировавшихся формалистами в связи с разным объектом изучения и в связи с различным же историческим контекстом: «Again and again they speak of the novelty of their approach, or their deliberate departure from previous modes of literary studies»[36] [«Они снова и снова говорят о новаторстве своего подхода или о своем намеренном отходе от прежних методов литературоведения» — *англ.*].

Предложенный Стайнером подход позволил зафиксировать динамичность той дискурсивной позиции, которую занимали отдельные формалисты и, в первую очередь, все тот же Шкловский, своим примером показавший принципиальную протеичность аналитических приемов и концептуальных стратегий формализма: «…the job of the literary historian in Sklovskij's view was complementary to that of the artist. The artist revitalizes literature by creating new poetic forms that replace old, automatized ones; the literary historian does so by recycling these old forms through a de-familiarizing recreation of them»[37] [«…по мнению Шкловского, работа историка литературы дополняет работу писателя. Писатель возрождает литературу, создавая новые поэтические формы, которые заменяют старые, автоматизированные; историк литературы делает то же самое, когда перерабатывает старые формы посредством их воссоздания через остранение» — *англ.*]. Именно признание сложной интеллектуальной и дискурсивной идентичности формализма и в особенности Шкловского дало возможность исследователям самого последнего времени вновь увидеть русский формализм не только как часть истории литературоведческой или гуманитарной науки или как одного из образцов модернистских эстетических экспериментов, но и как независимого актора, способного формировать индивидуальную концептуальную

---

[36] Там же. С. 25.

[37] Там же. С. 61.

траекторию. В этой перспективе стоит упомянуть таких авторов, как И. А. Калинин[38], С. А. Ушакин[39], Я. С. Левченко[40], сделавших попытку переописания формализма в качестве модернистской формы производства знания о культуре в целом. Впрочем, задачу расширения аналитических и методологических границ, через которые определяются и понимаются формализм и его теоретическое наследие, нельзя считать полностью выполненной.

---

[38] Из публикаций Калинина, где производится описание теоретического воображения Шкловского в связи с важнейшими интеллектуальными движениями его времени, см. также: *Калинин И. А*. Вернуть: вещи, платье, мебель, жену и страх войны. Виктор Шкловский между новым бытом и теорией остранения // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 62. Nähe Schaffen, Abstand Halten. Zur Geschichte der Intimität in der Russischen Kultur. Wien-München, 2005. P. 351–386; *Калинин И. А*. История литературы как Familienroman (русский формализм между Эдипом и Гамлетом) // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 64–83.

[39] См. подготовленную им пятитомную антологию работ раннесоветских интеллектуалов, так или иначе взаимодействовавших с формальным методом или характерными для него аналитическими и эстетическими приемами: Формальный метод. Антология русского модернизма: в 4 т. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016–2023. Общий концептуальный замысел этого издания Ушакин пояснил здесь: *Ушакин С. А*. «Не взлетевшие самолеты мечты»: о поколении формального метода // Формальный метод. Антология русского модернизма. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. Системы. С. 9–62. См. также и подборку рецензий на «Формальный метод», опубликованную в № 157 журнала «Новое литературное обозрение». Также см. недавно подготовленный Ушакиным специальный номер «Slavic Literatures», посвященный новым перспективам исследования формального метода и, в частности, следующий материал: *Oushakine S., Pilshchikov I*. Decentering Formalism: Social Lives of a Literary Theory // Poetics Today. 2025. Vol. 46. № 3–4. P. 343—350.

[40] *Левченко Я. С*. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: НИУ ВШЭ, 2012.

1.2. К альтернативному прочтению формалистской доктрины: фигуры маргинального в теоретическом воображении В. Б. Шкловского[41]

Отвергнув в конце 1910-х годов практику пассивного и, по сути дела, нерефлексивного сбора эмпирических сведений по литературной истории, свойственную дореволюционной филологии, равно как и «психологизирующие» модели прочтения литературных произведений, характерные для дискурса русской литературной критики XIX века, — формалисты действительно сумели предложить новый способ анализа литературного текста, направленный прежде всего на описание принципа действия его основных риторических и поэтических эффектов. Причины и значение этого важнейшего эпистемологического разворота самими формалистами были сформулированы следующим образом: «Надо было обратиться к фактам и, отойдя от общих систем и проблем, начать с середины — с того пункта, где нас застает факт искусства. Искусство требовало, чтобы к нему подошли вплотную, а наука — чтобы ее сделали конкретной»[42].

Именно переориентация исследовательского взгляда с опыта толкования и интерпретации литературных сочинений на выявление более

---

[41] В основу этого и следующего параграфов лег текст статьи: *Попов С. Д.* Как сделано «Сентиментальное путешествие» В. Б. Шкловского: литературный эксперимент, постколониальная оптика и новые жанры критического письма // Русская литература. 2026. № 2. С. 157–166.

[42] *Эйхенбаум Б. М.* Теория формального метода // Эйхенбаум Б. М. Литература. Теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 120.

общих закономерностей построения литературного дискурса[43] и составила первую славу русского формализма, позволившую современникам говорить о появлении «теории искусства», переводившей «отчасти и само искусство из состояния алхимии на положении химии»[44], а позднейшим исследователям фиксировать совершенную в формалистских работах «принципиальную перемену видения самого существа науки о литературе»[45]. Впрочем, теоретическую доктрину раннего формализма, — и особенно если вынести за скобки его актуальную и последующую рецепцию, — возможно прочитать и иным образом.

Хорошо известно, что в своих ранних теоретических манифестах формалисты занимались обоснованием специфики поэтического языка, а также делали попытки установления его функциональных отличий от языка практического, то есть используемого в границах повседневной, а не литературной коммуникации. Важно отметить, что тот материал, на котором формалисты выстраивали свои теоретические концепции и построения, не всегда носил конвенциональный или даже очевидный характер. В этой перспективе интересен уже первый сборник статей ОПОЯЗа, обрисовавший

---

[43] Справедливости ради необходимо заметить, что первые модели теоретической поэтики, пускай и в редуцированном виде, были представлены еще в стиховедческих работах В. Я. Брюсова и Андрея Белого. Безусловно, формалисты осознавали конкуренцию с критиками-символистами в этом вопросе и о чем писали вполне эксплицитно. См. у того же Эйхенбаума: «…важно было противопоставить субъективно-эстетическим принципам, которыми вдохновлялись в своих теоретических работах символисты, пропаганду объективно-научного отношения к фактам» (Там же). Более подробно о теоретических и критических пересечениях между символисткой и формалисткой поэтиками см. в специально посвященной этой проблеме главе из книги Депретто: *Депретто К.* Русский символизм и возрождение поэтики // Депретто К. Формализм в России: предшественники, история, контекст / Пер. В. А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 88–100.

[44] *Троцкий Л. Д.* Формальная школа поэзии и марксизм // Троцкий Л. Д. Литература и революция. М.: Красная Новь, 1923. С. 119.

[45] *Дмитриев А. Н., Левченко Я. С.* Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма. С. 302.

самые общие контуры формалистского подхода к исследованию литературной культуры. Л. П. Якубинский, эксплицируя принципы работы неавтоматизированных речевых форм, непосредственно и реализуемых в границах поэтического языка, давал прежде всего разборы речи ментально нездоровых людей и речи представителей альтернативных религиозных течений: «Несовпадение тенденций практического языка и языка больных — понятно и объяснения не требует; что же касается сектантов, как известно, они проводят резкое различие между своей обыкновенной речью и теми бессмысленными речениями, которые они произносят в состоянии экстаза…»[46] Той же стратегии, как в выборе материала, так и в способах его оценки и анализа, придерживался и Е. Д. Поливанов. Давая определение «звуковому жесту», во многом идентичному по своей структуре и прагматике структуре и прагматике элементам поэтического языка, он активно обращался к речевому опыту ненормализованных говорящих, в том числе и к речи детей, пока что не прошедшей культурную обработку: «Есть готовые, традиционные слова — слова взрослых, и чем скорее ребенок усвоит их, тем для него выгоднее. Пока же этого еще не произошло, ребенок творит слова, общим свойством которых служит элементарность фонетического состава…»[47].

Другие формалистские манифесты и, в частности, хрестоматийно известная статья Эйхенбаума «Как сделана “Шинель“» следовали схожей траектории. Отказываясь от традиционного прочтения гоголевской повести как произведения социально-критического и «гуманистического» в своем замысле, Эйхенбаум писал: «Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому в нем нет и не может

---

[46] *Якубинский Л. П.* Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1–2. Пг.: ОПОЯЗ, 1919. С. 57.

[47] *Поливанов Е. Д.* По поводу «звуковых жестов» японского языка // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1–2. Пг.: ОПОЯЗ, 1919. С. 36.

быть места отражению душевной эмпирики»[48]. Указав на «сделанный» характер произведения, к прочтению которой применимы исключительно имманентные способы анализа текста, Эйхенбаум обратил внимание на склонность гоголевского письма к имитации устной речи, которая также отличает и литературный сказ: «…текст его слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций… сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить слова…»[49] В конечном итоге Эйхенбаум осуществил смелую реинтерпретацию повести в качестве своего рода литературного перформанса, механика которого строится вокруг воспроизводства на письме различных мимических и артикуляционных жестов рассказчика[50]. Не менее примечательным представляется, что, как и в случае с Якубинским и Поливановым, Эйхенбаум производил концептуализацию «высокого» литературного дискурса через разного рода «сниженные» культурные

---

[48] *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1–2. Пг.: ОПОЯЗ, 1919. С. 161.

[49] Там же. С. 153.

[50] С. Н. Зенкин даже полагает, что используемая здесь Эйхенбаумом модель анализа литературного текста фактически исключала вербальный характер последнего и тем самым позволяла читать словесное произведение как специфическую форму репрезентации телесного опыта его автора, где речь «теряет словесно-членораздельный характер и переживается как континуальное телесно-миметическое движение» (*Зенкин С. Н.* Там, где кончается слово: Об одной тенденции в филологии 1920–1930-х годов // Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 94). Схожее прочтение эйхенбаумовского анализа «Шинели» предлагает М. Б. Ямпольский: *Ямпольский М. Б.* Конвульсивное тело: Гоголь и Достоевский // Ямпольский М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 18–52. О том, что в формалистской теории принцип работы поэтического языка не просто сравнивается с механикой движения человеческого тела, но и концептуально определяется через антропологический опыт в целом, пишет и И. А. Калинин: «Тот поэтический язык, о котором пишет Шкловский… Он воспроизводит внутренние движения человеческой психики, отсылая к дологической (и даже доязыковой) стадии становления языкового субъекта» (*Калинин И. А.* Формальная теория сюжета / структуралистская фабула формализма // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 112).

маргиналии, обычно располагающиеся по ту сторону конвенционального литературного (и социального) процесса. В других своих работах, посвященных фольклорному сказу и позднейшей реактуализации его форм в классической (Пушкин, Тургенев, Лесков) и современной литературе (Ремизов, Белый), Эйхенбаум полемически заострил это теоретическое положение: «…элементы сказительства и живой устной импровизации скрываются и в письменности… Есть, конечно, специально-письменные формы, но ими литература… не исчерпывается, да и в них можно найти следы живого слова»[51].

Впрочем, эпистемологическая привычка к реабилитации маргинализированного культурного и речевого опыта была задана еще Шкловским в самом начале формалистской научной революции. Перечтение его, возможно, самой знаменитой статьи «Искусство как прием» это хорошо показывает. Свое рассуждение Шкловский начал с аналитического определения литературы в качестве суммы способов организации словесного материала, где каждый отдельный литературный текст оказывался лишь индивидуальной комбинацией уже существующих, универсальных приемов: «…образы почти неподвижны… Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их»[52]. Вводя же термин «остранение», то есть термин, описывающий прием радикальной деформации сложившегося рецептивного горизонта, одновременно с этим выступающий и как парадигматическое свойство поэтического языка в целом, Шкловский обратился не только к прозе аристократа и классика Толстого, но и к эротической загадке, одному из наиболее известных фольклорных жанров: «Каждая загадка представляет собой или рассказывание о предмете словами,

---

[51] *Эйхенбаум Б. М.* Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924. С. 153.

[52] *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1–2. Пг.: ОПОЯЗ, 1919. С. 102.

его определяющими и рисующими, но, обычно, при рассказывании о нем не применяющимися… или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание»[53]. Как еще один пример остранения Шкловский выделил также использование в рамках литературного дискурса диалектных или попросту просторечных слов и выражений: «Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания, именно так, как употребляли вообще русские слова в своей обычно французской речи его современники»[54].

В «Теории прозы», своей наиболее фундаментальной теоретической работе, Шкловский продолжил исследовательскую линию, совмещавшую убедительное выявление и описание механизмов производства литературного текста, с одной стороны, и активную переориентацию аналитического внимания на принципы работы не столько признанных, сколько периферийных литературных явлений и, в частности, фольклорного происхождения, с другой. Именно этот подход и обеспечил «Теории прозы», по словам исследовательницы Д. Мэрилл, поддержание и интенсификацию «своего рода продуктивного “трения“ между искусством и жизнью»[55], в действительности и конституировавшего концептуальную динамику ранних формалистских теоретических манифестов.

В очередной раз вступая в полемику с Веселовским, Шкловский заметил: «Случайные совпадения невозможны. Совпадения объясняются

---

[53] Там же. С. 111.

[54] Там же. С. 113.

[55] *Мэррилл Д.* Фольклористические основания книги Виктора Шкловского «О теории прозы» / Пер. Н. С. Мовниной // Новое литературное обозрение. 2015. № 133. С. 198. Согласно Мэррилл, теория прозы Шкловского, в отличие от многих других формалистских теоретических концептов и, в первую очередь, якобсоновских, в значительно большей степени формировалась в диалоге с антропологией и исследованиями фольклорной культуры, нежели с лингвистикой. Более подробно эта интерпретация, в том числе и в перспективе заочной полемики Шкловского и Веселовского, изложена в: *Merrill J.* The origins of Russian Literary Theory: Folklore, Philology, Form. Evanston: Northwestern University Press, 2022.

только существованием особых законов сюжетосложения… сказки постоянно рассыпаются и снова складываются на основании особых, еще неизвестных, законов сюжетосложения»[56]. Указав на непродуктивность поисков следов заимствования каких-либо литературных сюжетов из бытовых практик или социальных обрядов, — равно как и на бесполезность поисков путей их миграции из одной культуры в другую, — Шкловский переопределил литературу как исключительно автономное дискурсивное пространство, функционирующее лишь согласно своим внутренним законам. Для того чтобы эксплицировать эти законы, в «Теории прозы» Шкловский предпринял последовательное смещение исследовательского фокуса с толкования отдельных «содержательных» элементов текста, — ранее и выступавшего наиболее легитимной стратегией анализа, в том числе и для того же Веселовского, — на описание принципов его композиционного построения.

Именно так Шкловский, отринув романтическую традицию интерпретации Дон Кихота, наделявшую героя целым комплексом психологических мотиваций и философских подтекстов, переосмыслил его фигуру в качестве исключительно сюжетной конструкции, дававшей Сервантесу возможность регулярно включать в текст романа дополнительный фабульный материал: «Тип Дон-Кихота… не есть первоначальное задание автора. Этот тип появился как результат действия построения романа, так как часто механизм исполнения давал новые формы в поэзии»[57]. Сосредоточив свое внимание исключительно на формальной организации сюжета, Шкловский сумел произвести и известное различение фабулы как массы описываемых событий и сюжета как способа ее организации в рамках повествования: «…фабула есть лишь материал для сюжетного оформления…

---

[56] *Шкловский В. Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 27.

[57] *Шкловский В. Б.* Как сделан Дон-Кихот // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 100–101.

сюжет “Евгения Онегина“ не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений»[58].

Важно при этом, что выявленные на материале канонических романов закономерности и конкретные приемы построения сюжета Шкловский обнаруживал и в фольклорном материале. Пытаясь разъяснить, например, композиционный принцип, характерный для т. н. «романа тайн», Шкловский вспомнил о фольклорных песнях и загадках: «Дело происходит во всем романе так, как в неприличных песнях… Напоминаю, что этот прием, как я указал выше, каноничный для русских народных загадок…»[59] Иллюстрации закона дробления сюжета, где расчленение и дополнительное усложнение сюжетного действия производит эффект затрудненной формы, Шкловский также находил в фольклорных произведениях, в том числе и былинного жанра:

> …мы видим, что то — что в прозе было бы обозначено через «а», в искусстве выражается через «А1 А» (например, тавтология) или же через А А1 (например, психологический параллелизм). Это является душой всех приемов… в былинах на бой выезжает сперва Алеша Попович, потом Добрыня Никитич и, наконец, Илья. Такова же градация в выезде сказочных героев. Прием этот был сохранен и использован Тенисоном в Королевских Идиллиях…[60]

Дело, однако, не только в генетическом или типологическом сходстве приемов, которые одновременно применяются и классическими писателями, и фольклорными рассказчиками, но и прежде всего в универсальности способов организации сюжета как такового, индифферентных как по

---

[58] *Шкловский В. Б.* Пародийный роман // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 204.

[59] *Шкловский В. Б.* Роман тайн // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 150.

[60] *Шкловский В. Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. С. 44.

отношению к характеру фабульного материала, так и к прагматическим особенностям реализации литературного высказывания. Это признание приводило к своего рода реабилитации фольклорных литературных культур и в то же время обозначало их в качестве возможного эстетического ориентира уже и для «высокой» литературы.

Схожий принцип Шкловский проецировал и на историю литературы. Широко известно следующее его определение: «В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет — ее канонизированный гребень. Другие существуют не канонизованно, глухо…»[61] Историко-литературный нарратив, по сути дела, оборачивался здесь историей конкуренции и борьбы между различными литературными акторами[62], в рамках которой победителем из противостояния обычно

---

[61] *Шкловский В. Б.* Розанов. Пг.: ОПОЯЗ, 1921. С. 5–6.

[62] Выступив против академического литературоведения, формалисты подвергли критической ревизии и манифестированный им телеологический взгляд на литературную историю, и в том числе — идею о «мирной» литературной преемственности как о базовой модели для объяснения принципов литературной эволюции. Кажется очевидным, что эта полемика во многом была инспирирована генеалогической критикой Ф. Ницше. О способах проблематизации исторического нарратива у Ницше пишет Фуко: «…то что Ницше начал критиковать… это как раз та форма истории, которая пытается снова ввести (и всегда предполагает) над-историческую точку зрения: это история, задачей которой должно быть сведение воедино, во вполне замкнутой на себя тотальности, покоренного наконец разнообразия времени…» (*Фуко М.* Ницше, генеалогия, история / Пер. В. Л. Каплуна // Ницше и современная западная мысль. Сборник статей / Ред. В. Л. Каплуна. СПб.; М.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге; Летний сад, 2003. С. 546). См. в этой связи у Тынянова: «…каждое новое явление сменяло старое… говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой — борьба и смена» (*Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 258). Более подробно о специфике тыняновского подхода к истории литературы будет сказано главе 3. О формалистской рефлексии об истории литературы и, в первую очередь, в перспективе интеллектуальной истории и истории идей см. также: *Калинин И. А.* История как искусство членораздельности (исторический опыт и мета/литературная практика русских формалистов) // Новое литературное обозрение. 2005. № 71. С. 103–131.

выходил аутсайдер, маргинал, ранее существовавший лишь на периферии литературного процесса: «…в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства… Младшая линия врывается на место старшей»[63]. Так Шкловский описывает динамику литературной ситуации XIX и начала XX века, где «водевилист Белопяткин становится Некрасовым»[64], «Блок канонизирует темы и темпы “цыганского романса“»[65], а «Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа»[66].

Особенно важным Шкловскому представлялся случай В. В. Розанова. Шкловский так характеризовал его литературные стратегии: «И в то же время ведь Розанов человек остролитературный, в своих трех книгах он упоминает сто двадцать три писателя, но его все время тянет к младшим, к неизвестным, к Рцы, к Шперку, к Говорухе-Отроку»[67]. По мысли Шкловского, Розанов не просто осознавал себя маргинальным автором, но и осознанно пользовался маргинализированным литературным репертуаром: «Розанов родился как канонизатор младшей линии… он — восстанье… Розанов брал отовсюду, вводил воровские даже слова»[68]. Эксплуатация этих специфических приемов во многом и производила остраняющий эффект розановской прозы и, соответственно, выводила ее автора с периферии литературной истории. Универсальную продуктивность подобного литературного поведения Шкловский демонстрировал и на примере литературной траектории Н. С. Лескова: «В Лескове восстал “великий, могучий, правдивый“ и всякий другой русский язык, отреченный, вычурный, язык мещанина и приживальщика»[69].

---

[63] Там же. С. 6.

[64] Там же.

[65] Там же.

[66] Там же. С. 7.

[67] Там же. С. 41–42.

[68] Там же. С. 44–45.

[69] *Шкловский В. Б.* Литература вне «сюжета» // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 233.

1.3. Формалистская теория и ее интерпретации в литературной практике В. Б. Шкловского

Стоит отметить, что формалисты дополнительно тематизировали маргинальный речевой опыт и маргинальные литературные практики не только в границах своего теоретического проекта, но и непосредственно взаимодействовали с ними в рамках индивидуальных творческих стратегий. Подобно Розанову и Лескову, Шкловский включал в «Сентиментальное путешествие» (1923) разного рода маргинальный языковой и культурный материал. Так, он активно пересказывал слухи и анекдоты, в годы Гражданской войны в большом количестве ходившие по ту и по другую сторону линии фронта:

> Рассказывали, что англичане — рассказывали это люди не больные — что англичане уже высадили в Баку стада обезьян, обученных всем правилам военного строя… Говорили, что когда при взятии Баку одна такая обезьяна была убита, то ее хоронили с оркестром шотландской военной музыки, и шотландцы плакали. Потому что инструкторами обезьяньих легионов были шотландцы…[70]

Для Шкловского включение этого материала носило преимущественно аналитический и исследовательский характер. Шкловский не фиксировал подобным образом динамику общественных оценок тех или иных событий или происшествий, не интересовали его рассказываемые солдатами и обывателями истории и в качестве иллюстрации стремительной деградации пореволюционной публичной сферы. В большей степени Шкловский выступал здесь как антрополог, внимательно изучавший механику работы устного фольклорного нарратива:

---

[70] *Шкловский В. Б.* Сентиментальное Путешествие. С. 233–234.

Другой отрывок из пленного фольклора — это рассказ про то, как пленный, едущий в Россию, встречает свою жену, едущую с пленным венгерцем к нему на родину.

Солдат сперва снимает с венгерца золотые часы — образ явно эпический, потом раздевает его, снимает с него нарядное платье, потом отбирает сундуки и наконец убивает.

А жену везет в Россию, говоря спутникам: «Я у нее допытаюсь, кому что продала, а потом убью!»

Рассказ этот сложен вне России, то есть легендарен…[71].

Более того, на страницах «Сентиментального путешествия» Шкловский и сам практиковал подобный тип рассказа. Иногда навык устного повествования даже помогал ему, если верить фабуле текста, избежать разного рода неприятностей: «Следователь предложил мне дать показания о себе. Я рассказал ему о Персии. Он слушал, слушал конвойный и даже другой арестованный, приведенный для допроса. Меня отпустили…»[72] Устный рассказ, таким образом, приобретал для Шкловского перформативные, — если не сказать магические, — качества, тогда как фольклорные литературные культуры переопределялись им в качестве мощного одновременно и эстетического, и концептуального ресурса. Не зря ведь Шкловский, подводя итоги истории удачного спасения из-под следствия, заключал: «Я профессиональный рассказчик»[73]. В конечном итоге Шкловский перенимал и характерную для устного типа рассказа модель

---

[71] Там же. С. 237.

[72] Там же. С. 198.

[73] Там же.

наррации[74], где рассказчик, деформируя темпоральное единство рассказа и прагматическую рамку автобиографического текста, складывает отдельные и мало связанные между собой эпизоды в один фрагментарный монолог. Вспоминая свои первые дни в Персии, Шкловский, например, писал:

> В ту же ночь Л. уехал в Питер. Уехал на фронт и Таск. Я остался один. Наши войска были единственной силой в Персии, и я должен был ими руководить.
>
> А сейчас пишу это 30 июля 1919 года, на карауле, с винтовкой, поставленной между ног. Она не мешает мне. Я думаю, что я сейчас так же бессилен, как и тогда, но на мне не тяготеет ответственность…[75]

В «Теории прозы» такой тип построения повествования Шкловский сравнивал с процессом «нанизывания», где «одна законченная новелла-мотив ставится после другой и связывается тем, что все они связаны единством действующего лица»[76]. Указанный прием давал рассказчику возможность вводить дополнительный повествовательный материал. В «Сентиментальном путешествии» Шкловский, безусловно, этим активно пользовался: «Кстати, вспоминаю о женских батальонах; несомненно, что это было высиженное в

---

[74] Стоит в этой связи указать и на литературные характеристики современников, заметивших, что Шкловский сознательно «закрепил особенность своей устной речи в речи письменной» (*Гинзбург Л. Я.* Записные книжки // Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство — СПБ, 2002. С. 397). Установке на звучащее, сперва проартикулированное устно и лишь затем зафиксированное на письме слово Шкловский был привержен и в более поздние годы. Л. Ю. Аркус, в 1980-е годы работавшая у Шкловского не только литературным секретарем, но и стенографисткой, вспоминала: «Это был такой запев-зачин. Как у акына. Потом он начинал петь, трубить, стучать кулаками, раскачивать воздух… диктовать… устраивать спектакли… абсолютный лицедей, певчее существо…» (*Курсанова М. В.* Птенцы летят следом… // Знамя. 2003. № 6. С. 129).

[75] *Шкловский В. Б.* Сентиментальное Путешествие. С. 112.

[76] *Шкловский В. Б.* Строение рассказа и романа // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 87.

тылу и сознательно придуманное оскорбление для фронта»[77]. Вводимые же таким образом детали, Шкловский «сшивал» с помощью устойчивых речевых конструкций, которые уместно было бы сравнить здесь с речевыми формулами устного дискурса. Как известно, в устном дискурсе формулы активно используются в качестве мнемонического средства, с помощью которого рассказчику удается удерживать в памяти значительно большее количество повествовательного материала и более эффективно выстраивать его описание. Шкловскому же эти речевые конструкции требовались по иной причине и, в частности, для управления ходом нарратива, а также для осуществления формального контроля за фабулой постоянно разрастающегося и, следовательно, рискующего развалиться рассказа. Вот лишь несколько примеров: «Так кончился первый мой выезд на фронт… Теперь я бросаю на время говорить про себя и скажу о всем фронте»[78]; «Теперь расскажу, что это была за страна, в которую я попал. Азербайджан и часть Курдистана — вот места, занятые нашими войсками…»[79]; «Теперь начнется рассказ про жизнь без событий — о советских буднях»[80]. Заимствованные из устной культуры и переработанные для использования в границах иного типа дискурса, формульные модели лишались здесь своего естественного прагматического контекста и наделялись дополнительными медиирующими функциями. Нечто подобное имел в виду У. Д. Онг, когда рассуждал о «вторичной устности» относительно практик реактуализации устных жанров и характерных для них приемов в границах модерной культуры: «…an orality not antecedent to writing and print, as primary orality is, but consequent upon and dependent upon writing and print»[81] [«…устная традиция, не предшествующая письменности и печати, как первичная устная

---

[77] *Шкловский В. Б.* Сентиментальное Путешествие. С 43.

[78] Там же. С. 84.

[79] Там же. С. 112.

[80] Там же. С. 324.

[81] *Ong Walter J.* Orality and Literacy. London; New York: Routledge, 2002. P. 168.

традиция, а выступающая следствием и от письменности и печати и зависимая от них» — *англ.*].

Именно так, подрывая и дезавуируя рамку традиционного письменного нарратива, Шкловский переописал свои индивидуальные впечатления от реальности революции и Гражданской войны в качестве тематической и концептуальной доминанты «Сентиментального путешествия». В одном из мест текста Шкловский даже признавался: «И вот я не умею ни слить, ни связать все то странное, что я видел в России… Только про себя я могу рассказать и то не все…»[82] Именно поэтому его повествование оказывалось лишено каких-либо признаков объективности, что зачастую объяснялось ненадежным характером рассказчика, в том числе и индивидуальными свойствами его памяти: «И вот мы вошли в Рассульну. Не помню, уезжал ли я из Рассульной или нет. Помню себя несколько дней перед ротой солдат, которая сбежала с позиции»[83]. Такое явное выдвижение, если следовать за формалистской терминологией, фигуры нарратора радикально влияло и на коммуникативные установки «Сентиментального путешествия». Нередко Шкловский, например, вступал в прямое, ничем не опосредованное

[82] Там же. С. 259.

[83] Там же. С. 71.

взаимодействие с читателем[84]. Этот прием позволял ему делать различные концептуальные и даже политические высказывания, прежде всего — антимилитаристские: «Резали Горбаню ногу… Когда режут ногу нужно разрезать мускулы, оттянуть мясо манжетой и подпилить кость… Если вам не нравится описание, то — не воюйте…»[85].

---

[84] Ср. с тем, как функциональные параметры устного типа рассказа определяет В. Беньямин: «Традиционное устное эпическое искусство совершенно иного качества, чем то, что составляет основу романа… Рассказчик черпает свой материал из своего собственного опыта или опыта описанного. И затем превращает его в опыт тех, кто слушает историю» (*Беньямин В*. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова / Пер. Н. М. Берновской // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 348). Согласно Беньямину, сам акт производства устного нарратива обладает мощным перформативным эффектом, поскольку не только создает из его слушателей единое сообщество, но и имплицитно призывает его к совершению некоего действия. Это, по всей видимости, характерно и для «Сентиментального путешествия». Шкловский так описывал прагматическую задачу своего автобиографического письма: «…я не хочу быть критиком, я хочу дать только немного материала для критика. Я рассказываю о событиях и приготовляю из себя для потомства препарат…» (*Шкловский В. Б.* Сентиментальное Путешествие. С. 34).

[85] Там же. С. 310.

В «Ходе коня» (1923), сборнике статей о революционном искусстве рубежа 1910–1920-х годов[86], Шкловский поступил несколько иначе и уже развернул программу анализа современной культуры, предполагавшую принципиальную переориентацию исследовательского внимания на формы и модели популярных, — если не сказать «низких» или даже «вульгарных», — жанров. Прежде, однако, он произвел критику основных траекторий развития революционного искусства. Под удар Шкловского попали как условно «левые» подходы, ассоциируемые им преимущественно с позициями Пролеткульта: «Футуризм был один из чистейших достижений человеческого гения… неужели просто не режет глаз тот шуршащий хвост из газетной передовицы, который сейчас ему приделывают»[87]. Шкловский дезавуировал и попытки утверждения классического, то есть собранного по модели дореволюционного, культурного репертуара и обвинил его в «провинциальности»: «Здесь не было неумелости, не было революционного

---

[86] Историю создания «Хода коня» Шкловский описывал следующим образом: «Статьи и фельетоны этой книги были напечатаны в России с 1919-го по 1921-й год. Они напечатаны в крохотной театральной газете “Жизнь искусства“, а сама эта газета была ходом коня» (*Шкловский В. Б.* Ход коня // Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 10). Развертывая определяющую для всего сборника метафору, Шкловский отмечал, что «ход коня», помимо прочего, наглядно иллюстрирует не только общую «условность искусства», но и специфику его индивидуального положения как пишущего автора: «…конь не свободен — он ходит вбок, потому что прямая дорогая ему запрещена» (Там же). По сути дела, Шкловский обнаруживал себя в несвойственной позиции, сменяя амплуа литературного теоретика на роль театрального критика, в чем довольно откровенно и признавался. Правда, чуть позже он сделал небольшую поправку: «Еще одно слово: — не думайте, что ход коня — ход труса. Я не трус… но что нам делать, когда у нас по два глаза и видим мы больше честных пешек и по должности мы одноверных королей» (Там же. С. 11). Примечательно, что всего через несколько лет, в «Третьей фабрике» (1926), Шкловский в схожей модальности объяснял уже и свой разворот к институциональным и социологическим моделям анализа литературной истории. (См. об этом подробнее в главе 2). О формалистах как о критиках и о Шкловском в частности см.: *Умнова М. В.* «Делать вещи нужные и веселые…»: Авангардные установки в теории литературы и критике ОПОЯЗа. М.: Прогресс-Традиция, 2013.

[87] *Шкловский В. Б.* Улля, Улля, Марсиане! С. 41.

преодоления формы… я видел перед собой провинциальную традицию формы во всей неприкосновенности»[88].

Развивая критику старой, «провинциальной» формы, Шкловский дополнительно отмечал: «Неправду говорят, когда оправдываются тем, что для народа нужно какое-то особенное, простое, укороченное искусство. Народные загадки и пословицы инструментованы необыкновенно тонко. Стилистические приемы русской сказки не проще приемов прозы Андрея Белого…»[89] Таким образом, Шкловский вновь обращался к фольклорной культуре как к источнику поэтических инноваций, мотивируя этот концептуальный шаг не просто отдельными примерами из культурной истории («Бульварный роман оказал влияние на Достоевского. Шекспир родился не в Большом Драматическом театре, а на бульваре»[90]), но и более универсальными законами, определяющими динамику ее развития: «Я говорил уже много раз, что в общем ходе истории литературы вообще крупное может быть создано не восстановлением старых образцов, а канонизацией младшего рода искусства»[91].

Сменив теоретическую позицию на позицию критика и тем самым обозначив свои претензии на участие в революционном культурном строительстве, Шкловский предложил альтернативный путь развития «нового» искусства, отрицавший как настойчивую идеологизацию культурного производства, так и действие механизма культурной инерции, сводящегося к банальному и нерефлексивному воспроизводству «старых» форм. В этой перспективе Шкловский повторил, к тому же, в довольно близкой формулировке, уже известную идею ОПОЯЗа, согласно которой маргинализованный и периферийный культурный материал может выступать

---

[88] *Шкловский В. Б.* Соглашатели // Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 57.

[89] Там же.

[90] *Шкловский В. Б.* Комическое и трагическое // Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 163.

[91] Там же. С. 164.

ресурсом и для более «сложных», авторских произведений: «…народный театр, особенно русский, не столько театр движения вообще, сколько театр словесной динамики. Слово, самовитое слово дорого народу. Народные пьесы не меньшие мастера слова, чем поэты-футуристы и модернисты»[92].

В «Zoo» (1923), втором по счету своем литературном сочинении, Шкловский продолжил критическую линию, начатую в статьях из «Хода коня». Так, в «Zoo» Шкловский много рассуждал о наиболее характерных для современной литературы траекториях и, в частности, особенно отмечал литературные заслуги И. Г. Эренбурга. По наблюдению Шкловского, Эренбург осознанно ориентировался на «плохой» литературный вкус, за что и заслужил отдельную похвалу: «В нем хорошо то, что он не продолжает традиций великой русской литературы и предпочитает писать “плохие вещи“»[93]. Помимо литературных заметок, историй из жизни русской эмиграции, разного рода романтических впечатлений и революционных мемуаров, Шкловский в «Zoo» также давал и некоторое количество очерков культурной жизни межвоенного Берлина, включая и обзор популярных в городе форм массовой культуры. В двадцать втором письме Шкловский приводил рассказ об одном цирковом представлении, которое ему удалось посетить:

> Номера были разные: акробат кувыркался на шесте, поставленном на плече другого акробата, две гимнастки так быстро вертелись на трапециях, что снизу казалось, что они обратились в зеленые вазы… Веселей всего смотрелись велосипедисты: они кружились по сцене, поставив дыбом свои велосипеды, на одном заднем колесе и в конце концов уехали за кулисы, сев на какие-то круги… Балалаечники потом

---

[92] Там же. С. 137–138.

[93] *Шкловский В. Б.* Zoo. Письма не о любви или Третья Элоиза. Берлин: Геликон, 1923. С. 95.

играли. Танцевали русские актеры. Художник-моменталист рисовал разные карикатуры…[94]

Анализируя свои впечатления от увиденного, Шкловский заметил: «Меня поразила в этом variété полная несвязанность его программы…»[95] Своего рода децентрализация представления, где каждый номер рассматривается зрителем не как часть общей программы, а изолированно, в качестве индивидуального выступления, связанного с другими выступлениями лишь метонимически, привлекла Шкловского как иллюстрация для его оригинальной теории жанра. Дальше Шкловский пояснил: «Сложные произведения искусства обычно являются результатом комбинаций и взаимодействий… Роман состоит из кусков — новелл… Личность героя в первоначальном романе — способ соединения частей. В процессе изменения произведений искусства интерес переносится на соединительные части»[96]. Жанр оказывался у Шкловского предельно динамичной конструкцией, историю которого если и возможно реконструировать, то лишь в качестве истории об утрате четкой идентичности и твердых поэтических границ. Схожую идею в «Теории прозы» Шкловский артикулировал и относительно построения романа Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», где внешняя фрагментарность повествовательной формы иллюстрирует не распад романного жанра, а, напротив, достаточно настойчивое «педалирование» его базовых конвенций:

Если взять «Тристрама Шенди» Стерна и начать читать его, то первое впечатление будет хаос. Действие все время прерывается, автор все время возвращается назад или делает прыжок вперед… <…> Но когда

---

[94] Там же. С. 82.

[95] Там же. С. 83.

[96] Там же.

начинаешь всматриваться в строение книги, то видишь, прежде всего, что этот беспорядок — намеренный, здесь есть своя поэтика. Это закономерно, как в картине Пикассо…[97]

Иными словами, популярное искусство, маргинализированное высокой традицией, вновь обретало для Шкловского важный концептуальный и теоретический статус. С одной стороны, на его примере он эксплицировал более универсальные законы функционирования культуры[98]. С другой стороны, массовая культура выступала здесь в качестве продуктивной модели и для современных авторов. В этой связи Шкловский писал: «Самое живое в современном искусстве — это сборник статей и театр variété, исходящий из интересности отдельных моментов, а не из момента соединения. Нечто подобное замечалось во вставных номерах водевиля»[99].

1.4. К реинтерпретации формалистского метода

В «Связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», — возможно, наиболее программной статье из «Теории прозы», — Шкловский, пытаясь установить специфику литературного производства, развернул

---

[97] *Шкловский В. Б.* Пародийный роман. С. 177–178.

[98] О цирке Шкловский много рассуждал и в «Ходе коня», обнаруживая среди характерных для циркового представления приемов также и прием затруднения действия, по сути дела идентичный тому приему, который организует в представлениях формалистов и поэтический язык: «…в цирковом действии есть и всегда есть нечто общее: цирковое действие трудно. Трудно поднять тяжесть, трудно изогнуться змеей, страшно, то есть тоже трудно, вложить голову в пасть льва… Затруднение — вот цирковой прием…» (*Шкловский В. Б.* Искусство цирка // Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 140). Иными словами, цирковое представление, наряду с эротической загадкой, становилось здесь для Шкловского еще одним примером, позволяющим эксплицировать законы устройства литературного текста как такового.

[99] Там же. С. 84.

длинную метафору, где создание литературного текста было уподоблено им шахматной партии:

> Я решаюсь привести сравнение. Действие литературного произведения совершается на определенном поле; шахматным фигурам будут соответствовать типы — маски, амплуа современного театра. Сюжеты соответствуют гамбитам, т.-е. классическим розыгрышам этой игры, которыми в вариантах пользуются игроки. Задачи и перипетии соответствуют роли ходов противника…[100]

Примечательна, тем не менее, не только сама по себе яркость и потенциальная провокативность этой метафоры, но и производимый ею рационализирующий эффект. Сравнивая литературное творчество с шахматной игрой, Шкловский демонстрировал, что творчество это такое же рационально устроенное интеллектуальное действие, которое подчиняется понятным и верифицируемым правилам и закономерностям. Заявленный таким образом исследовательский пафос реализовал универсальную для модерной эпистемологии знания механику «расколдовывания мира». Ее, возможно, наиболее точную формулировку сумел предложить М. Вебер: «… принципиально нет никаких таинственных, не поддающихся учету сил, которые здесь действуют, что, напротив, всеми вещами в принципе можно овладеть путем расчета. Последнее означает, что мир расколдован. Больше не нужно прибегать к магическим средствам…»[101] Избавляя литературную культуру от восторженных оценок и толкований, наследующих не только традициям академической филологии или журнальной критики, но и в широком смысле романтическому отношению к искусству, формалисты, по сути дела, и производили «расколдовывание» литературного мира.

---

[100] *Шкловский В. Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. С. 59–60.

[101] *Вебер М.* Наука как призвание и профессия / Пер. А. Ф. Филиппова, П. П. Гайденко // Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. С. 713–714.

Возведенная формалистами граница между искусством и бытом, между литературой и внелитературной реальностью в этой перспективе представляется если и не фиктивной или иллюзорной, то, во всяком случае, не столь уж и принципиальной. Столь жесткая автономизация литературного материала выступала скорее в качестве тактического способа обосновать независимость самой литературоведческой науки, о чем тот же Эйхенбаум, например, писал: «Так называемый “формальный метод“ образовался не в результате создания особой «методологической» системы, а в процессе борьбы за самостоятельность и конкретность литературной науки…»[102] Более того, внимательное прочтение первых формалистских теоретических манифестов обнаруживает несколько иное отношение к быту, где быт оказывается связан с искусством, но с некоторыми поправками: не всякий быт (прежде всего — маргинальный культурный и речевой опыт) и не директивно, а опосредованно (преимущественно — в качестве специфического ресурса для производства акта остранения). Хорошо известно, что впоследствии формалисты описывали схожие процессы с помощью формулировки «законы деформации материала».

Совершенно очевидно, что интерес к маргинальному и, в частности, фольклорному культурному материалу был свойственен модернистской эстетике в целом и разделялся самыми разными школами, движениями и направлениями. Эту тенденцию сумел хорошо сформулировать Тынянов в статье для сборника «Как мы пишем», где дал следующее метаописание своих основных литературных стратегий как автора исторических романов: «Я люблю шершавые, недоделанные, неоконченные вещи. Я уважаю шершавых, недоделанных неудачников, бормотателей, за которых нужно договаривать. Я люблю провинциалов, в которых неуклюже пластуется история и которые поэтому резки на поворотах»[103]. Шкловский во многих

---

[102] *Эйхенбаум Б. М.* Теория формального метода. С. 116.

[103] *Тынянов Ю. Н.* Как мы пишем // Как мы пишем. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1930. С. 166.

своих теоретических построениях тоже обращался к этому типичному для модернизма культурному лексикону — например тогда, когда концептуализировал поэтическую речь, с одной стороны, как «кривую» и «трудную», «делающую поэта косноязычным»[104], а с другой, в качестве «не языка понятного, а языка полупонятного»[105]. Дело, однако, не только в банальном интересе к «экзотике»[106]. Что отличало здесь русский формализм и в особенности Шкловского, так это четкое сведение этих двух важнейших для модерной культуры стратегий, — рационализацию литературного производства и интерес к вытесненному культурному материалу, — а также их взаимное переосмысление и включение одновременно и в теоретический горизонт своего научного проекта, и в свою исследовательскую и литературную практику.

Из этого можно сделать по крайней мере три вывода. Во-первых: дополнительно тематизируя маргинальное и периферийное, формалисты открывали разговор о литературной культуре в терминах политических или, иначе выражаясь, позволяли произвести переоценку эстетического в

---

[104] *Шкловский В. Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. С. 24.

[105] *Шкловский В. Б.* Воскрешение слова. С. 11.

[106] В этой связи необходимо отметить, что практики экзотизации, хотя и не в литературном творчестве, Шкловский все в том же «Сентиментальном путешествии» критиковал вполне эксплицитно. Описывая первые впечатления от Персии одного из своих сослуживцев, Шкловский отмечал: «…он приехал на Восток и ждал Востока пестрого, как павлиний хвост, а увидел Восток глиняный, соломенный и войну совершенно обнаженную» (*Шкловский В. Б.* Сентиментальное Путешествие. С. 109). Последовательно Шкловский выступал и против колониальной политики, а также характерного для нее типа военного и административного управления: «Мы пришли в чужую страну, заняли ее… смеялись над ее законами, стесняли ее торговлю, не давали ее открывать фабрик, поддерживали шаха… Это был империализм, и главное — это был русский империализм, т. е. империализм глупый» (Там же). До известной степени позицию Шкловского можно здесь охарактеризовать даже в качестве антиколониальной или, во всяком случае, крайне чувствительной к ситуации политического и культурного угнетения.

категориях политического[107], осуществить своего рода «политизацию эстетики»[108]. Пример «Сентиментального путешествия» как попытки создания литературного текста в соответствии с конвенциями маргинализированных и периферийных литературных культур, в свою очередь, носящей эмансипаторный политический потенциал, — здесь кажется вполне характерным. Во-вторых, именно открытость к быту и заданная с самого начала принципиальная диффузность и внутренняя динамичность формалистской теории и делала возможными последующие выходы формалистов и в первую очередь Шкловского в другие культурные и социально-политические проекты. И в-третьих, исследовательскую же традицию, запирающую русский формализм в узких границах сугубо литературоведческой теории и рассматривающую любой отход от имманентных способов прочтения текста в качестве досадной методологической ошибки, если не сознательного акта конформизма, — необходимо скорректировать.

---

[107] И что отчасти позволяет говорить и о политическом измерении формалистской теории, где перманентная аналитическая и творческая работа с материалом маргинализированных и периферийных литературных культур приобретала эмансипаторный характер. О политическом потенциале формалистского теоретического проекта и, в частности, о связывающих формализм и постколониальную теорию интеллектуальных интуициях относительно проблемы культурного доминирования и способов его преодоления см.: *Калинин И. А*. Поэтика истории: русский формализм о метрополии и периферии // Новое литературное обозрение. 2025. № 192. С. 82–121.

[108] *Беньямин В*. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С. А. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 122–153.

Глава 2. В. Б. Шкловский в середине и второй половине 1920-х годов: формалистская социология литературы и новые модели автобиографического и историко-литературного нарратива[109]

Кажется вполне очевидным, что если на рубеже 1910–1920-х годов внимание формалистов, пускай и с некоторыми оговорками, было приковано исключительно к вопросам теоретической поэтики, то уже к середине 1920-х аналитический фокус ОПОЯЗа и, в частности, Шкловского если и не был значительно скорректирован, то, во всяком случае, претерпел любопытную трансформацию. Так, именно в этот период возникла как исследовательская проблема фигура культурного производства, а также необходимость разработки способов его анализа. В статье «В защиту социологического метода» Шкловский так описывал новый для формалистов горизонт концептуальной рефлексии: «Формалисты (“Опояз“) в то же время не хотят сопротивляться научному факту. Если факты разрушают теорию, то тем лучше для теории. Она создана нами, а не дана нам на хранение. Изменение эстетического материала — социальный факт…»[110] Следуя обозначенной здесь траектории, Шкловский в той же работе предложил более чувствительную к социально-экономической и даже классовой проблематике трактовку и интерпретацию «Капитанской дочки» А. С. Пушкина: «… идеологически “Капитанская дочка“ — произведение остроумное и блестяще выдержанное. Эстетические же ее штампы делали вещь приемлемой и не для ее класса»[111]. Обращение к литературной социологии здесь нисколько не умалило анализа литературного материала, выполненного Шкловским с тем же вниманием к риторической конструкции произведения и его поэтическим

---

109 В основу главы лег текст статьи: *Попов С. Д.* «Я рассказываю о событиях и приготовляю из себя… препарат»: русские формалисты между биографическим опытом и литературной теорией // Новое литературное обозрение. 2025. № 192. С. 122–134.

110 *Шкловский В. Б.* В защиту социологического метода // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 30.

111 Там же. С. 35.

особенностям, что и в более ранних работах: «Возникает оренбургская степь Пушкина. Эстетизированный материал, в самом начале заключающий в себе чисто формальные моменты, окаменевает сам… вещь, действительно, потеряла свое первоначальное значение. Оно отделилась от задания»[112].

Стоит отметить, что не только жесткая полемика с марксистскими критиками[113], — как это традиционно принято считать, — обусловила выход формалистов и непосредственно Шкловского к социологии литературы и культуры. К списку возможных причин следует добавить и различные биографические обстоятельства, и сюжеты, связанные с изменением профессиональной и интеллектуальной траектории некоторых из теоретиков ОПОЯЗа. Не менее продуктивно рассмотреть уточнение теоретической повестки как часть интеллектуальной и концептуальной истории развития формалистского метода. Эта глава посвящена описанию и разбору тех механизмов, которые инициировали и произвели «внутреннюю» эволюцию формализма, причем в первую очередь — из перспективы того, как они отразились не только в теоретических, но и в том числе в литературных произведениях Шкловского и его соратников.

---

[112] Там же.

[113] Комментируя ход полемики формалистов и критиков, ориентировавшихся на социологическую оптику и прежде всего на ее марксистские вариации, Л. Я. Гинзбург следующим образом характеризовала позицию Шкловского: «Два года тому назад Шкловский объявил публично: “Разве я возражаю против социологического метода? Ничуть. Но пусть это будет хорошо“» (*Гинзбург Л. Я.* Записные книжки. С. 31). Характерна не только легкость, с которой Шкловский принял возможность анализа, чувствительного к социальным и экономическим аспектам культурного производства, но и, безусловно, та поза исследователя-профессионала, которую он здесь принял. Ранее эта поза Шкловскому была не вполне свойственна. Ср. с тем, как он заканчивал свою работу о Розанове еще в начале 1920-х: «Нужно кончать работу. Я думаю кончить ее здесь. Можно было бы завязать конец бантиком, но я уверен, что старый канон сведенной статьи или лекции умер» (*Шкловский В. Б.* Розанов. С. 55).

2.1. Литературный быт, или еще одна «научная ошибка» формалистов: исследовательский/критический взгляд и новые источники

Для начала, однако, необходимо кратко реконструировать репутацию формалистской социологии литературы, которая сложилась у современников и позднейших исследователей: тем более что интерес ОПОЯЗа и Шкловского к литературной социологии в общем нарративе о формалистах занимает весьма значительное место. Особенно продуктивной здесь представляется задача описания рецепции концепции литературного быта Эйхенбаума как ее, возможно, наиболее эксплицированной и теоретически продуманной и обоснованной манифестации.

Все та же Гинзбург, характеризуя причины, по которым Эйхенбаум обратился к подобного рода исследованиям отмечала: «…стоявшие на очереди исторические, эволюционные задачи не поддаются решению имманентным методом. Так начинался кризис школы… Для Эйхенбаума первоначальным выходом из переставшей его удовлетворять имманентности был выход в теорию *литературного быта*…»[114] Последовательно обнаруживая в эйхенбаумовских теоретических интуициях конца 1920-х годов хаотические и не вполне продуманные попытки ответить на собственный же методологический кризис, Гинзбург также указывала на неверность — или даже неадекватность — его эпистемологической стратегии как таковой. По мысли Гинзбург, чем дальше Эйхенбаум отходил от принципов анализа поэтики текста и чем основательнее принимался за работу в рамках «литературной социологии», тем скорее он переставал быть «настоящим» (или нормализованным) ученым, то есть реализующим более объективистского типа взгляд на литературную культуру. В этом Гинзбург усматривала проявление характерной для исследователей из ОПОЯЗа стратегии производства научного знания, в большей степени ориентированной на разрыв с предыдущим концептуальным опытом и его

---

[114] *Гинзбург Л. Я.* Проблема поведения (Б. Эйхенбаум) // Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство—СПБ, 2002. С. 441.

остранение, а не на продолжение и развитие уже существующего аналитического метода, даже если он ими же и был предложен[115]. Вспоминая годы учебы у Эйхенбаума (и Тынянова) в ГИИИ, Гинзбург писала по этому поводу: «Своим ученикам Эйхенбаум дал очень много — он воспитывал в них научную мысль. Но в 20-х годах для него жива опоязовская традиция антиакадемичности»[116].

Более поздние критики, настроенные менее решительно, чем Гинзбург так же писали о некоторой непоследовательности Эйхенбаума или точнее — об излишней радикальности произошедшей в его случае смены аналитических симпатий и предпочтений. Так, Ханзен-Леве в исследовательском проекте литературного быта обнаруживал интерес не столько к литературному дискурсу, сколько к проблеме имманентной социальной и институциональной детерминированности литературной

---

[115] В этой связи полезно обратиться и к мемуарным сочинениям Гинзбург, где та — как представляется, несколько скептически — оценивает формалистский принцип научного производства: «Наши учителя тоже не любили науку, они любили открытия» (*Гинзбург Л. Я.* Записные книжки. С. 26). Ср. с критическим замечанием Б. Я. Бухштаба, схожим образом описывающим специфику формалистского научного проекта и в особенности аналитические практики Эйхенбаума: «Как бежит Бум от истории, как ищет “все нового“, и вдруг комичнейшим анахронизмом оказываются самые поиски нового во что бы то ни стало — не потому, что старое непригодно, а потому, что оно “надоело“» (*Бухштаб Б. Я.* Филологические записи. 1927–1931 // Бухштаб Б. Я. Фет и другие. Избранные работы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 465). Сюжет полемики между младоформалистами и их учителями и наставниками, как и его концептуальные причины и биографические мотивации, хорошо описаны в исследовательской литературе. См. следующие работы: *Устинов Д. В.* Формализм и младоформалисты. Статья первая: постановка проблемы // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 296–321; *Савицкий С. А.* Частный человек. Л. Я. Гинзбург в конце 1920-х—начале 1930-х годов. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2013; *Депретто К.* Борис Яковлевич Бухштаб (1904–1985) и его «Филологические записи» (1927–1931) // Депретто К. Формализм в России: предшественники, история, контекст. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 204–215. См. также и комментарий Я. С. Левченко к высказыванию Бухштаба: *Левченко Я. С.* Неявка на суд современности. Комментарий к одной дневниковой записи // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 38–43.

[116] Там же. С. 444.

культуры, где «…литература благодаря “институционализации“ отношений между автором и читателем становится “социальным феноменом“»[117]. Об этом же, хотя и используя значительно более резкие формулировки, много писал и Эрлих: «Вместо того чтобы представить литературоведение одной из отраслей истории общественного развития… Эйхенбаум решил привить социологию литературе, как бы перевести ее на язык литературных понятий»[118]. С. Н. Зенкин же усматривал здесь попытку Эйхенбаума, — поддержанную и другими формалистами, — описать фигуру Иного литературы и, кроме того, настаивал на ее политической и идеологической мотивированности: «…теоретики формализма соотносили свою работу с проблематикой официальной идеологии… <…> Русский формализм… развивался в контакте с идеологией коммунистического государства и разделял некоторые ее ценности»[119]. Как попытку своего рода реабилитации перед марксистскими теоретиками, развязавшими против них кампанию

---

[117] *Ханзен-Леве О.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. С. 394.

[118] *Эрлих В. Х.* Русский формализм: история и теория. С. 125.

[119] *Зенкин С. Н.* Открытие «быта» русскими формалистами // Зенкин С. Н. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 308.

критики[120], оценивал социологические эксперименты формалистов и тот же Эрлих: «“Сдвиг в формализме“ означал не столько продвижение к более гибкой и всеобъемлющей критической схеме, сколько раздробленное, неорганизованное отступление с явно безнадежных позиций»[121].

Необходимо заметить, что теория литературного быта в действительности могла быть подготовлена самим ходом эволюции формального метода. В этой связи следует вспомнить, что сам Эйхенбаум предпочитал рассуждать о формализме не только как о динамичной и подвижной, но и прежде всего как о гибридной, принципиально пластичной модели знания о литературе, где каждый новый поворот аналитической мысли не отменяет старый, а трансгрессивно его преодолевает[122], включает в общий, совокупный эпистемологический горизонт: «…основной пафос

---

[120] С материалами некоторых из публичных противостояний формалистов и марксистки ориентированных критиков можно ознакомиться здесь: Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 года // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 247–279. Комментируя ход этой полемики, некоторые исследователи отмечали, что взаимоотношения между формализмом и марксизмом следует оценивать скорее с точки зрения соперничества, а не жесткого и принципиального неприятия. Будучи продуктами эпистемологии поздней модерности, оба дискурса предлагали схожие по своей логике и модальности рациональные способы исследования «объективных законов, управляющих человеческой деятельностью» (*Тиханов Г.* Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года / Пер. М. Поляковой // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 282) и в большей степени соперничали за интеллектуальную гегемонию, нежели последовательно отвергали друг друга. О непосредственной рецепции формалистами отдельных марксистских теоретических концептов см. также: *Калинин И. А.* От понятия «сделанность» к технологии «литературного ремесла»: Виктор Шкловский и социалистический формализм // Транслит. 2010. № 6/7. С. 15–30.

[121] *Эрлих В. Х.* Русский формализм: история и теория. С. 129.

[122] Ср. с тем, как описывает трансгрессию, в частности, Ж. Батай: «трансгрессия… снимает запрет, не уничтожая его…» (*Батай Ж.* «Проклятая часть». Сакральная социология / Сост. и общ. ред. С. Н. Зенкина. М.: Ладомир, 2006. С. 512). Тем более очевидным именно диалектический характер трансгрессии становится после прямой ссылки Батая на Гегеля: «Нет нужды подчеркивать здесь гегелевский характер данного рассуждения, где имеется в виду момент диалектики, выражаемый непереводимым немецким глаголом aufheben (преодолевать сохраняя)» (Там же).

нашей историко-литературной работы должен был быть пафосом разрушения и отрицания, каким был и первоначальный пафос наших теоретических выступлений, уже позже принявший более спокойный характер разработки отдельных проблем»[123].

Так, уже в начале 1920-х годов некоторые из формалистов начали открывать для себя способ исследования литературного производства в связи с различными внеэстетическими, собственно, внелитературными факторами или, по крайней мере, начали движение в этом направлении, активно экспериментировали с ним. Просматривая библиографию Виктора Шкловского за первую половину 1920-х[124], можно обнаружить весьма любопытную закономерность: помимо работ о теории прозы, рецензий, мемуарных заметок и статей о кино, в этот период Шкловский также создавал неожиданно много текстов о книгоиздании, книготорговле, книгоиздательском и журнальном мире. В заметке «Издание текстов классиков» (1919) Шкловский рассказывал о резком снижении качества выпускаемых в стране книжных изданий, связывая это, среди прочего, не только с экономическими проблемами издательской промышленности, но и с неадекватными представлениям о специфике историко-литературного материала, весьма распространенными среди причастных к книжному делу людей: «…у нас нет хороших изданий классиков. Невежественные люди, издавая неинтересные им по форме тексты, не стесняются переделывать их, “исправляя“ или давая “сводные“, но, конечно, не оговоренные редакции»[125].

В статье «Книги в России» (1922) Шкловский не только сообщал о целом ряде весьма важных сведений о состоянии издательской индустрии в России, но и давал наглядный образец анализа культурного производства в

---

[123] *Эйхенбаум Б. М*. Теория формального метода. С. 143.

[124] См., прежде всего, эти библиографические списки: *Sheldon R*. Viktor Shklovsky: an International Bibliography of Works by and about him. Ardis, 1997; *Галушкин А. Ю*. Новые материалы к библиографии В. Б. Шкловского // De Visu. 1993. № 2. С. 64–78.

[125] *Шкловский В. Б*. Издание текстов классиков // Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 383.

экономической и институциональной перспективе. Он описывал сложности, связанные с распространением книг: «Фактически книги идут только в Петербурге и в Москве. Посылать книги в провинцию невозможно…»[126] Рассматривал Шкловский и то, какое влияние на характер и ход этого процесса оказывала мощная послереволюционная инфляция: «…книги дорожают очень быстро… Бывают случаи, что счет, предъявляемый типографии, в десять раз больше того, что ожидаешь»[127]. Фиксировал Шкловский и то, с какими трудностями оказывался сопряжен сам процесс изготовления книги: «Печатание книг в России — тяжелая работа. Зимой в типографиях так холодно, что стынет типографская краска и оттиски получаются бледными»[128]. Оказавшись в Берлине, Шкловский также делал краткие обзоры эмигрантского книжного и литературного рынков. В «Zoo» Шкловский в этой связи много писал о фигуре издателя З. И. Гржебина: «Гржебин — буржуй советского образца, с бредом и брожением. Сейчас он издает, издает, издает! Книга за книгой бегут, хотят бежать в Россию, но не проходят туда… 200, 300, 400, может быть, скоро 1000 названий. Книги громоздятся друг на друга, создаются пирамиды, потоки, а в Россию проходят по капле»[129]. В 1924-м году Шкловский предпринял небольшое исследование истории русских толстых журналов XIX века. Он определил как наиболее значимые из механизмов работы этого типа издания, так и проследил, какие из них после революции утратили свое функциональное значение: «Цензура относится одинаково к журналу, к книге и к листу. Связь провинции с центром сейчас неизмеримо лучше, чем при Некрасове. Журнал не имеет, —

---

[126] *Шкловский В. Б.* Книги в России // Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 418–419.

[127] Там же. С. 419.

[128] Там же.

[129] *Шкловский В. Б.* Zoo. Письма не о любви или Третья Элоиза. С. 35.

я говорю о толстом журнале, сейчас основания для своего существования в прежнем виде…»[130].

О журнале и о его медиальной фактуре в этот же период активно размышлял и Тынянов. В большей степени его интересовала композиционная форма журнала и то, как она опосредует общее впечатление от представленного в нем материала: «…самая конструкция журнала ведь имеет свое значение; ведь весь журнальный материал может быть хорош, а сам журнал как таковой плох»[131]. Необходимо также отметить, что эти аналитические замечания Тынянова носили не умозрительный, а вполне практический характер, поскольку, фактически, способствовали созданию литературного журнала нового типа или, во всяком случае, служили инструментом критики других проектов в этой области: «…основная жизнь журнала всегда в критике и полемике… критика у нас грозит превратиться, с одной стороны, в “отдел рекомендуемых пособий“, с другой — в “писательские разговоры о писателях“»[132]. На этом исследования медиа литературной культуры Тынянов не закончил и обратился к более специфическим медиальным жанром. Так, на материале массовой иллюстрированной книги он вновь продемонстрировал, какое воздействие рамка медиа может оказывать на формирование конечной интерпретации литературного произведения: «А ведь нам с детства навязываются рисованные “типы Гоголя“ — и сколько они затемнили и исказили в типах Гоголя. Собственно, половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина»[133]. Переходя же к более практическим наблюдениям, Тынянов отмечал: «Мы живем в век

---

[130] *Шкловский В. Б.* Журнал как литературная форма // Шкловский В. Б. Гамбургский счет Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 115–116.

[131] *Тынянов Ю. Н.* Журнал, критик, читатель и писатель // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 147.

[132] Там же.

[133] *Тынянов Ю. Н.* Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 312.

дифференциации деятельностей. Танцевальное иллюстрирование Шопена и графическое иллюстрирование Фета мешает Шопену и Фету, и танцу и графике. Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство. Чем она “роскошнее“, чем претенциознее, тем хуже…»[134] Теоретический вопрос об иллюстрации здесь также обернулся критическим очерком культурных индустрий эпохи НЭПа[135].

Курс на расширение исследовательского поля и аналитический выход в «соседние ряды» литературы в то же время поддержал и Эйхенбаум, когда начал читать дневники и прозу молодого Толстого. В фокусе его внимания, тем не менее, находились не повествовательные или стилистические модели, которые использовал (или изобретал) Толстой, а круг его чтения («Работа над “Детством“ идет с конца 1851 г. до середины 1852 г. В это время он читает

---

[134] Там же. С. 318.

[135] Как указывают М. О. Чудакова и Е. А. Тоддес, составители наиболее авторитетных формалистских сборников позднесоветского периода, «пафос статьи — в стремлении определить собственный язык каждого искусства, подчеркивая различия и отвлекаясь от сходства… Он связан с общей “спецификаторской“ методологией Опояза» (*Чудакова М. О., Тоддес Е. А*. Комментарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 545–546). Эта интерпретация, однако, не учитывает того обстоятельства, что теоретический вопрос интересовал здесь Тынянова преимущественно в связи с тем, каким образом устроено актуальное культурное производство. Вполне вероятно, что со стороны комментаторов в этом случае происходило некоторое вменение Тынянову собственных же исследовательских импликаций и, в первую очередь, связанных с установками «чистой», то есть сугубо эмпирической науки, никоим образом не комментирующей современную культурную и/или политическую проблематику. О том, что предопределило специфику рецепции формалистов в 1970–1980-е годы, как и о методологических установках позднесоветской теории литературы в целом, см.: *Гаспаров Б. М*. В поисках «другого». Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов // Новое литературное обозрение. 1996. № 14. С. 53–71; *Миллс Тодд III У*. Открытия и прорывы советской теории литературы в послесталинскую эпоху // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 571–607. В действительности же, этот диалог — между теорией и повседневным культурным опытом — во многом и создавал содержание тыняновского понимания литературы и литературной истории в 1920-е годы. О чем также см.: *Ямпольский М. Б*. История культуры как история духа и естественная история // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 22–89.

Стерна, Руссо, Тепфера и Диккенса. Связь между чтением и работой несомненна»[136]), актуальные для него литературные полемики, общее состояние литературного поля 1840–1860-х годов («Толстой уже печатается, уже известен, но он живет еще в стороне от литераторов, от журнальной атмосферы, работает уединенно, по-своему, не пользуясь ничьими советами, не считаясь ни с чьим мнением»[137]), как если бы эстетические факторы и внеэстетический контекст были одинаковы важны для разговора о столь важном для формалистов авторе. В своих работах о Толстом уже второй половины 1920-х годов Эйхенбаум, во многом следуя тому аналитическому курсу, что был проложен в рамках концепции литературного быта, сделал также попытку описания диспозиции Толстого в рамках сложно организованного литературного поля середины XIX века: «От всей группы “литераторов“ Толстой отличается именно тем, что он не “интеллигент“… Среди них он выглядит чужим — не то военным, не то помещиком, не то просто светским человеком…»[138] Интересно, что в качестве наиболее характерной черты этой диспозиции Эйхенбаум видел предельную изолированность, — если не сказать отчужденность, — Толстого от писательского сообщества[139], что также директивным образом влияло и на

---

[136] Там же. С. 61.

[137] Там же. С. 142.

[138] *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Кн. 1: 50-е годы. Л.: Прибой, 1928. С. 261.

[139] С характеристики социальной диспозиции Толстого свою книгу о «Войне и мире» начал и Шкловский. Примечательно, что и для Шкловского Толстой оказывается изолированным от литературного сообщества автором и, более того, перманентно переизобретающим собственную писательскую идентичность: «Лев Николаевич Толстой — самый помещичий писатель… <…> в той своей части, в которой Л. Н. и является писателем, Лев Николаевич не просто писатель, а военный писатель» (*Шкловский В. Б.* Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928. С. 13–14). Все тот же Эрлих, посчитавший эту работу Шкловского неубедительной и, самое главное, компромиссной попыткой совместить формальный и марксистский типы анализа литературного текста, давал такую оценку его выводам: «…рассуждения Шкловского поражают своей необоснованностью и обтекаемостью» (*Эрлих В. Х.* Русский формализм: история и теория. С. 123).

поэтику его текстов: «Недаром Толстого тянет к простому, примитивному — он враждебен всякому “интеллектуализму“, он всякому интеллигенту предпочтет простого мужика, с которым будет говорить о делах, а не об убеждениях»[140]. Литература, таким образом, переопределялась здесь Эйхенбаумом в качестве не столько дискурсивного объекта, сколько в качестве некоей культурной практики, обладающей, с одной стороны, индивидуальный политической и экономической спецификой, а с другой стороны, автономными социальными характеристиками.

2.2. Между литературой и литературной теорией: «Третья фабрика» В. Б. Шкловского и «Мой временник» Б. М. Эйхенбаума

Примечательно, что одну из первых манифестаций разворота формалистов к социологическим моделям описания и анализа литературы и культурного производства в действительности осуществил не Эйхенбаум, а именно Шкловский. Особенно любопытно обратиться к его «Третьей фабрике» (1926)[141]. Третья по счету автобиографическая книга, как уже отчасти было отмечено выше, не скрывала фрустрированного и даже депрессивного настроя Шкловского. Описывая свое текущее состояние, а также актуальный профессиональный статус, Шкловский замечал: «Я живу плохо. Живу тускло, как в презервативе. В Москве не работаю. Ночью вижу виноватые сны. Нет у меня времени для книги… Служу на третьей Госкино-

---

[140] Там же.

[141] Важно, что авторы сборника «Словесность и коммерция» (1929), непосредственно продолжавшего и развивавшего социологическую линию исследований ОПОЯЗа, в качестве первого манифеста формалистской социологии литературы определяли именно «Третью фабрику», а не какой-либо иной текст формалистов, теоретический или сугубо аналитический: «Эволюция современной науки о литературе поставила на очередь ряд вопросов о соотношении литературы с ближайшими социально-бытовыми рядами. Впервые эти вопросы были эскизно намечены в книге Виктора Борисовича Шкловского “Третья фабрика“…» (*Гриц Т. С., Тренин В. В., Никитин М. М*. Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Ф. Смирдина). М.: Федерация, 1929. С. 9).

фабрике, и переделываю ленты. Вся голова завалена обрывками лент. Случайная жизнь. Испорченная, может быть…»[142] Другие места текста и, в частности, те, где Шкловский более развернуто высказывался о сложившемся к середине 1920-х годов положении дел, содержали еще более радикальные оценки: «Личная судьба моя не поместилась в книжку. Кончилась в детстве. Жизнь выдуло в щели. Не были отоплены соседние комнаты. Любовь утаенная и замолченная не удалась»[143].

В этой связи можно вспомнить, что «Третья фабрика» столкнулась с весьма жесткой идеологической критикой. Л. Л. Авербах, один из лидеров РАППа, оценил это сочинение как «одно из наиболее реакционных произведений последних лет», появление которого «не может не вызывать тревоги»[144]. По всей видимости, критика Авербаха была мотивирована преимущественно пессимистичным и даже несколько мрачным тоном «Третьей фабрики»: тем более, что текст, как было показано выше, давал основания для такого рода прочтения. Вполне вероятно, что произведенная здесь Шкловским фиксация личных неудач и нереализованных профессиональных амбиций могла быть интерпретирована Авербахом, среди прочего, и как имплицитное выражение разочарования в итогах совершившейся революции и неудовлетворенности новым советским

---

[142] *Шкловский В. Б.* Третья фабрика. С. 93.

[143] Там же. С. 133.

[144] *Авербах Л. Л.* Культурная революция и вопросы современной литературы. М.; Л.: Государственное издательство, 1928. С. 123.

государством[145]. По этой причине критик и призвал журнал «Новый Леф», с которым в это время активно сотрудничал Шкловский, выступить с редакционной статьей против «Третьей фабрики»: «…мы настаивали на прямой редакционной статье в “Новом Лефе“, осуждающей “Третью фабрику“ Шкловского»[146]. Выступления лефовцев против Шкловского, однако, не случилось: «Вместо осуждения “Третьей фабрики“ Шкловского мы находим в номере пять его статей»[147].

Впоследствии Шкловскому неоднократно приходилось объяснять не только выбор повествовательной интонации, но и сам замысел книги и причины ее появления. В одной из статей сборника «Гамбургский счет», вышедшего через два года после публикации «Третьей фабрики», Шкловский писал по этому поводу: «Потом я написал “Третью фабрику“, книжку для меня совершенно непонятную. Я хотел в ней капитулироваться перед временем… Признать современность… на книжку обиделись»[148]. Шкловский отмечал, что «Третья фабрика» носила характер если и не переломный, то, во всяком случае, тактический или переходный: спад революционных процессов и последующее изменение культурной и политической повестки ставили перед ним и формалистской теорией новые вызовы и инициировали серьезные концептуальные трансформации. В «Третьей фабрике» Шкловский

---

[145] Неприемлемой «Третья фабрика» могла показаться Авербаху не только по идеологическим, но и по сугубо литературным причинам. Дело в том, что «Третью фабрику», среди прочего, можно считать одним из ярчайших образцов метапрозы 1920-х годов, сочинением не просто игравшим с читательскими ожиданиями, но и директивно нарушавшим коммуникативные и прагматические установки более традиционных типов литературного повествования. См. характеристику жанровых установок «Третьей фабрики», которую давал ей сам Шкловский: «Не хочется острить. Не хочется строить сюжет. Буду писать о вещах и мыслях. Как сборник цитат» (*Шкловский В. Б.* Третья фабрика. С. 8). Более подробно о литературном стиле «Третьей фабрике», а также о модернистской метапрозе в целом будет сказано далее.

[146] *Авербах Л. Л.* Культурная революция и вопросы современной литературы. С. 124.

[147] Там же. С. 124–125.

[148] *Шкловский В. Б.* Рецензия на эту книгу // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 109.

признавался в этом вполне эксплицитно: «Я провел вторую фабрику, мысля, или… испытывая мысль о свободе. Сейчас меня занимает вопрос о границах свободы, о деформациях материала. Я хочу изменяться. Боюсь негативной несвободы»[149]. Стоит заметить, что, по крайней мере, сам Шкловский к необходимости подобных перемен в действительности относился не с сожалением[150], а напротив — видел в этом вполне осознанный и внутренне отрефлексированный шаг: «Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено»[151].

В этой связи особенно важно, что один из главных сюжетов «Третьей фабрики», — сюжет о несвободе и об онтологической невозможности конструирования какой-либо автономной и независимой траектории, — реализовывался Шкловским не только относительно своей биографической траектории, но и в плане литературной теории. Рассуждая о специфике взаимодействия между литературными сочинениями и внелитературными контекстами, в том числе и социально-экономическими, Шкловский утверждал: «Но случайность нужна искусству. Размеры книги всегда диктовались автору. Рынок давал писателю голос…»[152] Признавая тот факт,

---

[149] *Шкловский В. Б.* Третья фабрика. С. 52.

[150] Подобным образом магистральную тему «Третьей фабрики», как и творческую и интеллектуальную траекторию Шкловского в 1920-е годы в целом, охарактеризовала С. Бойм, сурово отметив, что «в конце 1920-х годов теория художественного остранения превращается в теорию несвободы» (*Бойм С.* Будущее ностальгии / Пер. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 556). Впрочем, судьба Шкловского и судьба его теоретического наследия интересовали здесь Бойм скорее в качестве яркой иллюстрации общей истории советской интеллигенции: «К 1960-м годам искусство остранения превратилось в искусство обыденного инакомыслия, которое не обязательно переводилось в политический протест, а скорее было вопросом личной свободы, практикой поведения в обществе близких друзей» (Там же. С. 556–557). Именно поэтому произведенную ей редукцию разнообразных биографических перипетий и концептуальных нюансов, из которых и складывался индивидуальный жизненный сценарий Шкловского, следует признать если и не обоснованной, то, во всяком случае, закономерной.

[151] Там же. С. 86.

[152] *Шкловский В. Б.* Третья фабрика. С. 16.

что внелитературный контекст деформирует литературный материал, Шкловский вместе с этим указывал и на производимый этой операцией позитивный, конструктивный эффект: «Литературное произведение живет материалом. Дон-Кихот и “Подросток“ созданы не свободой. Необходимость включения заданного материала, неволя вообще создают творчество»[153]. То, что Шкловский в этом случае не просто проецировал автобиографическую рефлексию на литературно-критическую, но и осознанно сталкивал их между собой и производил концептуальное переосмысление последних, кажется очевидным.

Несвобода, таким образом, концептуализировалась здесь Шкловским как категория не экзистенциальная или политическая, а институциональная и в более широкой перспективе социальная. Тем самым несвобода оказывалась объективным условием существования, а не персональным биографическим обстоятельством. И именно по этой причине несвобода у Шкловского подлежала внимательному анализу, а не оставалась лишь предметом экзальтированной литературной сублимации: «Мне нужны сейчас время и читатель. Хочу писать о несвободе, гонорарных книгах Смирдина, о влиянии журналов на литературу, о третьей фабрике — жизни. Мы (“Опояз“) не трусы и не уступаем давлению ветра…»[154] Соответственно, если и возможно говорить о пессимизме «Третьей фабрики», то скорее как о продуктивном, нежели деструктивном, переживании и тем самым инициировавшем (или точнее, ретроспективно описывавшем) значительный концептуальный поворот в формалистской теории. Интерес к институциональной критике, равно как и к анализу социально-экономической и индустриальной рамки литературного процесса, проявленный Шкловским и его соратниками в начале 1920-х годов, именно в «Третьей фабрике» обретал, пускай и не строго теоретическое, но литературное и концептуальное оформление.

---

[153] Там же.

[154] Там же. С. 17.

Интересно, что через три года схожую попытку совмещения литературной автобиографии и теоретического высказывания осуществил и Эйхенбаум в рамках «Моего временника» (1929). Разделенная на четыре тематических блока, книга открывалась шестью новеллами, реконструировавшими биографическую траекторию автора. В них Эйхенбаум последовательно описывал историю семьи, детства и студенческого периода, этапы учебы и непрерывную эволюцию своих профессиональных и литературных интересов. Важно, что при описании этих событий Эйхенбаум подчеркивал, что, почти что, каждое из них его каким-либо образом травмировало. Так, детская история омрачилась если и не антисемитским настроем жителей родного города[155], то, по крайней мере, невротическим ощущением отчужденности, своего рода изолированности от воронежского общества: «Фамилии окрашивают язык города в особый местный цвет, создают нечто вроде диалекта. Язык города Воронежа звучит фамилиями, среди которых моя кажется странной… У нас не только фамилия, но и жизнь

---

[155] Стоит заметить, что многие исследователи были склонны описывать биографическую траекторию и социальный опыт Эйхенбаума через имплицитную драму вынужденного «преодоления» своей еврейской идентичности. Именно так автобиографическое повествование того же «Моего временника» прочитывала К. Эни: «…he emphasize his political aloofness and the Jewish rather than the Russian side of his heritage — the areas in which he did not match mainstream Soviet culture [«он подчеркивает политическую отчужденность и еврейскую, а не русскую сторону своего наследия — те области, в которых он не соответствовал господствующей советской культуре» — *англ.*] (*Any C.* Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist. Stanford University Press, 1994. P. 112). Богато иллюстрированные различными свидетельствами, — причем не только из опубликованных работ Эйхенбаума, но и из его переписки с родными, — такие аналитические модели, тем не менее, давали анахроническую картину: драма натурализации, по всей видимости, была актуальна скорее для более старшего поколения. Например, для поколения родителей Эйхенбаума, нежели для его собственного. См. также другие работы на эту тему: *Чудакова М. О.* Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Чудакова М. О. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 433–454; *Левченко Я. С.* Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. С. 167–218.

странная…»[156] Это ощущение и мотивировало дальнейший переезд в Петербург: «Мы живем не по-воронежски, и фамилия у нас не воронежская, и детство мое не воронежское. Я вижу во сне другие города. “Петербург“ звучит для меня волшебно. В Воронеже жизнь моя не ладится»[157].

В столице жизнь у Эйхенбаума так же не заладилась. В революционно настроенной студенческой среде Петербурга Эйхенбаум не был принят уже из-за провинциального происхождения и, соответственно, некоторой гражданской инертности и апатии. Описание этого опыта в «Моем временнике» носило не менее трагический характер, чем рассказ о детском периоде: «На митингах, вместо того чтобы быть судьей, я чувствовал себя подсудимым. Меня судили за то, что я не думаю о государстве, за то, что я близорук, что я — человек маленьких, провинциальных масштабов… Петербург — не город, а государство. Здесь нельзя жить… А я хочу просто жить»[158]. Чужим, посторонним он остался и для мира академической музыки, предшествовавшей литературе и литературной теории: «У меня в комнате — огромный концертный рояль… По своей природе он создан для обширного светлого зала, для концертной эстрады… <…> Куда он попал? Что за бледный юноша?»[159] Нарратив эйхенбаумовских автобиографических записей, таким образом, складывался как серия новелл о неудачных попытках автора найти для себя некоторое место в жизни, или точнее — подходящую под тип его происхождения, социального и культурного бэкграунда, позицию. Ощущение одиночества и изолированности, сопровождавшее эти поиски, Эйхенбаум эксплицировал отдельно: «Я — странник, занесенный ветром предреволюционной эпохи, эпохи русского символизма, из южных степей в петербургские мансарды. Я совсем один… Около меня нет никого, кроме

---

[156] *Эйхенбаум Б. М.* По мостам и проспектам (из автобиографии) // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 19.

[157] Там же.

[158] Там же. С. 23.

[159] Там же. С. 29.

черного концертного рояля»[160]. Обрывался же рассказ, тем не менее, на более позитивной ноте — на революции, вступлении в ОПОЯЗ и на занятии более продуктивной позиции в противовес уже ставшему привычным для Эйхенбаума маргинальному положению: «Это все были исторические случайности и неожиданности. Это были мышечные движения истории. Это была стихия. Настало время тратить силы»[161].

Открытый здесь способ биографического повествования был распространен Эйхенбаумом и на другие сюжеты «Моего временника» и, в частности, на историко-литературный. Рассуждая о литературном пути Тургенева, Эйхенбаум стремился описать позицию писателя в литературном поле, сравнить ее с позициями других авторов, а также показать, каким образом позиция литератора может быть связана с используемым им типом письма: «У Тургенева, вообще, *один* стиль — тот, который выработался и созрел в русской литературе… в результате борьбы и полемики 30–40-х годов… <…> У него все “стилистично“ — и пейзаж, и герой, и лирика, но стилистично в меру»[162]. Отдельные страницы историко-литературного блока Эйхенбаум, конечно же, посвятил и Толстому, которого назвал «замечательным тактиком и стратегом, знающим искусство натисков и отступлений и умеющим бороться с современностью»[163]. Вспоминая о Горьком, Эйхенбаум продемонстрировал, как в литературном поле изобретаются новые позиции и в связи с какими обстоятельствами и условиями: «Успех Максима Горького вначале имел не столько литературный, сколько социальный характер… <…> Важно было, что он видел, знал и умел

---

[160] Там же. С. 29.

[161] Там же. С. 46.

[162] *Эйхенбаум Б. М.* Артистизм Тургенева // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 96–97.

[163] *Эйхенбаум Б. М.* Литературная карьера Л. Толстого // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 109.

делать то, чего русский писатель не видел, не знал и не умел делать»[164]. Более того, он показал, как этими позициями впоследствии управляют занимающие их агенты и как могут выглядеть стратегии по удержанию последних: «И вот — Горький уже не бунтарь, пришедший, чтобы оскорбить “русскую интеллигенцию“ и ее литературу. Его тревожит проблема своего писательского самосохранения. Он сам становится “интеллигентом“, разделяя его общественные идеалы и его судьбы в борьбе за них»[165]. Переходя же в последнем блоке «Моего временника» к описанию структуры актуального литературного процесса, Эйхенбаум не только произвел его достаточно исчерпывающую картографию, — и где доминирующими жанрами оказываются жанры исторического и биографического романа, а также разного рода мемуарная литература («…я настаиваю на историческом романе мемуарного стиля — с деталями жизни, с вещами, с человеком, без стилистической напряженности, без декораций. Таков, мне кажется, литературный смысл современного интереса к историческому материалу»[166]), — но и рассказал о наиболее продуктивных для 1920-х годов литературных позициях, и, в первую очередь, взяв за образец литературную позицию Шкловского: «Шкловский совсем не похож на традиционного русского писателя-интеллигента. Он профессионален до мозга костей… <…> Он — писатель в настоящем смысле этого слова; что бы он ни записал, всякий узнает, что это написал Шкловский»[167].

Важно, что, как и в случае со Шкловским, концептуальный горизонт для биографического и автобиографического письма у Эйхенбаума был задан социологически чувствительным взглядом на литературу и литературное

---

[164] *Эйхенбаум Б. М*. Писательский облик М. Горького // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 116–117.

[165] Там же. С. 119.

[166] *Эйхенбаум Б. М*. Декорация эпохи // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 127.

[167] *Эйхенбаум Б. М*. О Викторе Шкловском // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 130–131.

производство. Не случайно ведь, что на страницах «Моего временника» Эйхенбаум разместил целый блок, развивавший его авторскую концепцию литературного быта[168]. Представляется очевидным, что способ рассказа о биографической траектории, где биографический опыт представляется как реализация некоторой социальной стратегии, был определен именно следующей теоретической манифестацией: «…вопросы технологии явно уступили место другим, в центре которых стоит проблема самой литературной профессии, самого “*дела литературы“*. Вопрос о том, “как писать“, сменился или, по крайней мере, осложнился другим — “*как быть писателем“*…»[169].

2.3. «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком»: автобиографические опыты формалистов в контексте модернистской метапрозы

Предложенная Шкловским и Эйхенбаумом модель повествования производила своего рода деформацию традиционной структуры автобиографического нарратива, где обычно сюжет выстраивается через последовательное описание разного рода инициирующих испытаний, преодолевая которые субъект познает себя и обретает устойчивую и стабильную идентичность. В «Третьей фабрике» и «Моем временнике»,

---

[168] Среди них — «Литературный быт» (1927), «Литература и писатель» (1927), а также «Литературная домашность» (1929). Впрочем, «Мой временник» в большей степени был составлен именно из уже ранее опубликованных текстов и что, в свою очередь, дополнительно обнажает его сложное, одновременно подвижное и автореференциальное, дискурсивное устройство. На этом настаивают и современные публикаторы эйхенбаумовского сочинения: «Борис Эйхенбаум удачно соединил в своем “Временнике“ “летопись“ и “научную современность“, предложив редкий литературный гибрид, в котором подчеркнуто автобиографические тексты вступают в диалог с академическими статьями, книжными рецензиями и полемическими заметками» (*Ушакин С. А*. Одноразовая периодика Бориса Эйхенбаума // Эйхенбаум Б. М. Мой временник: Словесность. Наука. Критика. Смесь. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 5).

[169] *Эйхенбаум Б. М*. Литературный быт. С. 51.

соответственно, была реализована альтернативная модель субъективации героя. В тексте Шкловского она задана следующей концептуальной метафорой: «Мы лен на стлище. Так называется поле, на котором стелют лен. Лежим плоскими полосами. Нас обрабатывает солнце и бактерии… <…> Лен не кричит в мялке»[170]. Как и в случае с литературным сочинением, — не просто испытывающим давление со стороны литературной индустрии, но и отвечающим на это давление серьезными внутренними трансформациями, — субъект у Шкловского оказывался во многом сформированным внешними воздействиями и манипуляциями, преимущественно социального характера и происхождения. Эту мысль Шкловский, — к тому же выраженную схожими риторическими средствами[171], — неоднократно артикулировал в тексте «Третьей фабрики»:

> Лен, если бы он имел голос, кричал при обработке. Его дергают из земли, взяв за голову. С корнем. Сеют его густо, чтобы угнетал себя и

---

[170] *Шкловский В. Б.* Третья фабрика. С. 39–40.

[171] О трудностях при обработке льна Шкловский писал не только в «Третьей фабрике», но и в своих заметках о революционной деревне, которые впоследствии включил в сборник «Гамбургский счет». См., например: «Район здесь льноводческий, а лен — трудоемкая культура: его теребят, стелят, треплют, чешут. Руками его можно обрабатывать, если рук не жалеть. Жилища он обращает в мастерскую полную пыли» (*Шкловский В. Б.* Трикотажные места и льняные поля // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 218). Столь пристальное внимание Шкловского к фигуре льна, однако, можно объяснить не только общей поэтической суггестивностью этого образа, но и интересом Шкловского к тем литературным практикам, которые в то же время предлагались теоретиками авангардной литературы и в особенности к проекту «биографии вещи». Концептуальный вектор этой литературной программы, а также ее основную прагматическую задачу выразил С. М. Третьяков: «…не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей… Нам настоятельно нужны книги о наших экономических ресурсах, о вещах, которые делаются людьми, и о людях, которые делают вещи…» (*Третьяков С. М.* Биография вещи // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 70). Впрочем, более подробно о взаимоотношениях между Шкловским и визионерскими манифестациями Третьякова и других теоретиков Нового ЛЕФа будет сказано в главе 3.

рос чахлым и не ветвистым. Лен нуждается в угнетении. Его дергают. Стелят на полях (в одних местах) или мочат в ямах и речках. Речки, в которых моют лен — проклятые — в них нет уже рыбы. Потом лен мнут и треплют…[172]

Сложно, однако, увидеть в использовании этой автобиографической стратегии исключительно новаторство Шкловского или формалистов. Автобиография как нарратив, где субъектность героя выражена слабо, а внимание повествователя в большей степени ориентировано на реконструкцию внешнего контекста, его и сформировавшего, занимало прочнее место в жанровом арсенале модернистской метапрозы. Именно так выстраивал свое «Берлинское детство на рубеже веков» (1932–1938) В. Беньямин. Этот текст Беньямин открывал следующим метаописанием своих основных литературных и концептуальных установок: «…биографические моменты в моих набросках… отходят на задний план. А с ними и лица — школьных товарищей и родных. Зато мне было важно воссоздать картины, в которых отразилось восприятие большого города ребенком из буржуазной семьи»[173]. Смещая повествовательный фокус с экзистенциальных переживаний героя на те впечатления, что он мог получить как ребенок именно из буржуазной семьи, и тем самым переводя внимание с частного и интимного опыта на более генерализованный социальный анализ, Беньямин, по сути дела, производил ту же операцию, что и Шкловский и Эйхенбаум, то есть — переопределял автобиографический нарратив в качестве нарратива о социальном измерении субъекта и субъективности.

Следуя этой литературной траектории, Беньямин предложил целый ряд очерков опыта детства и взросления в имперской столице рубежа XIX–XX веков и указал на присущие тогдашнему Берлину милитаристские

---

[172] Там же. С. 133.

[173] *Беньямин В*. Берлинское детство на рубеже веков / Пер. И. А. Болдырева, Г. В. Снежинской // Беньямин В. Улица с односторонним движением. Берлинское детство на рубеже веков. М.: Ad Marginem, 2021. С. 96.

настроения: «Когда я был маленьким, невозможно было вообразить, чтобы хоть какой-то год обошелся без Дня Седана. От Седанской битвы к тому времени только и остались парады»[174]. Интерес к военным парадам и смотрам Беньямин, тем не менее, счел скорее зловещей привычкой, некоторой автоматизировавшейся культурной практикой, уже впоследствии обернувшейся глобальной военной катастрофой: «После поражений французов мировая история сошла в достославную могилу, обелиском над которой встала эта колонна [Колонна Победы — *прим. СП*]»[175]. Схожую рефлексию можно обнаружить и у О. Э. Мандельштама в «Шуме времени» (1925), еще одном ярком примере модернистской автобиографии[176]. О том, что милитаристская эстетика в имперском контексте приобретала характер если и не органичный, то, во всяком случае, вполне конвенциональный и социально одобряемый, Мандельштам писал еще эксплицитнее, чем Беньямин: «Случилось так, что раннее мое петербургское детство прошло под знаком самого настоящего милитаризма, и, право, в этом не моя вина, а

---

[174] Там же. С. 102.

[175] Там же.

[176] Одним из первых, кто обратил внимание на литературное и концептуальное сходство автобиографических сочинений Беньямина и Мандельштама, был Е. Павлов. Впрочем, отмеченный им «перенос автобиографического фокуса с переживающего “я“ на “объект“ переживания» (*Павлов Е.* Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Пер. Е. В. Скидана. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 114), по всей видимости, был характерен для поэтики модернистской прозы как таковой. Подобным же образом функционировала и фигура «непроизвольной памяти» в романах М. Пруста. См. об этом у Ж. Делеза: «Но вот какова особенность непроизвольной памяти: она интериоризирует контекст, делая прежний контекст неотделимым от настоящего ощущения. Одновременно сходство между двумя моментами перерастает в тождество более глубокое, а смежность, принадлежащая прошедшему в более глубокое различие» (*Делез Ж.* Марсель Пруст и знаки / Пер. Е. Г. Соколова. СПб.: Алетейя, 2014. С. 87). Схожее прочтение повествовательной модели Пруста давал также и Ж. Женетт: *Женетт Ж.* Пруст-палимпсест / Пер. Е. Д. Гальцовой // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во. им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 51–63.

вина моей няни и тогдашней петербургской улицы»[177]. Признавал Мандельштам также и то, какое неосознанное влияние, причем независимо от семейной обстановки и воспитания, на него оказал этот военный дискурс: «…самая архитектура города внушала мне какой-то ребяческий империализм… <…> Весь этот ворох военщины и даже какой-то полицейской эстетики… очень плохо вязался с кухонным чадом средне-мещанской квартиры»[178].

Среди прочих других сюжетов, описанных в «Берлинском детстве на рубеже веков», особенно выделяются и эпизоды, анализирующие характерные для буржуазного мира семейные практики. Беньямин много рассуждал, например, о том ощущении радикального отчуждения внутри семей, который производил буржуазный социальный и экономический контекст. Кажется особенно примечательным следующий эпизод: «Однажды вечером, когда я уже лежал в кровати, в комнате появился отец… он сообщил мне о смерти одного родственника… Отец же зашел ко мне тогда, чтобы не сидеть в одиночестве. Однако не со мной ему хотелось побыть, а просто — в моей комнате»[179]. Немало Беньямин писал и о тех страхах и неврозах, которые он вынес из своего буржуазного детства: «Страх, что чья-то нога просунется между косяком и дверью, не покидал меня все детские годы. И нескончаемым, как адская мука, был главный из всех моих страхов — кошмаров, который, конечно же, случится лишь потому, что не накинули цепочку»[180]. Мандельштам же, в свою очередь, сосредоточился не на реконструкции интимного мира буржуазной семьи, а на описании конфликтов в структуре идентичности ребенка, одновременно

---

[177] *Мандельштам О. Э.* Шум времени // Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Проза. М.: Художественная литература, 1990. С. 9.

[178] Там же. С. 10–11.

[179] *Беньямин В.* Берлинское детство на рубеже веков. С. 132.

[180] Там же. С. 149.

существующего на границе мира русской и мира еврейской культур[181]. Противоречия, характерные для этой позиции, Мандельштам сформулировал таким образом: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся»[182].

Разного рода биографические обстоятельства и производимый ими травматический эффект, по всей видимости, и мотивировали Мандельштама в конечном итоге отказаться от рамки традиционного автобиографического повествования, ориентированного на описание истории субъекта и отдельно — фаз его становления: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному»[183]. Несоответствие плана содержания плану формы Мандельштам, очевидно, посчитал трагическим или даже фатальным, и потому и произвел уже описанную выше деконструкцию канонического литературного жанра: «Повторяю — память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведеньем, а над отстраненьем прошлого»[184]. Литературная и биографическая ситуация Шкловского кажется весьма схожей, однако концептуально его творческая реакция представляется все же несколько

---

[181] Проблема гибридной идентичности была актуальна и для Беньямина, хотя и в несколько ином виде. О том, как складывались отношения Беньямина с его еврейским происхождением и как специфика этих отношений определила вектор его интеллектуальной работы, много писала Х. Арендт: «…еврейский вопрос был крайне важен для этого поколения еврейских писателей… И все же наиболее дальнозоркие из них приходили через свои личные конфликты к куда более общей и кардинальной проблеме — к вопросу о значимости западной традиции как целого» (*Арендт Х.* Вальтер Беньямин. 1892–1940 / Пер. Б. В. Дубина // Арендт Х. Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 217). По этому поводу см. также: *Ямпольский М. Б.* Сообщество одиночек: Арендт, Беньямин, Шолем, Кафка // Новое литературное обозрение. 2004. № 67. С. 78–105.

[182] *Мандельштам О. Э.* Шум времени. С. 13.

[183] Там же. С. 41.

[184] Там же.

иной[185]. Шкловский, рефлексируя в «Третьей фабрике» относительно собственной биографической траектории, задумывался и над способами управления внешним контекстом и, в частности, о приемах преодоления перманентно навязываемой им «несвободы». Рефлексируя о специфике собственной позиции, делая попытку ее критического описания, Шкловский здесь в действительности формулировал правила эффективного институционального и одновременно с этим литературного и биографического поведения. Согласно его мысли, эти правила сводятся к осознанному и критическому подходу к исторической ситуации, а также к попыткам максимального использования их художественного и прагматического потенциала:

> Есть два пути сейчас. Уйти, окопаться, зарабатывать деньги не литературой и дома писать для себя. Есть путь — пойти описывать жизнь и добросовестно искать нового быта и правильного мировоззрения… Путь третий — работать в газетах, в журналах, ежедневно, не беречь себя, а беречь работу, изменяться, скрещиваться с

---

[185] Проблему гибридной идентичности Шкловский решал совершенно иным образом. См. известное место из «Третьей фабрики», где Шкловский манифестировал необходимость перманентных экспериментов со структурой индивидуальной идентичности: «Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено. Пускай останется неприкосновенным одно стилистическое хладнокровие» (*Шкловский В. Б.* Третья фабрика. С. 86). См. об этом также у И. А. Калинина: «…автобиографическое письмо Шкловского сознательно создает эффект, противоречащий распространенным представлениям об автобиографии как способе обретения некой устойчивой субъективности, в которую вписывается фигура становления» (*Калинин И. А.* Прием остранения как опыт возвышенного (от поэтики памяти к поэтике литературы) // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. С. 54). О том же, как на этом фоне выстраивались автобиографические стратегии Мандельштама, см. более подробно: *Липовецкий М. Н.* «И пустое место для остальных»: травма и поэтика метапрозы в «Египетской марке» О. Мандельштама // Травма:пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 749–782.

материалом, снова изменяться, скрещиваться с материалом, снова обрабатывать его и тогда будет литература…[186]

Прагматический способ работы с биографическим опытом, по всей видимости, поддерживал и Эйхенбаум. В «Моей временнике» Эйхенбаум не просто вел автобиографический рассказ, отдельно останавливаясь то на одном, то на другом травматическом событии, но и при этом исследовал генезис собственной позиции и ее отличительные функциональные особенности. Наиболее характерными для нее оказывались провинциализм, социальная и культурная изолированность, а как следствие — и потенциально высокая степень мобильности. Указанными биографическими обстоятельствами Эйхенбаум и объяснял свойственную его биографической траектории динамику: «От прошлого осталось одного пенсне. Я — не воронежский мальчик, но и петербургским студентом, имеющим научное мировоззрение, я не хочу и не могу быть. Я вступаю в дикую область ветра и гармонии»[187]. Эйхенбаум не только прослеживал и анализировал различные закономерности, связанные со спецификой его позиции и сформировавшего бэкграунда: «Закон наследственности, о котором почему-то не думали мои родители (Лесгафт отрицал его категорически) привел меня в здание 12 коллегий — на историко-филологический факультет Петербургского университета»[188]. Ко всему прочему, Эйхенбаум обнаруживал и способы изменить позицию. Для этого оказалось достаточно — обретения сообщества (ОПОЯЗ) и интенсификации социальной динамики, свойственной любому крупному историческому событию или потрясению: «Революция… Октябрьский переворот… Виктор Шкловский, остановивший меня на улице; Юрий Тынянов, запомнившийся еще в Пушкинском семинарии. “ОПОЯЗ“. Это все были исторические случайности и неожиданности. Это были

---

[186] *Шкловский В. Б.* Третья фабрика. С. 84–85.

[187] *Эйхенбаум Б. М.* По мостам и проспектам (из автобиографии). С. 26.

[188] Там же. С. 46.

мышечные движения истории. Это была стихия. Настало время тратить силы»[189].

Личная травма же, соответственно, воспринималась здесь Эйхенбаумом не как часть биографического пути или индивидуальной идентичности, — переживаемой в качестве некоторого обязательного эпизода становления, и поэтому остающейся без какой-либо активной рефлексии[190], — а как особого рода исторический опыт, как некоторый материал для социального анализа, из которого можно научиться правилам эффективного социального поведения: «Самое главное в жизни выглядит случайным, потому что совершается по стихийным законам истории. Человек молод до тех пор, пока он живет чувством исторической стихии и на нем строит свою жизнь… Я не спешил и ждал случайностей…»[191].

---

[189] Там же.

[190] О том, как в литературных сочинениях формалистов была переосмыслена фигуры травмы, равно как и сама проблематика травматического, см. у И. А. Калинина: «…травма концептуализируется формалистами не как временное и патологическое состояние субъекта, из которого ему необходимо выкарабкаться, прибегнув к терапевтическим силам языка и репрезентации, но как внутренний долг человека перед историей, окружающим миром и самим собой» (*Калинин И. А*. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 34). Иными словами, травматическое событие приобретало у формалистов не столько деструктивный или разрушительный потенциал, сколько, напротив, конструктивное и отчасти даже производительное значение. См. у Эйхенбаума в его известной статье начала 1920-х «Миг сознания»: «Каждому поколению отведен свой участок времени. Играет оно, потом учится, держит экзамены… наступает момент, когда видит оно, что и экзамены держало, и влюблялось, и творило — недаром… Это точка зрелости и ужаса… Миг сознания и возмездия» (*Эйхенбаум Б. М*. Миг сознания // Книжный угол. 1921. № 7. С. 10). Будучи частью биографии каждого поколения, травма оказывается вписана в саму логику исторического процесса и, соответственно, оказывается нормализована: «Мы все нужны только Истории, а она беспощадна… А мы все призваны на суд. И каждый поступает по-своему» (Там же. С. 17).

[191] *Эйхенбаум Б. М*. По мостам и проспектам (из автобиографии). С. 39.

2.4. От аналитики культурного производства к критической истории литературы: реконцептуализируя формалистскую социологию

Реконструируя эффективные стратегии поведения в рамках социального поля, Эйхенбаум, очевидно, делал попытки реализовать разработанный им аналитический аппарат и в сфере литературной истории. В этой перспективе Эйхенбаум вспомнил о полемике, развернувшейся в 1820–1830-е гг. между «литературной аристократией» и авторами, предпочитавшими более популярные литературные жанры и более коммерчески ориентированные формы коммуникации с читательским сообществом. Комментируя ход этой дискуссии, Эйхенбаум обратил особое внимание на методы аргументации, которые использовал в рамках этой дискуссии Пушкин: «Пушкин в борьбе за профессиональную независимость мобилизует все средства… <…> “дворянство“ приобретает для него в этот момент значение орудия в борьбе за “дело литературы“, становится своего рода профессиональным лозунгом»[192]. Для Пушкина, согласно Эйхенбауму, дворянское происхождение оказывалось в этом случае не столько социальным фактором, нормативно определявшим литературное поведение и место в литературном поле, сколько своего рода полемическим аргументом, практическим способом обоснования — тактически, а не стратегически — необходимости сохранения за собой литературной автономии.

По сути дела, Эйхенбаум реконструировал здесь не социальные закономерности, мотивировавшие те или иные пушкинские заявления, а те литературные манифестации, которые он использовал для манипуляции литературным полем. Впоследствии социолог П. Бурдье описал этот дискурсивный механизм в качестве производства «дефиниции», то есть некоторого типа высказывания, которое писатели используют в борьбе за обретение доминирующего положения в литературной борьбе: «Борьба за монополию на легитимный способ культурного производства неизбежно

---

[192] *Эйхенбаум Б. М.* Литература и писатель // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 69–70.

принимает форму конфликта дефиниций. В этом конфликте каждый агент пытается навязать другим границы поля, в наибольшей степени удовлетворяющие его интересам»[193]. Иными словами, спор между литературными «дворянами» и «коммерсантами» был прочитан Эйхенбаумом как спор между писателями, по-разному определявшими цели и задачи литературного производства, а также выстраивавшими альтернативные стратегии накопления символического капитала[194].

Рефлексирующая о литературе как о полиагентном социальном пространстве — а не только как об исторически и социально обусловленном типе письма, — теория литературного быта Эйхенбаума действительно предвосхищала здесь некоторые положения теорией Бурдье. Как и Бурдье, Эйхенбаум активно предлагал описания писателей в качестве социальных агентов, в то время как используемые ими литературные практики реинтерпретировал в качестве специфических социокультурных стратегий. Особенно продуктивно Эйхенбаум использовал этот тип анализа на

---

[193] *Бурдье П.* Поле литературы / Пер. М.Б. Гронаса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 29–30.

[194] Поставленный Бурдье вопрос о тех механизмах, которые литература использует для накопления реального и, — что значительно важнее, — символического капитала, в конечном итоге инициировал целую волну критических исследований литературного канона как социального и идеологического института. См. следующие работы: *Guillory J.* Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago: The University of Chicago Press, 1993; *Дубин Б. В.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2010. В раннесоветском контексте схожие проблемы были проартикулированы в полемике вокруг вопроса о культурной революции и о способах работы с имперским культурным наследием, где авангардно ориентированные критики ставили под сомнение авторитет классической традиции и деформировали накопленный ею символический капитал. См. у Шкловского в «Гамбургском счете»: «Каждый класс, каждая сильная группировка выбирают и создают себе свою военную тактику… Пролетарскому писателю в основе не выгодна реставрационная работа старыми формами… Борьба за форму — это борьба за новую форму» (*Шкловский В. Б.* Борьба за форму // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 124). Более подробно об участии Шкловского и других формалистов в этих дискуссиях также будет сказано в главе 3.

материале литературной ситуации XIX века, во многом остававшейся модельной и для Бурдье: «Деклассированный своим профессионализмом Некрасов проявляет свою “классовость“ вне литературы; Толстой, в борьбе против журнального профессионализма, делает свою “классовость“ литературно-бытовым фактом и противопоставляет этот литературный путь тургеневскому…»[195] Отличие состояло в том, что Бурдье определял поведение литератора как, почти что, тотально предопределенное на иерархически более высоком уровне социально-политических отношений. Объясняя логику стратификации литературного дискурса, Бурдье указывал на прямую соотнесенность реализуемой писателем поэтической стратегии и его социального и экономического бекграунда:

> …именно те, кто обладает наибольшим экономическим, культурным и социальным капиталом, первыми переходят на новые позиции… Напротив, неверное чувство инвестиции, обусловленное социальной и географической периферийностью, подталкивает писателей… к занятию доминантных позиций в тот самый момент, когда эти позиции — именно в силу их привлекательности… становятся менее прибыльными[196]

Эйхенбаум же, как было показано выше, размышлял об этом структурирующем литературное поле эстетическом конфликте несколько иначе. Более того, Эйхенбаум не только подвергал критике взгляд на отношения между литературной культурой и политическими акторами или

---

[195] *Эйхенбаум Б. М*. Литература и писатель. С. 79.

[196] *Бурдье П.* Поле литературы. С. 69.

социальными процессами как на выстроенные в иерархическом порядке[197], но и принципиально наделял участников литературного поля активной агентностью при выстраивании собственной стратегии. Важность этой позиции он артикулировал неоднократно: «Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности…»[198] В свою очередь, Шкловский придерживался схожих позиций и, как и Эйхенбаум, настаивал на необходимости более автономного рассмотрения литературной культуры. В этой связи Шкловский рассуждал об особом законе деформации социального материала в границах литературного текста: «Вся эта работа вычитывания из литературы фактов, которые потом находишь в истории, вся она не научная. Так как не учитывает законы деформации материала»[199]. Свою же работу в области литературной социологии он определял скорее как дополняющую базовую формалистскую исследовательскую оптику, нежели радикально ее смещавшую, где анализ социальных параметров литературного производства, по сути дела, служил лишь делу расширения базы непосредственных историко-литературных источников: «…работы над историей литературных

---

[197] Было бы, однако, не вполне справедливо сводить аналитику Бурдье исключительно к детерминистскому описанию нормативных «правил» социальной игры. Его также волновали и те индивидуальные и творческие «стратегии», которые участники социальных процессов изобретают с целью «адаптироваться к бесконечно разнообразным ситуациям, никогда не бывающим совершенно идентичными» (*Бурдье П.* От правил к стратегиям / Пер. Н. А. Шматко // Бурдье П. Начала. М.: Socio-Logos, 1994. С. 98). Интересны здесь работы М. де Серто и, в частности, произведенное им разделение «стратегий» и «тактик», на концептуальном уровне во многом схожих с «правилами» и «стратегиями» Бурдье: «…тактика… она всегда готова “схватить на лету“ выгодный момент… <…> Ей необходимо постоянно манипулировать событиями… Слабый должен постоянно обращать себе на пользу чуждые ему силы» (*де Серто М.* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер. Д. Я. Калугина, Н. С. Мовниной. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 50).

[198] *Эйхенбаум Б. М.* Литературный быт. С. 55.

[199] *Шкловский В. Б.* В защиту социологического метода. С. 29.

гонораров и над историей тиражей книг… это работы, которые необходимо сделать. Необходимо вдвинуть в сознание новые факты»[200].

Именно желание обнаружить новые, еще малоописанные историко-литературные факты и обусловило выход Шкловского к изучению не только фольклорной или классической, но и массовой литературы. Так, во второй половине 1920-х годов Шкловский обратился к фигуре М. Комарова, массового автора XVIII века. Свое исследование Шкловский начал со своего рода реабилитации Комарова: «Мнение о Матвее Комарове, как о писателе низкого пошиба, писателе бездарном, совершенно неправильно. Бездарная книга не выдержала бы нескольких десятков изданий»[201]. Деконструируя ту репутацию, которая сложилась относительно Комарова и его произведений в конвенциональной истории литературы, Шкловский переопределил историко-литературное значение лубочной литературной традиции и, кроме того, указал на эффективность ее эстетических и концептуальных стратегий. Не обошлось и без тактически грамотных ссылок на символический авторитет Толстого, по словам Шкловского, считавшего Комарова если и не литературным образцом для собственного творчества, — особенно в случае с «народными» рассказами, — то во всяком случае продуктивным примером альтернативной модели литературного письма: «Лев Николаевич Толстой не объяснял успеха Комарова случайностью. Он называл свои народные рассказы “Мои милорды“ и даже возил книги Комарова с собой в поездки»[202]. В конечном итоге Комаров оказался интересен Шкловскому не только как важный участник реального историко-литературного процесса, но и как фигура, позволявшая коренным образом перестроить более традиционные представления об истории литературы, причем речь здесь шла как о конкретной литературной ситуации XVIII века, так и о научной дисциплине:

---

[200] *Шкловский В. Б.* Экстракт // Шкловский В. Б. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 44.

[201] *Шкловский В. Б.* О самом знаменитом писателе // Новый Леф. 1928. № 20. С. 26.

[202] Там же.

«Матвей Комаров — писатель традиционнейший, и изучение его выясняет нам общий арсенал литературного оружия его эпохи… изучая его, мы должны его изучать методами специфическими и не упрекать его за то, что он не писатель нашего типа»[203].

В книге «Матвей Комаров, житель города Москвы» (1929), значительно развивавшей эти исследования в области массовой литературы в целом и в творчестве Комарова в частности, Шкловский пошел еще дальше. Во-первых, Шкловский предпринял попытку написания биографии Комарова, или точнее — поиска самых основных биографических данных о писателе, в том числе и относительно факта его крепостной зависимости. Иронизируя над своими опытами в биографическом жанре, Шкловский даже замечал: «Если человеку из Опояза приходится заниматься составлением биографии, то это объясняется только тем, что представители старого биографического метода это делать не умели и приходится работать за них»[204]. Иронию эту, однако, следует признать не вполне искренней: решением составить биографический нарратив о Комарове Шкловский в действительности делал важный концептуальный жест и тем самым снимал эффект стигмы с оттесненного на литературную и социальную периферию писателя, а кроме того — вновь осуществлял полемический выпад против конвенциональной истории

[203] Там же. С. 29.

[204] *Шкловский В. Б.* Матвей Комаров, житель города Москвы. Л.: Прибой, 1929. С. 17.

литературы, эту стигму и наложившую[205]. Во-вторых, Шкловский предпринял последовательное аналитическое прочтение известных произведений Комарова. Важно, что этот анализ был направлен не на описание поэтики его текстов, равно как и не на выявление возможных источников использованных Комаровым сюжетов, а на переописание истории русского романа в целом. Свои основные исследовательские находки в кратком, почти что тезисном виде Шкловский перечислил ближе к концу книги: «В исторической судьбе русской литературы широкая, но еще не лубочная, а так сказать, до-лубочная литература создала предпосылки для возможности существования бытового романа… канонизация форм этого низкого жанра была вызвана поднятием третьего сословия в России…»[206] Комаров, таким образом, выступал своего рода архитектором альтернативной литературной системы, с одной стороны, противостоявшей нормативной

---

[205] По всей видимости, схожие аналитические интуиции разделял и Эйхенбаум, когда в «Моем временнике» реконструировал биографическую и литературную траекторию своего деда, еврейского литератора Якова Эйхенбаума. Рассказ о забытом писателе не только вводил читателю в семейную историю Эйхенбаума, но и имплицитно содержал в себе рефлексию об альтернативных способах конструирования историко-литературного нарратива: «…что же касается автора самой поэмы, то он превратился в научную проблему. Не так ли возникают многие научные проблемы? Не развивается ли наука на основе забвения?» (*Эйхенбаум Б. М*. По мостам и проспектам (из автобиографии). С. 16). Еще одним собеседником Шкловского здесь мог быть и Беньямин, в своих «Тезисах о понятии истории» (1940) манифестировавший необходимость отказа от гегемонного, то есть «победительного» взгляда на историю, а также обозначивший продуктивность ее переосмысления с точки зрения «слабых», то есть угнетенных групп и субъектов: «Традиция угнетенных учит нас, что «чрезвычайное положение», в котором мы существуем, — это правило. Мы должны создать понятие истории, которое этому соответствует» (*Беньямин В*. О понимании истории / Пер. Н. М. Берновской // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 231).

[206] *Шкловский В. Б*. Матвей Комаров, житель города Москвы. С. 292.

поэтике классицизма, а с другой — готовившей возникновение классического русского романа, в полную силу развернувшегося уже в середине XIX века[207].

Кажется крайне симптоматичным, что с резкой критикой исследовательского проекта Шкловского выступил Г. А. Гуковский. Будучи специалистом по истории литературы XVIII века, Гуковский, безусловно, сумел обнаружить множество фактических ошибок, допущенных Шкловским. Вызвали у него некоторые вопросы и выбранный автором «Матвея Комарова» способ изложения материала: «Впрочем, как я уже говорил, они стоят как бы вне всей книги и занимают в ней весьма мало места. Наибольшее же количество места и наибольшее внимание автора уделено изложению содержания книг Комарова…»[208] Основной полемический нерв критической статьи Гуковского, тем не менее, был обращен в несколько иную сторону. В первую очередь, Гуковский подверг решительному сомнению осуществленную Шкловским сегментацию литературной культуры XVIII века, равно как и мотивировавшую это концептуальное разделение марксистскую оптику Шкловского: «Идея о двух литературах — высокой и низовой — всплывает у Шкловского вновь в заключении к книге… <…> Здесь все бьет на эффект, но все голословно и неверно»[209]. Финальная же оценка Гуковского носила характер, фактически, уничижительный: «Приходится признать, следовательно, малоценными историко-литературные идеи, заявленные в разбираемой книге

---

[207] Этот же прием критического переописания литературной традиции, причем намеренно осуществляемого в генеалогической перспективе, Шкловский применил и в своей следующей работе о популярной литературе, в книге «Чулков и Левшин». См., например, какие гипотетические претексты русской романтической литературы здесь сумел обнаружить Шкловский: «…работа русских мифологистов является ранним романтизмом в России. Но инкубационный период русского романтизма затерялся. Романтизм низкой литературы, элементы романтизма в Чулкове и Левшине не реализовались» (*Шкловский В. Б.* Чулков и Левшин. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1933. С. 159).

[208] *Гуковский Г. А.* Шкловский как историк литературы // Звезда. 1930. № 1. С. 210.

[209] Там же. С. 203.

Шкловского»[210]. Можно предположить по крайней мере две причины для вынесения такой оценки.

Производимое Шкловским исследование, в свою очередь, отчасти предвосхищало аналитические практики А. Грамши и, прежде всего, предложенную им теорию культурной гегемонии. Известно, что Грамши отталкивался от марксистского типа анализа, где история культуры отражала историю социальной борьбы: «Литература не порождает литературу… надстройки не порождают надстроек… они порождены не путем “партеногенеза“, а в результате вмешательства “мужского“ начала, истории революционной деятельности, которая создает… новые общественные отношения»[211]. Кажется очевидным, что Шкловский, пускай и несколько опосредованно, но следовал схожей концептуальной траектории, когда традиционный историко-литературный нарратив предлагал заменить анализом динамически изменяющихся конфигураций культурных и социальных сил: «Наше представление о наивности и первоначальности старой литературы само наивно и первоначально. Мысль о возникновении литературы в Петровскую и Екатерининскую эпоху из ничего тоже, конечно, совершенно наивна… Пора с этим кончить и перейти к анализу борющихся литературных рядов»[212]. Выдвинутая им модель наблюдения за самим ходом борьбы между различными литературными и социальными акторами, по всей видимости, входила в конфликт с более консервативно ориентированной моделью Гуковского, напротив, выстраивавшего повествование о

---

[210] Там же. С. 210.

[211] *Грамши А*. Тюремные тетради / Пер. В. С. Бондарчука, Э. Я. Егермана, И. Б. Левина // Грамши А. Избранные произведения: в 3 т. М.: Изд-во. иностранной литературы, 1957–59. Т. 3. С. 507–508.

[212] *Шкловский В. Б*. Матвей Комаров, житель города Москвы. С. 163.

литературной ситуации XVIII века в более телеологичной модальности[213]. Определенные возражения мог вызвать также и тот эмансипаторный пафос, который содержал анализ Шкловского. Дело в том, что Шкловскому удалось не только переописать историю русского романа, сместив фокус внимания с «герметичной» историко-литературной перспективы ее прочтения в сторону более критического социально-экономического ракурса, но и более того — некоторым образом перераспределить традиционную культурную иерархию, совершить эмансипаторный жест, указав именно на Комарова, массового писателя недворянского происхождения, а не, допустим, на Кантемира, Ломоносова или Державина, как на важнейшего героя русской литературной истории XVIII века: «Для Матвея же Комарова я настаиваю на памятнике. Пускай вспоминают нечаянно»[214].

---

[213] К марксистским способам интерпретации литературной культуры активно обращался и сам Гуковский. В фокусе его внимания, однако, находились не проблемы культурной гегемонии или социальные и экономические аспекты культурного производства, а заимствованные марксистской философией у Гегеля инструменты анализа больших исторических процессов. См. в этой связи более поздние теоретические работы Гуковского, где историческое развитие каждой национальной литературы было переосмыслено им в качестве последовательной череды смен универсальных литературных стилей: «…так как всякое общество… непременно проходит определенный порядок формаций… то, значит, и искусство, выражая это стадиальное движение общества, непременно должно пройти те этапы, те стили, которые… соответствуют закономерным этапам общественного бытия» (*Гуковский Г. А*. О стадиальности истории литературы // Новое литературное обозрение. 2002. № 55. С. 123). На то, что в марксизме Гуковского интересовали именно гегельянские принципы диалектики, указывали и последующие исследователи: «…общие законы “стадиального развития“ выглядят достаточно ясными. В них нетрудно усмотреть проекцию некоторых элементарных законов диалектики, сформулированных в свое время Гегелем, а потом, на иной основе, переформулированных Марксом» (*Маркович В. В*. Концепция «стадиальности литературного развития» в работах Г. А. Гуковского 1940-х годов // Новое литературное обозрение. 2002. № 55. С. 79).

[214] *Шкловский В. Б*. Матвей Комаров, житель города Москвы. С. 292.

2.5. Прагматика теории: еще раз об аналитическом потенциале формалистской социологии литературы

Среди прочих других способов определения и анализа связи между литературой и социально-экономическими структурами, которые предложили формалисты, выделялись также и теоретические наработки Тынянова. Как известно, Тынянов был сосредоточен на выявлении фактов конструктивного влияния быта на поэтику различных литературных сочинений: «Чем “тоньше“, чем необычнее явление, тем яснее вырисовывается новый конструктивный принцип. Такие явления искусство находит в области быта. Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей»[215]. Тынянов заметил, что обращение к бытовым, то есть внелитературным практикам нередко провоцировало серьезные сдвиги в литературной культуре и, фактически, служило одним из механизмов литературной эволюции. Подтверждение этой теоретической максимы Тынянов обнаруживал в литературной истории сентиментализма, нашедшего ресурсы для преодоления инерции нормативной поэтики классицизма в формах интимной письменной коммуникации:

> Здесь, в письмах, были найдены самые податливые, самые легкие и нужные явления, выдвигавшие новые принципы конструкции с необычайной силой: недоговоренность, фрагментарность, намеки, «домашняя» малая форма письма мотивировали ввод мелочей и стилистических приемов, противоположных «грандиозным» приемам XVIII века. Этот нужный материал стоял вне литературы, в быту…[216]

Интересно, какую интерпретацию этой части тыняновского исследования давал Ф. Джеймисон: «…отношения между наиболее

---

[215] *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. С. 264.

[216] Там же. С. 265.

удаленными друг от друга системами опосредствуются промежуточными системами… системой “повседневной жизни“, “быта“ и ее собственными подсистемами словесного выражения»[217]. Согласно логике Джеймисона, формалисты и в том числе Тынянов, считавшие литературную культуру и социальное поле пространствами если и не внеположными, то, по крайней мере, сохраняющими определенную дистанцию относительно друг друга, в своих исследованиях обращали внимание на те «промежуточные» места, где литература и внелитературный контекст все же могли взаимодействовать между собой, пускай и достаточно опосредованно. Наиболее приоритетным в этой перспективе и оказывался анализ разного рода повседневных практик, связанных с опытом письма и производства дискурса. Резюмируя, Джеймисон давал следующую оценку формалистской социологии литературы: «Формалисты, видимо, действительно не хотели подходить к социологии литературы на более короткое расстояние»[218].

Более внимательное прочтение формалистских теоретических манифестаций и историко-литературных работ показало, что обрисованное Джеймисоном — и другими исследователями — положение дел не совсем корректно. В действительности же формалисты, изучая экономику и институциональные основания литературного производства, а также литературные и социальные траектории классических и периферийных писателей, описывали те социокультурные механизмы, которые уже

---

[217] *Джеймисон Ф.* Проект формалистов / Пер. И. В. Борисовой // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 112.

[218] Там же.

впоследствии были обозначены в качестве «культурных индустрий»[219]. В своем анализе формалисты тем самым обнаруживали социальные и экономические факторы, не только оказывавшее влияние на литературное производство и его акторов, но и по сути дела — во многом определявшие саму его структуру. Некоторую рефлексию о специфике работы этих индустрий давали не только Шкловский или Эйхенбаум, но и тот же Тынянов: его анализ литературно-бытовой ситуации рубежа XVIII–XIX веков это хорошо показывал.

Важно и другое. В середине 1920-х годов формалисты заняты не просто составлением абстрактных теоретических моделей, выявляющих степень зависимости литературы от «соседних рядов», но и активным внедрением своей более широкой эпистемологической логики в рефлексию о других, уже никак не связанных с культурным производством сюжетах. В этом случае возникала обратная ситуация: если литературное творчество оценивалось в перспективе социальных закономерностей, то факты социальной жизни, напротив, оказывались проинтерпретированы в категориях литературного анализа. Так, в «Сентиментальном путешествии» Шкловский описывал

---

[219] Тем самым формалисты, по крайней мере отчасти, предвосхитили тот анализ организации культурного производства, который впоследствии осуществили Т. Адорно и М. Хоркхаймер. Адорно и Хоркхаймер, тем не менее, не обнаруживали в работе культурных индустрий какого-либо производительного эффекта и, более того, указывали на их деструктивный эстетический и политический потенциал: «…сродство бизнеса и развлечения обнаруживает себя в специфическом предназначении последнего: в апологии общества. Быть удовлетворенным означает быть согласным… Освобождение, обещаемое развлечением, является освобождением от мышления равно как и от отрицания» (*Адорно Т., Хоркхаймер М*. Культуриндустрия: Просвещение как обман масс / Пер. М. М. Кузнецова // Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997. С. 181). Дело здесь, однако, в различии тех позиций, которые занимали формалисты и теоретики Франкфуртской школы: если Шкловский и Эйхенбаум, хотя и в довольно ограниченной форме, имели возможность влиять на складывавшееся в 1920-е годы культурное поле и, по сути дела, занимались нормативной рефлексией, то Адорно и Хоркхаймер, действовавшие в иной институциональной и политэкономической логике, могли разве что конструировать критический дискурс вокруг разворачивавшихся — помимо их воли — культурных и экономических процессов.

различные радикальные проявления революционного быта по модели остранения[220]. Хороший пример могла быть дать следующая заметка о бытовых стратегиях, которые возникали в условиях руинированности городской инфраструктуры:

> В одном московском доме жила военная часть; ей было отведено два этажа, но она их не использовала, а сперва поселилась в нижнем, выжгла этаж, потом переехала в верхний, пробила в полу дырку в нижнюю квартиру, нижнюю квартиру заперла, а дырку использовала, как отверстие уборной…[221]

Комментируя поступок солдат, Шкловский указывал: «Это не столько свинство, сколько использование вещей с новой точки зрения…»[222] То, что социальная жизнь может быть описана в соответствии с законами литературной культуры, признавал и Эйхенбаум, причем не только как автор «Моего временника», но и как теоретик: «История в этом смысле есть особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого»[223]. Это свидетельствовало не просто о некоторой «витализации» формалистской теории: напротив, символистские концепции жизнестроительства

---

[220] О том, как в литературных сочинениях формалистов и, в частности, в «Сентиментальном путешествии» Шкловского фигура революции концептуализировалась через концептуальные рамки приема остранения, а также о политическом значении этого эстетического выбора в связи с традицией репрезентации возвышенного писал и И. А. Калинин: «Деавтоматизирующий порыв, охватывающий все сферы жизни — от социального до интимного — описывается Шкловским как имманентная логика революции… Бытовой или социальный эксцесс представляется Шкловским как творческий исторический импульс» (*Калинин И. А.* «Мускульные движения истории»: между принципом остранения и революционным возвышенным // Die Welt der Slaven. 2020. № 1. P. 109).

[221] *Шкловский В. Б.* Сентиментальное Путешествие. С. 248.

[222] Там же.

[223] *Эйхенбаум Б. М.* Литературный быт. С. 49.

формалистам были принципиально чужды. Скорее здесь необходимо говорить о более прагматичном отношении к интеллектуальной работе, где потенциал аналитической мысли мог быть направлен на принципиально разнородный материал — от истории и теории литературы до культурного производства и собственной биографии. Именно так, во всяком случае, определял задачи историко-литературной науки все тот же Эйхенбаум: «… всякая теория — рабочая гипотеза, подсказанная интересом к самим фактам… Самая нужда в тех или других фактах… диктуется современностью — проблемами, стоящими на очереди…»[224].

В свою очередь, радикальное расширение исследовательской и аналитической оптики, равно как и увеличение области ее применения и позволило формалистам и, прежде всего, Шкловскому выйти за границы собственно научного и литературного творчества и непосредственно обратиться к практикам культурного строительства.

[224] Там же.

Глава 3. В. Б. Шкловский на рубеже 1920–1930-х годов: риторический проект и участие в революционном культурном строительстве[225]

Как уже было сказано в предыдущей главе, середина 1920-х годов для Шкловского, среди прочего, была отмечена необходимостью разработки и совершенствования аналитического аппарата, позволяющего исследовать не только поэтику отдельного литературного текста или генезис того или иного литературного приема или жанра, но и тот политический, социальный и экономический контекст, который окружает литературную культуру и при этом оказывает на нее если и не решающее, то, по крайней мере, довольно существенное влияние. Эта рефлексия носила не столько абстрактный или умозрительный, сколько вполне практический характер: сформулированная в теоретической плоскости литературная социология формалистов органично вписывалась и в литературно-критическую работу Шкловского и мотивировала его участие в полемиках о пролетарских литературе и культуре.

Как, возможно, наиважнейший из объявленных советской культурной революцией культурный проект, пролетарская литература неоднократно попадала в поле внимания Шкловского. В одной из статей «Гамбургского счета» Шкловский писал о ней следующее: «…перед нашими глазами… происходит рост пролетарского искусства. Что это за искусство, мы не знаем и можем в нем определить только время и место. Искусство это развивается с быстротою кинематографической ленты, пущенной усталым механиком на последнем сеансе»[226]. Указав на неопределенность основных линий развития пролетарской культуры, Шкловский, тем не менее, предпринял попытку описания стоявших перед ней задач и, в частности, как наиболее значимую выделил задачу выработки альтернативного, то есть независимого от классического, литературного репертуара: «Пробуются одно за другим

---

[225] В основу главу лег текст статьи: *Попов С. Д.* От поэтики литературы к культурному строительству: о риторическом проекте В. Шкловского // Словесность и история. 2025. № 4. С. 310–326.

[226] *Шкловский В. Б.* Борьба за форму. С. 125.

старые формы и изобретения… Происходит не процесс восстановления, а процесс перепробывания старого. Когда перепробуют, то одни зимуют на изображениях (разложения), но со знаком минус, а другие поедут медленно вперед»[227].

Шкловский, активно вовлеченный в революционную культурную повестку, сумел обнаружить здесь возможность для реализации формального подхода к искусству. Следуя этой стратегии, на рубеже 1920–1930-х годов Шкловский опубликовал сразу несколько пособий для начинающих авторов («Техника писательского ремесла», 1927; «Моталка. О киноремесле», 1927; «Как писать сценарии», 1931), где предложил концептуальную и эстетическую рамку для развития пролетарского литературного творчества. Будучи, с одной стороны, известным исследователем и теоретиком литературы, а с другой, успешным писателем и киносценаристом, Шкловский, таким образом, пробовал свои силы и в качестве литературного ментора: от анализа структуры революционного культурного поля он переходил и непосредственно к его формированию[228]. В этой главе будет дан не только анализ педагогических опытов Шкловского, но и реконструкция

---

[227] Там же.

[228] Как автор пособий Шкловский был вполне успешен у читателя: на рубеже 1920–1930-х годов его «Техника писательского ремесла» выдержала сразу несколько переизданий. Высокую популярность книги в одном из писем Шкловскому подтвердил и Тынянов: «Твоя “Техника“ имеет среди молодежи хождение наравне с дензнаками. Прочел без отрыва, и интереснее и лучше рассказов» (*Чудакова М. О.* Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова. С. 440). Так же одобрительно о «Технике писательского ремесла» отозвался и Эйхенбаум: «Она прекрасна… В ней какой-то толстовский дух. Она меня окрыляет в работе над лит. бытом» (Там же). Ближайшие соратники по ОПОЯЗу не только поддерживали Шкловского в работе над литературными пособиями, но и сами активно выступали в качестве литературных менторов. См. статью Тынянова в коллективом сборнике «Как мы пишем»: *Тынянов Ю. Н*. Как мы пишем. Об этом тексте Тынянова, а также об использованных им педагогических стратегиях, в том числе и в сравнении со стратегиями Шкловского, впрочем, более подробно будет сказано далее.

той культурной и политической диспозиции, в границах которой он разворачивал свою работу.

3.1. Пролетарская культура и модели ее концептуализации: краткая история критических дебатов

Для начала, однако, представляется уместным проследить раннесоветскую историю дебатов о пролетарской культуре, а также выявить и описать специфику тех позиций, которые в рамках этих дебатов были сформулированы[229]. Самые ранние и, в частности, марксистские критики были ориентированы, с одной стороны, на реконструкцию исторической традиции пролетарской литературы, а с другой — на выявление характерного для нее тематического и стилистического репертуара. В. М. Фриче, исследуя сочинения дореволюционных рабочих поэтов и писателей, так характеризовал тематические границы этой литературы, очевидно, проецируя

---

[229] В современной исследовательской литературе большинство попыток исследования пролетарской культуры оказываются связаны либо с прямой эстетической критикой пролетарского литературного творчества, либо с исследованием социальных и экономических стратегий идеологов пролетарского искусства. См. в этой связи хрестоматийно известную книгу Е. А. Добренко, где пролетарская литература была определена в качестве «диковатого симбиоза», сплавившего «идеологическую графоманию» с «массовой культурой предместья»: *Добренко Е. А*. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. С. 143–144. См. и опыты описания пролетарской культуры в качестве своего рода «бизнес-модели», изобретательно эксплуатирующей запрос революционного государства на строительство нового культурного дискурса: *Московская Д. С*. Пролетарская литература как проект // Новое литературное обозрение. 2021. № 171. С. 80–93. Несколько иной взгляд предлагала книга М. Стейнберга, предложившая реконструкцию истории пролетарской литературы «снизу», то есть с точки зрения непосредственно пролетарских авторов: *Стейнберг М*. Пролетарское воображение: Личность, модерность, сакральное в России, 1910–1925 / Пер. И. Климовицкой. СПб.: Academic Studies Press, 2022. Более подробно о подходе Стейнберга, а также о его аналитических и отчасти даже эпистемологических ограничениях см. также: *Попов С. Д*. Литературные поломки, или Почему нам нужна культурная теория маргинальности // Versus. 2023. № 6. С. 188–198.

ее опыт и на современное состояние пролетарской культуры: «Песни его родились в обстановке фабрики, в атмосфере тяжелого труда… И поэтому понятно, что песни Шкулева — это прежде всего песни о труде, о трудовом народе»[230]. Особенно важной составляющей пролетарской литературы для Фриче представлялся ее мощный эмансипаторный и демократизирующий потенциал:«“Социальные“ стихотворения Розенфельда изображают подневольное положение рабочего класса. В начале грустная и подавленная, его песня о труде завершается грозным проклятием по адресу угнетателей…»[231].

Одновременно с характеристикой эстетических установок пролетарской литературы марксисткие критики производили также и анализ того экономического и политического контекста, в границах которого разворачивалось творчество пролетариев, и на основе этого анализа давали характеристику идентичности пролетарского класса как такового: «… рабочие-поэты уже успели порвать с матерью-землей. Из царства необъятных нив они прошли в город… Вместо песни соловья они здесь слышали лишь «колдунью-фабрики сирену“ и из хозяев плуга и сохи превращались в рабов машины»[232]. В свою очередь, это и обосновало взгляд на пролетарскую культуру как на культуру, не только неразрывно связанную собственно с социальным опытом пролетарского класса, но и, более того, непосредственно его выражающей. Впоследствии указанная теоретическая позиция получила свое развитие в трудах Пролеткульта, представившего, возможно, наиболее развернутую программу пролетарского искусства и пролетарского культурного дискурса в целом.

Известно, что в своих основных теоретических декларациях лидеры Пролеткульта исходили из того же определения класса, что и марксисткие критики, согласно которому основой пролетарской идентичности мог

---

[230] *Фриче В. М*. Пролетарская поэзия. М.: Денница, 1918. С. 61.

[231] Там же. С. 74–75.

[232] Там же. С. 79.

выступать исключительно экономический, социальный и профессиональный опыт собственно представителей этого класса. Целью пролетарского искусства и, в первую очередь, пролетарской литературы, помимо создания условий для политической субъективации пролетарского класса, соответственно, становилась также и функция отражения его опыта. Наиболее полно эта позиция была выражена в теоретических работах А. А. Богданова:

> Характер пролетарской поэзии определяется основными жизненными условиями самого рабочего класса… Пролетариат есть класс трудовой, эксплуатируемый, борющийся, развивающийся. Это класс, который сосредоточен массами в городах и которому свойственна товарищеская форма сотрудничества. Все эти черты неизбежно отражаются в его коллективном сознании — в его идеологии; следовательно, и в его поэзии…[233]

Индивидуальный характер пролетарского опыта мотивировал и масштабную трансформацию существующих средств художественной репрезентации. Именно по этой причине пролеткультовцы и, в частности, А.

---

[233] *Богданов А. А*. Что такое пролетарская поэзия // Богданов А. А. Искусство и рабочий класс. М.: Тип. Тов-ва. И. Д. Сытина, 1918. С. 13.

К. Гастев[234] определили диспозитив пролетарской литературы как литературы, революционизированной не только тематически или концептуально, но и на уровне самого плана выражения литературного высказывания: «…с пролетарским искусством мы должны связывать ошеломляющую революцию художественных приемов. В частности, художникам слова придется разрешить уже не такую задачу, какую поставили себе футуристы, а гораздо выше»[235]. Особенную роль, по мысли Гастева, здесь также играла и фигура современной техники, с которой пролетариат — и в силу профессиональных занятий, и в силу исторической судьбы — активно взаимодействовал: «Если футуризм выдвинул проблему словотворчества, то пролетариат неизбежно ее тоже выдвинет, но самое слово он будет реформировать не грамматически, а он рискнет, так сказать, на технизацию слова»[236].

Во второй половине 1920-х годов проблемы пролетарской культуры и пролетарской литературы были переосмыслены уже в полемике РАППа и Нового ЛЕФа. Хорошо известно, что идеологи РАППа и, в первую очередь,

---

[234] Впоследствии Гастев отошел от попыток теоретизации пролетарской литературы, вместо этого сосредоточившись на проектах, связанных с задачами «социальной инженерии» и с формированием нового типа «индустриального» субъекта. Характерно, что для Гастева реализация этого проекта подразумевала не столько идеологическую или культурную индоктринацию, сколько своего рода радикальную антропологическую трансформацию: «Народ… должен быть выпрямлен… Наш народ… надо приучить к бдительной наблюдательности, надо приобщить ему способность твердо отчеканивать одно явление от другого… надо приучать его быть эмпириком на ограниченной базе, а главное — твердо и микроскопически точно фиксировать все наблюдения» (Г*астев А. К.* Восстание культуры. Харьков: Молодой рабочий, 1923. С. 21–22). Более подробно о теоретической рефлексии Гастева, во многом вдохновленной теорией научной организации труда Ф. Тейлора, как и о значении фигуры социальной инженерии для раннесоветского утопического воображения см. также: *Stites R.* Man the Machine // Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. Oxford: Oxford University Press, 1989. P. 145–164.

[235] *Гастев А. К.* Контуры О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 45.

[236] Там же.

один из его лидеров литературный критик Авербах предлагали пролетарской литературе различные способы работы с наследием классической, по сути дела — буржуазной литературной культуры. Настаивая на необходимости «учиться у классиков», тот же Авербах писал: «…мало владеть верным миросозерцанием, недостаточно таланта — нужна длительная и глубочайшая литературная учеба… Критическая переработка классиков, учеба у них, — первоочередная обязанность нашего писателя»[237]. Не отрицая возможности построения пролетарской культуры и вместе с этим настаивая на эффективности критического перечтения литературной традиции для решения этой задачи, РАППовцы тем самым, фактически, склоняли пролетарских писателей к реактуализации тематического и стилистического репертуара литературной классики: «…многие наши писатели перешли сейчас к тем темам, которые принято называть вечными темами… они начинают под новым углом зрения, в свете нового миросозерцания, подходить к тем вопросам, которые брали совершенно иначе прежние старые писатели»[238]. Факту этого разворота к «вечным темам» и, соответственно, к более традиционным формам литературного производства, в том числе и к реалистическому типу письма, все тот же Авербах призывал «не печалиться, а радоваться»[239].

Авторы Нового ЛЕФа же подвергали критике выдвинутую РАППом модель, в свою очередь, полагая, что язык классической традиции, пускай и критически переработанный, оказывается не приспособлен для целей пролетарского культурного строительства. О. М. Брик, один из важнейших не только для формализма, но и для Нового ЛЕФа критиков, комментируя попытки пролетарских авторов «учиться у классиков», указывал не только на их очевидную эстетическую слабость, но и на несоответствие пролетарского культурного опыта и дискурсивной грамматики литературной классики:

---

[237] *Авербах Л. Л.* Наши литературные разногласия. Л.: Прибой, 1927. С. 28.

[238] *Авербах Л. Л.* Культурная революция и вопросы современной литературы. С. 120.

[239] Там же.

«Достаточно какому-нибудь рабочему от станка или крестьянину от сохи попасть в литературную среду, как он немедленно начинает превращаться в исконно русского интеллигента, живущего мечтой… о каких-то образах, которые берутся не из действительной жизни, а из литературной традиции…»[240] Отталкиваясь здесь не от концептуальной позиции Пролеткульта, а от диалектического представления о логике культурной истории, лефовцы обнаруживали в РАППовской идеологической программе попытку своего рода реставрации буржуазных культурных практик: «Автоматизм мышления говорит: было буржуазное государство — стало пролетарское государство… было буржуазное искусство — стало (или станет) пролетарское искусство, был буржуазный Толстой — станет пролетарский Толстой»[241].

Более того, в этой манифестации дискурсивной зависимости пролетарской литературы от языка литературной классики[242] С. М. Третьяков, еще один заметный лефовский критик, также обнаруживал форму культурной

---

[240] *Брик О. М.* Ближе к факту // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 82

[241] *Третьяков С. М.* Новый Лев Толстой // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 29.

[242] Полемику РАППа и Нового ЛЕФа, посвященную фигуре имперского культурного наследия и практикам работы с ним в революционном контексте, подобно ранним опытам Шкловского в «Сентиментальном путешествии», так же можно прочитать в связи с проблематикой постколониальной теории. В этой перспективе важно, что для постколониальной теории одним из важнейших оставался вопрос о том, способен ли субалтерн производить автономные и независимые высказывания, если тот использует дискурсивные средства, разработанные в границах культуры метрополии (*Спивак Г. Ч.* Могут ли угнетенные говорить? / Пер. Д. Ю. Кралечкина. М.: V-A-C Press, 2022). Представляется очевидным, что в логике, обозначенной авторами Нового ЛЕФа, пролетарская культура оказывалась типологически схожа с позицией субалтерна, в то время как классическое литературное наследие выполняло функции схожие с апроприирующим языком метрополии. Более подробно об этом см. также: *Калинин И. А.* Угнетенные должны говорить: массовый призыв в литературу и формирование советского субъекта, 1920-е — начало 1930-х годов // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 587–664.

мимикрии, не подрывающей, а напротив, реактуализирующей «старые», характерные как раз для имперского периода, модели не только культурной гегемонии, но и символического и политического доминирования: «По правде сказать, проведите этот молодецкий параллелизм до тех абсурдов, как пролетарская церковь или пролетарский царь — и поймете, что одного соответствия недостаточно»[243]. Соответственно, вместо «учебы у классиков» Новый ЛЕФ предложил, с одной стороны, радикальную критику дискурса литературной традиции и, прежде всего, буржуазного романа с его «презрением к человеку в труде»[244], а с другой стороны — производство альтернативных художественных форм, деконструирующих концептуальную логику все того же романного жанра: «…не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, — вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики»[245].

Административная логика культурной революции, тем не менее, подразумевала подход, во многом отличный от подходов, заявленных как марксистскими или пролеткультовскими критиками, так и идеологами РАППа и Нового ЛЕФа. Книга «Литература и революция» Л. Троцкого следующим образом эксплицировала интерпретацию целей и задачей советской культурной революции: «Наша эпоха не есть еще эпоха новой культуры, а только преддверие к ней. Нам в первую голову нужно государственно овладеть важнейшими элементами старой культуры, хотя бы в такой степени, чтобы проложить дорогу новой»[246]. Манифестируя

---

[243] Там же.

[244] *Третьяков С. М.* Биография вещи. С. 67.

[245] Там же. С. 70.

[246] *Троцкий Л. Д.* Пролетарская культура и пролетарское искусство // Троцкий Л. Д. Литература и революция. М.: Красная Новь, 1923. С. 141.

необходимость изучения «азбуки культуры»[247], то есть форсированного освоения пролетариатом лишь необходимого минимума культурных знаний, Троцкий тем самым фактически отказывался от идеи о создании аутентичного пролетарского искусства: «Главной задачей пролетарской интеллигенции в ближайшие годы является… конкретнейшее культурничество, т. е. систематическое, планомерное и, разумеется, критическое усвоение отсталым массам необходимейших элементов той культуры, которая уже есть»[248].

Вместо этого Троцкий настаивал на необходимости повышения уровня культурных навыков пролетариата, в том числе и через активное приобщение рабочих к элементарным формам литературного творчества. Именно необходимость решения этой концептуально и организационно сложной задачи, по всей видимости, и определила саму механику инициации рабочих масс в дискурсивную деятельность: с помощью ресурса литературной культуры и через процесс обучения пролетариев литературному письму. Так,

---

[247] Среди основных большевистских идеологов позиция Троцкого тем не менее не была доминирующей. Иной точки зрения придерживался А. В. Луначарский, еще в дореволюционные годы манифестировавший задачу построения пролетарской культуры: «…интерес у пролетариата к созданию и восприятию собственной литературы — налицо. Огромная объективная важность этой культурной работы должна быть признана. Наконец, объективная возможность появления крупнейших дарований в рабочей среде… также не может быть отрицаем» (*Луначарский А. В.* Письма о пролетарской литературе // Луначарский А. В. Этюды критические. Западно-европейская литература. М.; Л.: Земля и фабрика, 1925. С. 21). В то же время Троцкий исходил из идеи, что у пролетариата нет необходимости в создании собственной эстетической и культурной системы, поскольку тот в целом стремится к построению бесклассового общества: «…пролетарской культуры не только нет, но и не будет… пролетариат взял власть именно для того, чтобы навсегда покончить с классовой культурой и проложить пути для культуры человеческой» (*Троцкий Л. Д.* Пролетарская культура и пролетарское искусство. С. 137). Более подробно о значении фигуры Луначарского в рамках советской культурной революции, а также о его позиции относительно целей и способов реализации последней см. также классическое исследование Ш. Фитцпатрик: *Fitzpatrick S.* The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, 1917–1921. Oxford: Oxford University Press, 1970.

[248] Там же. С. 143.

наряду с разнообразными литературными кружками и студиями, массовыми кампаниями по «призыву ударников в литературу» и движениями рабкоров и селькоров, — возникла и целая индустрия по производству литературных пособий, написанных известными и состоявшимися на тот момент писателями. На целесообразности привлечения к этой работе писателей-«попутчиков», лишь в малой степени идеологически и политически индоктринированных, Троцкий настаивал отдельно: «Искусство для пролетариата не может быть искусством второго сорта. Учиться нужно, несмотря на то, что “учеба“ — по необходимости у врагов — заключает в себе свои опасности. Учиться нужно…»[249].

Траектории культурной революции и проекта пролетарской культуры, таким образом, располагались между идеей о необходимости создании пролетариатом как ранее угнетенным классом и его союзниками собственного культурного дискурса и не менее амбициозной, — хотя и предполагавшей преимущественно нормативный подход, — задачей его форсированной культурной интериоризации. Шкловский, активно включившийся в эту работу сделал попытку выполнить ее на своих условиях. Как покажет дальнейший анализ, в случае с его литературно-педагогическими работами речь шла не столько о культуртрегерской практике, отвечавшей административной и идеологической логике объявленной государством кампании, сколько об опыте реализации теоретических построений ОПОЯЗа и авангардных программ письма. На это указывали, среди прочего, и многочисленные случаи реактуализации аналитического языка формализма на страницах все той же «Техники писательского ремесла»: «Нужно уметь описывать также вещи, забывая, что их давно знаешь… описывать нужно вот эти самые подробности, которые как будто бы всем известны и описывать их тоже не прямо, а путем показа вещей»[250]. Прежде, однако, имеет смысл дать краткую характеристику

---

[249] *Троцкий Л. Д.* Пролетарская культура и пролетарское искусство. С. 151.

[250] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927. С. 17.

раннесоветских литературных пособий и самоучителей как отдельного жанра: описание его тематических и прагматических особенностей и даст возможность лучшим образом выявить специфику выбранного Шкловским подхода.

3.2. Литературные пособия и самоучители как жанр: реконструкция тематических и концептуальных границ

Советские литературные пособия и самоучители 1920–1930-х годов, хотя и представляли из себя самостоятельный и даже весьма успешно функционировавший жанр, но вместе с эти не только не декларировали общей педагогической или эстетической программы, но и, более того, реализовывали подчас принципиально отличающиеся тематические и коммуникативные сценарии. Самые ранние литературно-педагогические произведения преимущественно рассказывали истории из индивидуальной литературной практики, тем самым задавая жанру одновременно и автобиографическую, и металитературную модальность. М. С. Шагинян в брошюре «Как я писала «Месс-Менд“?» (1926), не задавая эксплицитно дидактической интонации и не предлагая каких-либо литературных советов, лишь излагала творческую историю своего романа, нередко пересекавшуюся с различными семейными сюжетами: «За моей спиной стояли домашние. Они имели скверную привычку предсказывать, что будет дальше. Я назло и из самолюбия тотчас же придумывала совсем наоборот… интрига все время ускользала от догадок читателя, как преступник от сыщика…»[251] Лидия Сейфуллина, следуя за Шагинян, рефлексировала о своем литературном пути в целом и в особенности о самом начале писательской карьеры: «Многие из нас, советских писателей первого призыва… стремились сказать так, как до них никто не говорил, чтобы только было поприметней… В результате таких поисков новой манеры зачастую получается очень маловразумительная

[251] *Шагинян М. С.* Как я писала Месс-Менд. К постановке «Мисс Менд» «Межрабпом-Русь». М.: Кинопечать, 1926. С. 9.

проза»[252]. Как и многие другие советские авторы, Сейфуллина гораздо чаще делилась своими поражениями, нежели успехами: отказ от героической интонации при рефлексии о литературном творчестве, таким образом, носил здесь вполне системный характер[253].

Максим Горький использовал форму литературного пособия для прямой настройки поэтики советской литературы. В этой связи можно даже утверждать, что его книга «О том, как я учился писать» (1928) тем самым отчасти задавала концептуальные ориентиры для будущей эстетической системы социалистического реализма: «Художник — чувствилище своей страны, своего класса, ухо, око и сердце его; он — голос своей эпохи. Он обязан знать как можно больше и чем лучше будет знать прошлое, тем более понятным явится для него настоящее время…»[254] В значительно степени

---

[252] *Сейфуллина Л. Н*. Критика моей практики // Сейфуллина Л. Н. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература, 1968–1969. Т. 4 С. 269.

[253] В случае с литературными пособиями Шагинян и Сейфуллиной следует учитывать и гендерный аспект. В своем выступлении Сейфуллина предложила начинающим писателям и писательницам образцы практик своего рода литературного самоконтроля, направленные на выработку менее аффективного, а значит — и более нормализованного стиля письма. Рассуждая же непосредственно о формах этого литературного самоконтроля, Сейфуллина ссылалась не просто на классическую литературную традицию, но и на каноны дворянской и сугубо мужской культуры: «А проверять так, чтобы думать, что написал лучше всех, нет смысла, потому что Толстой или Пушкин всегда переплюнут. Перед работой советую читать, питаться у истоков творчества мастеров…» (Там же. С. 296) Это обстоятельство, в свою очередь, дает возможность читать пособие Сейфуллиной, равно как и других раннесоветских писательниц, не только с историко-литературной точки зрения, но и в перспективе критических гендерных исследований. В этой связи см. классическую работу Э. Шоуолтер: *Showalter E*. A Literature of Their Own. The British Women Novelists from Bronte to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1977.

[254] *Горький М*. О том, как я учился писать. М.: Гослитиздат, 1940. С. 37.

книга Горького выполняла просветительские и культуртрегерские задачи[255] и по этой причине, среди прочего, рассказывала о литературных «учителях» писателя: «…я учился писать у французов. Вышло это случайно, однако я думаю, что вышло не плохо, и потому очень советую молодым писателям изучать французский язык, чтобы читать великих мастеров в подлиннике и у них учиться искусству слова…»[256] Схожим образом была организована и литературно-педагогическая работа Владимира Маяковского. Рассуждая в статье «Как делать стихи» (1927) о тех принципах, которые должны быть положены в основу массового литературного образования, Маяковский так же использовал эксплицитно дидактическую интонацию: «…революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты… Это — новая стихия языка. Как это сделать поэтическим? Старые правила с “грезами, розами“ и александрийским стихом не годятся… Плюнуть на революцию во имя ямбов?»[257] В итоге Маяковский предложил переопределить стихию пролетарской речи в качестве основного ресурса новой литературной культуры и тем самым обратить ее трансгрессивную силу против системы старой поэтики: «Безнадежно складывать в 4-стопный амфибрахий, придуманный для шепотка, распирающий грохот революции!.. Сразу дать все права гражданства новому языку: выкрику — вместо напева, грохоту барабана —

---

[255] Не менее интересны и другие проекты Горького 1920–1930-х годов, связанные с проблемой непрофессионального литературного творчества и литературного образования, и в том числе — журнал «Литературная учеба». Известно, что журнал не только на содержательном уровне был ориентирован на начинающих пролетарских и крестьянских авторов и авторок, но и вел активную переписку с читателями и читательницами, знакомился с присылаемыми в редакцию рукописями и подробно их разбирал. Более подробно см. об этом здесь: *Вьюгин В. Ю.* «Способностей не имею…». Читатель «Литературной учебы», 1930–1934: социальный портрет в письмах // Неприкосновенный запас. 2013. № 90. С. 107–123.

[256] *Горький М.* О том, как я учился писать. С. 30–31.

[257] *Маяковский В. В.* Как делать стихи. М.: Огонек, 1927. С. 7–8.

вместо колыбельной песни»[258]. Значим в этом случае был и эстетический радикализм такого подхода, очевидно, авангардного по своей модальности, и его эгалитарный политический потенциал[259].

Нередко организовывались и коллективные сборники статей, где известные писатели и писательницы раскрывали «тайны творчества». Самым известным среди них, безусловно, был сборник «Как мы пишем» (1930). Подготовивший книгу Е. И. Замятин, например, в своей статьи давал описание и анализ применения одного из приемов, с помощью которого был написан роман «Островитяне»: «На согласных я строю и внешнюю звуковую характеристику действующих лиц… каждому человеку соответствует свой лейтмотив… Кембл — начинал с самого его имени — в тупых, упрямых *б, л, р*… <…> Викарий Дьюли — в злых *з* и *с*… <…> Лэди Кембл — в извивающихся, ползучих *ч, ш, в*…»[260] Рассказывая о важности подготовки рабочего места и очинки карандаша, о сложностях при подборе ритмического рисунка будущего текста и о принципах его редактуры, Замятин, по сути дела, задавал разговор как о технике литературного производства, так и непосредственно о бытовых аспектах писательской работы. Производимая таким образом демистификация литературного творчества приводила не только к перемене способа репрезентации работы писателя, но и к более масштабному переосмыслению приемов металитературной рефлексии и, в частности, к переосмыслению традиционной фигуры вдохновения. О ней на

---

[258] Там же. С. 8.

[259] Стоит вспомнить и статью того же Шкловского, написанную по случаю публикации поэмы «Облако в штанах»: «В новом мастерстве Маяковского улица, прежде лишенная искусства, нашла свое слово, свою форму… Не из окна смотрел поэт на улицу. Он считает себя ее сыном…» (*Шкловский В. Б.* Вышла книга Маяковского «Облако в штанах» // Взял. Барабан футуристов. Пг.: Тип. З. Соколинского, 1915. С. 11.). И в середине 1910-х, и в середине 1920-х годов авангардная ориентация на периферийный речевой и дискурсивный материал определялась и Шкловским, и Маяковским не только в сугубо литературной, но и в том числе в политической и эмансипаторной перспективе.

[260] *Замятин Е. И.* Как мы пишем… // Как мы пишем. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 39.

страницах «Как мы пишем» рассуждал М. М. Зощенко: «Вдохновение это не совсем нормальный акт… Это, если говорить модным языком, — сублимация… <…> человек должен переключать на литературу весь творческий подъем организма»[261]. Интересно здесь не только вполне уместное обращение к психоаналитическому инструментарию, которое осуществил Зощенко, но и имплицитно содержавшийся в нем критический потенциал: рациональное объяснение законов построения литературного текста, ко всему прочему, предполагало мощный акт деконструкции романтической традиции репрезентации акта производства художественного произведения как своего рода встречи автора-гения с областью трансцендентного[262]. Решались на страницах сборника и другие задачи, напрямую не связанные собственно с вопросами литературного письма. Особенно любопытна статья Андрея Белого, активно рефлексировавшего не о литературных технологиях или эффективных методах их изучения, но о социальной и экономической специфике писательского труда. Проблемы литературного производства и литературной педагогики, соответственно, определялись здесь Белым относительно самой политэкономии литературного производства: «…мои образы растут как овощи в огороде…

---

[261] *Зощенко М. М.* Как мы пишем… // Как мы пишем. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 52–53.

[262] Известно, что романтические теоретики литературы и искусства предпочитали описывать процесс художественного творчества в качестве если и не мистического, то, по крайней мере, имеющего признаки сакрального занятия. См. по этому поводу книгу В. Вакенродера «Фантазии об искусстве» (1797), один из наиболее значимых манифестов немецкого романтизма: «…об откровениях гениев искусства пишут и болтают столько же вздора — будь то *в рамках* всяких систем или *вне их*… <…> …и впрямь неверующие и ослепленные… совершенно отрицают присутствие божественного во вдохновении художников и не признают, что эти редкие и возвышенные души особо взысканы небесами…» (*Вакенродер В.* Видение Рафаэля / Пер. С. С. Белокриницкой // Вакенродер В. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 28–29). Раннесоветские пособия по литературному творчеству, хотя и практиковали разные способы рефлексии литературного производства, однако преимущественно эксплуатировали совершенно иную риторику. См. у Маяковского: «Я хочу написать о своем деле не как начетчик, а как практик» (*Маяковский В. В.* Как делать стихи. С. 5).

сиди у моря и жди погоды иногда месяцами; редактор же рвет и мечет; контракт грозит бедами; если хочешь быть правдивым художником, себе наголову нарушь контракт; большинство в сем деликатном пункте отдается халтуре…»[263].

В силу значительного роста популярности жанра литературных пособий и самоучителей уже к концу 1920-х резко расширились не только его стилистические или дискурсивные, но и в том числе прагматические границы. Именно так возникли любопытные стихотворные вариации на темы литературной педагогики. Некоторые из созданных подобным образом сочинений ориентировались на фиксацию сложившейся к актуальному моменту системы литературных топосов и художественных приемов. Благодаря книге Н. Н. Асеева «Работа над стихом» (1929) начинающие пролетарские поэты могли узнать, как, согласно литературным канонам 1920-х, писать стихи — о Красной армии («Выходи и стройся / на ровном плацу. / Красному геройству / победы к лицу»[264]), о новом типе женской субъектности («Ваши Анны — / тлеют на погосте / наши — / ткут и вяжут / новый день»[265]), о биографии Ленина («И начнет — мошкарой в глаза — / этот мир мелочей зудеть, / и уйдет из семьи в Казань / начинающий жизнь студент»[266]), о белоэмигрантах и их незавидной судьбе за пределами родной страны («В глазах — / бла-а-ароднейшая тоска / и свет / генеральских достоинств… / А вот — / научились бифштексы таскать, / за стулом / на вытяжку стоя»[267]). Другие же поэтические сочинения, напротив, размышляли, как и в случае с Шагинян или Сейфуллиной, скорее об индивидуальной поэтической практике. Интересна в этой перспективе работа Д. Бедного «О писательском

---

[263] *Белый А*. Как мы пишем… // Как мы пишем. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 20.

[264] *Асеев Н. Н*. Работа над стихом // Асеев Н. Н. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Изд-во. художественной литературы, 1963–1964. Т. 2. С. 145.

[265] Там же. С. 157.

[266] Там же. С. 159.

[267] Там же. С. 178.

труде» (1931). Заявленное в качестве рассуждения о специфике литературного производства, стихотворение, с одной стороны, производило критику индивидуальных творческих достижений Бедного («Заявляю прямо и раз навсегда / Без ломания / И без брюзжания: / Весь я — производное труда / И прилежания. / Никаких особых даров. / Работал вовсю, пока был здоров»[268]), а с другой — в весьма консервативной модальности[269] утверждало его же поэтическую гениальность («Но при этаких средствах — поистине скромных — / Результатов порой достигал я огромных. / Достигал не всегда: Писал я неровно. / Но я в цель иногда / Попадал безусловно»[270]). Обращаясь к наиболее традиционному поэтическому репертуару, Бедный актуализировал также и созвучные официальному культурному дискурсу риторические формулы: «Глуп, кто шумно за дутою славой гонится, / Кто кривляется и ломается, / В манифестах кичливых несет дребедень, А *делом* не занимается, / *Каждый день*, / *Каждый день*, / *Каждый день*!»[271].

---

[268] *Бедный Д.* О писательском труде // Бедный Д. Собрание сочинений в 5 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953–1954. Т. 4. С. 24.

[269] Эту манифестацию Бедного можно прочитать и как смелую реинтерпретацию хрестоматийно известной горацианской поэтической формулы («Exegi Monumentum»), не просто описывающей основные литературные заслуги автора, но и утверждающей его высокий культурный авторитет. Более подробно об истории этой формулы и об истории ее рецепции в русской литературе см.: *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг…»: Проблемы его изучения. Л.: Наука, 1967. Можно предположить, что обращение Бедного к этой поэтической формуле, ко всему прочему, связано с утратой им к началу 1930-х прежних доминирующих литературных позиций. См., например, следующую крайне сдержанную характеристику места Бедного в советской литературе, данную Луначарским: «У него были ошибки… Иногда Демьян Бедный увлекался и разницу между прошлым и настоящим рисовал так, что прошлое рисовал сплошной черной краской, сажей, а настоящее, наоборот, слишком светлым…» (*Луначарский А. В.* [О творчестве Демьяна Бедного] // Луначарский А. В. Собрание сочинений в 8 т. М.: Советская литература, 1963–1967. Т. 2. Горький. Советская литература. Статьи, доклады, речи. (1904–1933). С. 504).

[270] Там же. С. 26.

[271] Там же. С. 27.

И все же нечто схожее у столь непохожих друг на друга текстов литературных пособий и самоучителей обнаружить было вполне возможно. Речь здесь могла идти об общей если и не концептуальной, то по крайней мере содержательной и эстетической наивности и бесхитростности этих сочинений, сочетавшей как примитивность материала, так и намеренную простоту его изложения. Георгий Шенгели свою книгу «Как писать статьи, стихи и рассказы» (1926) сознательно позиционировал в качестве «азбуки» литературного творчества. Указанное обстоятельство требовало от автора как очевидной примитивизации способов изложения материала («Слова состоят из слогов: в каждом слоге имеется один гласный звук… гласных звуков в русском языке десять… Все прочие звуки являются согласными. Слог может состоять из одного гласного или из гласного с несколькими согласными…»[272]), так и целенаправленного ограничения концептуальных задач литературного высказывания в целом. Результатом же этих педагогических усилий становилась, с одной стороны, некоторая инструментализация знания, а с другой стороны — алгоритмизация

[272] *Шенгели Г. А*. Как писать статьи, стихи и рассказы. М.: Изд-во. Всероссийского Союза Поэтов, 1928. С. 35.

освоенных навыков[273]. Поэтика просветительской литературы, фактически, смыкалась здесь с поэтикой технической инструкции: «Стопы бывают двухсложные, состоящие из двух слогов, и трехсложные, состоящие из трех слогов… Двусложных стоп две, трехсложных — три. Вот их названия, схемы и образцы…»[274] Характерно в этой связи, что разработанная Шенгели литературно-педагогическая модель типологически оказывалась схожей с школьно-гимназической, с ее системой некритического и, по сути дела, рефлекторного заучивания перманентно усложняющихся шаблонов и формул:

> Научившись безупречно определять размеры, надо начать писать упражнения ставя себе задачи: дать такой-то размер, столько-то стоп, с такими-то окончаниями. Понемногу, задачи надо усложнять и затруднять: писать разностопными размерами, вводить облегчения или отяжеления на такой-то стопе и т. д. Затем — перейти к задачам по

---

[273] Известно, что с резкой критикой книги Шенгели выступил все тот же Маяковский, обвинивший первого в «академизме»: «Называли-называли его в насмешку профессором… и действительно выбрали и стали величать его профессором. Сам Шенгели немедленно трубит об этом собственными стихами, по собственному учебнику сделанными…» (Записная книжка ЛЕФа // Новый ЛЕФ. 1927. № 6. С. 7). Итоги же его просветительских занятий он охарактеризовал следующим образом: «В результате обучения литературе такими профессорами литературная квалификация нестерпимо понижается» (Там же. С. 8). Стоит отметить, что оценки Маяковского могли быть продиктованы и тем обстоятельством, что литературные пособия Шенгели во многом зависели от еще дореволюционного опыта литературной педагогики и, в частности, от работ филолога-популяризатора Н. Н. Шульговского: в книге «Как писать статьи, стихи и рассказы» содержится множество одобрительных ссылок на его «Теорию и практику поэтического творчества» (1914). С ответом Шенгели Маяковскому можно также ознакомиться здесь: *Шенгели Г. А*. Маяковский во весь рост. М.: Изд-во. Всероссийского союза поэтов, 1927. Более подробно ход полемики между Шенгели и Маяковским, а также специфика использованных ими аргументов и полемических стратегий описаны здесь: *Постоутенко К. Ю*. Маяковский и Шенгели (к истории полемики) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1990. № 6. С. 231–240.

[274] Там же. С. 36.

рифмовке, по звукописи, по строфике, — следуя образцам у больших поэтов…[275]

Этот прием предопределил и общую для его пособия ориентацию на классическую, то есть дореволюционную литературу. Более того, как на источник потенциальных литературных образцов Шенгели указывал именно на ядро литературного канона, предостерегая читателя от ориентации на современные приемы построения литературного текста: «…хорошо разобравшись в изложенных правилах, надо заняться определением размеров. Взять то или иное стихотворение Пушкина, Лермонтова или Некрасова (вообще кого-нибудь из поэтов прошлого…) и постараться, во-первых, определить размер…»[276] Именно разработанный и реализованный Шенгели метод преимущественно доступного метода изложения материала, — осознанно или нет, не столь важно, — получил наиболее широкое распространение среди авторов других литературных пособий и, фактически, стал единственным универсальным для всего жанра функциональным признаком[277].

---

[275] Там же. С. 59.

[276] Там же. С. 58.

[277] Схожим образом поэтическую и прагматическую специфику раннесоветских литературных пособий дает и О. Нечаева, сравнивая их с европейскими и американскими аналогами: «Большинство советских учебников кажутся более примитивными на фоне американских и европейских аналогов. Только в советских учебниках можно встретить определения метафоры, пейзажа или рифмы. Уровень грамотности, а точнее неграмотности их читателей делал такие разъяснения необходимыми» (*Нечаева О.* Незаменимые помощники или убийцы вдохновения: Сравнительный анализ руководств по литературному мастерству 1920-х годов // Творческое письмо в России: сюжеты, подходы, проблемы / Сост. М. А. Кучерская, А. Д. Баженова-Сорокина, А. А. Чабан, Д. В. Харитонов. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 89). Следует, впрочем, отметить, что если американские и европейские самоучители письма были ориентированы на элитарную публику, то советские, напротив, создавались из более демократической перспективы.

3.3. «Пролетарская риторика» В. Б. Шкловского: концептуализация жанра, формы работы с традицией и модель субъективации

Если принять в расчет дидактическую модальность раннесоветских литературных пособий и самоучителей, то сам жанр в конечном итоге может быть рассмотрен как своего рода вариация риторического типа рефлексии о литературной культуре. Тем более что литературные пособия 1920-х годов, помимо собственно нормативной функции, реализовывали также и задачу описания и систематизации литературного репертуара и тем самым выступали в качестве некоторого «свода правил» литературного производства, подразумевающего одновременно и «классификационный характер», и «практическую направленность»[278].

Этим двум условиям функционирования риторического текста соответствовали и сочинения Шкловского. В своих литературных пособиях он уделял немало внимания описанию поэтической специфики и прагматических особенностей доминирующих в рамках раннесоветской литературы жанров. Интересовали Шкловского как гибридные жанры по типу фельетона, сочетавшие в себе, с одной стороны, документальный

---

[278] *Лотман Ю. М.* Риторика // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 167. Своего рода попытку восстановления риторической традиции, или точнее — возврата к риторическому подходу в рамках литературного анализа, уже во второй половине XX века, помимо Ю. М. Лотмана, также осуществили различные представители западного структурализма и постструктурализма, среди которых можно выделить Р. Барта и П. де Мана. Об этом см.: *Зенкин С. Н.* Риторика чтения (из истории научных идей XX века) // Новое литературное обозрение. 2023. № 182. С. 12–29). Стоит при этом отметить, что позднесоветские исследователи, напротив, предпочитали рассматривать риторику преимущественно в качестве исторической традиции, почти что, не пересекающейся с современной литературной и шире — дискурсивной практикой. См. следующие работы С. С. Аверинцева и А. В. Михайлова: *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 115–145; *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.

фабульный материал, а с другой — сугубо литературные приемы его «обработки»: «В современной газете фельетон занимает совершенно своеобразное место; он нечто среднее между статьей практического характера, излагающей факты, и тем, что принято называть художественным произведением»[279]. Писал Шкловский вместе с тем и о более традиционных литературных формах и, в частности, о повествовательной прозе. В этом случае в фокусе его анализа, помимо конкретных способов организации повествования, находилась также и прагматическая характеристика нарративного художественного текста: «…совсем недавно художественной прозой но преимуществу называли такие прозаические произведения, в которых есть определенный сюжет, при чем сюжетом считали рассказ о каким-то происшествии, которое проходит через все произведение»[280]. Не менее очевидна нормативная и дидактическая ориентация риторических сочинений Шкловского. В книге «Как писать сценарии» Шкловский, помимо прочего, рассказывал не только о возможных способах конструирования сюжета, но и о типичных ошибках, которые в этом деле совершают другие авторы: «…нужно избегать тем, в которых введено много героев… Зрителю трудно следить за большим количеством действующих лиц»[281]. Предостерегая начинающих писателей от такого рода ошибок, в «Технике писательского ремесла» Шкловский советовал: «Мало придумать сюжетную схему, нужно сообразить сотни возможностей осуществления этого сюжета и из этой сотни выбрать одну»[282].

Сочетая в себе, таким образом, как дескриптивную, так и нормативную функции, литературные пособия Шкловского, — подобно другим текстам раннесоветской риторики, — представляли собой некоторый универсальный

---

[279] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. С. 27.

[280] Там же. С. 35.

[281] *Шкловский В. Б.* Как писать сценарии. М.-Л.: ГИХЛ, 1931. С. 15.

[282] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. С 45.

«механизм порождения» литературного высказывания[283]. Следует при этом отметить, что подобным образом риторический дискурс Шкловский и другие формалисты осмысляли и в своих теоретических и аналитических работах[284]. Например, Тынянов, привлекая к анализу одического жанра сравнение двух редакций «Краткого руководства к красноречию» М. В. Ломоносова, имплицитно определял риторическое пространство в качестве территории для производства поэтических экспериментов: «…убедительно-логическое использование ораторского слова было отвергнуто и выбрано эмоционально-влияющее… Ломоносов подчеркивал разницу между поэтическим словом и логическим словесным построением, намечавшуюся в самом определении задач поэзии»[285]. Существенно в этой перспективе и обращение Шкловского

---

[283] *Лотман Ю. М*. Риторика. С. 168.

[284] О риторике как об ораторском искусстве и, соответственно, как о дисциплине, исследующей приемы и эффекты устной речи, тем не менее, много писал В. А. Гофман, один из учеников Тынянова и Эйхенбаума. Анализируя традиции не только античной и нововременной риторики, но также и опыт современных политиков-ораторов и, в частности, В. Ленина и В. Володарского, Гофман сумел предложить вариант своего рода «пролетарской» риторики, направленной на подрыв и дезавуирование классического для жанра речевого репертуара, в том числе и на уровне формул: «…пролетариат использует в своей речевой практике отдельные риторические формы выражения, однако в снятом виде, освобожденном от их риторического содержания… пролетарский оратор не нуждается в риторическом языке и в риторике, как системе особых “средств“ ораторского “успеха“» (*Гофман В. А*. Слово оратора (Риторика и политика). Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1931. С. 266). В этой связи также стоит вспомнить и знаменитый выпуск журнал «ЛЕФ», посвященный «языку Ленина», где в одной из статей Шкловский охарактеризовал «деканонизирующий» ораторский стиль Ленина в качестве эксплицитно ориентированного на «снижение революционной фразы» и на «замену традиционных слов бытовыми синонимами» (*Шкловский В. Б*. Ленин, как деканонизатор // ЛЕФ. 1924. № 5. С. 55). Более подробно об этом выпуске см. также: *Калинин И. А*. Как сделан язык Ленина: материал истории и прием идеологии // Энергия кризиса. Сборник в честь Игоря Павловича Смирнова. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 226–245; *Дмитриев А. Н*. «Забытый» формалистский анализ языка Ленина: между советской ортодоксией и глобальной марксистской традицией // Slavic Literatures. 2026. Vol. 160. P. 169–227.

[285] *Тынянов Ю. Н*. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 229.

к наследию античной поэтики, в том числе и к сочинениям Аристотеля, которые тот переосмыслил в качестве именно риторических, то есть имеющих сугубо дидактический потенциал: «Полезно прочесть также очень старую, но важную поэтику Аристотеля… Эта поэтика представляет один из лучших анализов драматического действия»[286].

После того, как был установлен риторический характер литературно-педагогических работ Шкловского, стоит обратиться также и к те непосредственным педагогическим стратегиям, которые тот использовал. В «Технике писательского ремесла» Шкловский давал множество практических советов и, в частности, о том, как приступать к созданию текста: «Если вы, мои читатели, пишете, то вы знаете, вероятно, как трудно начинать. Сидишь — и ничего не выходит… начинайте с середины, с того самого места, которое у вас выходит, в котором вы знаете что написать…»[287] Много он писал и том, как выстраивать фразу и взаимодействовать со словесным материалом в целом: «…пишите проще, не путайтесь в придаточных предложениях, следите за тем, чтобы в фразе было подлежащее и сказуемое, чтобы можно было понять, о чем говорится, и скорей торопитесь к точке»[288]. Примечательна не сама по себе бесхитростность тех рекомендаций, — как уже было сказано, свойственная в целом раннесоветским литературным пособиям, — которые предлагал Шкловский, а в большей степени их ориентация на собственную литературную практику.

В качестве наиболее продуктивного метода литературного образования Шкловский определял не изучение абстрактных и теоретически обоснованных законов литературного производства, а анализ вполне конкретных литературных образцов и писательских стратегий. Схожим образом поступал и Маяковский, выстроивший книгу «Как делать стихи» вокруг разбора собственного же стихотворения, написанного на смерть С. А.

---

[286] *Шкловский В. Б.* Как писать сценарии. С. 18.

[287] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. С. 23.

[288] Там же. С. 25.

Есенина, где экспликация законов создания стихотворного текста носила, среди прочего, ярко выраженный дидактический характер:

> «Вы ушли, как говорится, в мир иной». Строка сделана — «как говорится», не будучи прямой насмешкой, тонко снижает патетику стиха и одновременно устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахинеи. Строка сделана и сразу становится основной, определяющей все четверостишие, — его нужно сделать двойственным, не приплясывать по поводу горя, а с другой, стороны не распускать слезоточивой нуди…[289]

В конечном итоге литературный навык переопределялся Шкловским в виде некоторой технологии, тогда как собственно писатель — в роли фигуры, с той или иной степенью успешности овладевшей ее базовыми приемами и техниками[290]. Именно по этой причине «настоящая литературная школа», согласно Шкловскому, состояла в достижении эффекта наибольшей фактической и коммуникативной точности текста и в частности, в том, чтобы «научиться описывать вещи, процессы; например, очень трудно описать

---

[289] *Маяковский В. В*. Как делать стихи. С. 35.

[290] Тенденция «упрощения» оказалась свойственна истории риторической традиции в целом. В этой связи Ж. Женетт указывал, что изменение социально-политического контекста и прежде всего связанное с установлением абсолютистских режимов на территории средневековой Европе привело к резкому ограничению зон практического применения риторических умений: «…уже в раннем средневековье начало нарушаться то равновесие, которое было присуще античной риторике… равновесие между жанрами красноречия (политическим, судебным, торжественным): гибель республиканских институтов… ведет к исчезновению политического жанра» (*Женетт Ж*. Сокращенная риторика / Пер. С. Н. Зенкина // Женетт Ж. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во. им. Сабашниковых, 1998. С. 18). Эти обстоятельства послужили причиной и редукции объема репертуара риторических приемов: «…в рамках средневекового “тривиума“, стиснутая между грамматикой и диалектикой, риторика быстро оказалась сведенной к изучению elocutio, то есть украшений речи» (Там же). О рецепции риторической традиции в раннесоветском контексте см. также: *Калинин И. А*. Между фабрикой и музеем: риторика для пролетариата // Новое литературное обозрение. 2023. № 183. С. 23–45.

словами без рисунка, как завязать узел на веревке. Описывать вещи нужно точно, так, чтобы их можно было представить»[291].

Безусловно, Шкловский активно ссылался не только на индивидуальный литературный опыт, но и на опыт классиков: работа с литературной традицией все же оставалась неотъемлемой частью риторического жанра как такового. В «Технике писательского ремесла» Шкловский внимательно разбирал произведения Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова. Он обращался и к текстам зарубежной литературы и особенно часто — к романам Ч. Диккенса. Важно, что, выбирая в качестве материала для литературного анализа преимущественно прозу XIX века, Шкловский поступал вполне предсказуемо: в плане используемого материала его книга мало чем отличалась от других раннесоветских литературных пособий. В книге «Как писать сценарии» Шкловский использовал схожий педагогический принцип. Для того чтобы освоить мастерство «правильно построенного драматического действия», он советовал «смотреть много кинематографических лент, а ленты классические… смотреть по много раз и записывать для себя либретто»[292]. Важно при этом еще раз отметить, что способ взаимодействия с литературной традицией у Шкловского носил не столько миметический, сколько отчетливо критический характер. Если тот же Шенгели предлагал методы воспроизводства уже хорошо известных приемов письма или конструирования сюжета, то Шкловский в большей степени настаивал на необходимости их деконструкции и своего рода пересборки с учетом условий и обстоятельств актуального литературного процесса.

Эту позицию Шкловский неоднократно артикулировал в критических статьях о других литературных пособиях. Так, рецензируя подготовленный И. Б. Мандельштамом перевод книги А. Альбала «Начатки литературной грамоты», Шкловский писал: «Сама книга далеко не первокласна. Автор ее

---

[291] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. С. 11.

[292] *Шкловский В. Б.* Как писать сценарии. С. 19.

стоит на точке зрения неизменности законов и даже правил стиля, т.-е. думает, что писали всегда одинаково, а если писали иначе, то ошибались… <…> Подвожу итог. Книга “Начатки литературной грамоты“… бесполезна»[293]. Помимо этого, Шкловский критически высказался и относительно литературно-педагогических сочинений Горького. Статья Шкловского о книге «О том, как я учился писать» начиналась с фиксации целого ряда ошибок в цитировании классических авторов, которые допустил Горький: «Сам Горький убежден в том, что он воспринимает классиков. Из Пушкина у Горького приведены две цитаты… К сожалению, обе эти цитаты взяты не у Пушкина, а у Надсона»[294]. Согласно позиции Шкловского, эти ошибки были допущены не по недосмотру Горького или корректоров в издательстве, а по причине автоматизировавшегося восприятия текстов, составляющих литературный канон, равно как и по причине «неощутимости» классических литературных форм: «Алексею Максимовичу нужно было поделиться с рабселькорами своим реальным литературным опытом. Вместо этого он дал предметный урок на тему потери ощутимости форм старой литературы современным читателем»[295]. Стремясь избежать ошибок,

---

[293] *Шкловский В. Б.* Начатки литературной грамоты // ЛЕФ. 1924. № 5. С. 152–153.

[294] *Шкловский В. Б.* Новооткрытый Пушкин // Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 48.

[295] Там же.

допущенных все тем же Горьким[296], а также выступая против реактуализации языка литературной классики, Шкловский уже в «Технике писательского ремесла» специально отмечал: «Есть целый ряд писателей, которые стараются взять старые произведения, вытрясти из них имена и события и заменить своими… Из этого ничего не выходит — это тупик…»[297].

Настраивая дидактическую оптику, а также формы и способы взаимодействия с литературным каноном, Шкловский не оставался равнодушным и к другим аспектам риторического типа знания о литературной культуре. В этой связи имеет смысл обратить внимание на замечание Ж. Женетта об одной не самой очевидной задаче риторического образования. Комментируя место риторики в системе не только античного или средневекового, но и в том числе современного педагогического процесса, Женетт писал: «…изучение литературы получало свое естественное продолжение в освоении навыков письма… великие произведения греческой, латинской и французской литературы служили не только предметами изучения, но также и образцами для подражания в самом прямом смысле слова»[298]. Для риторики, как ее понимал Женетт, оказывалась

---

[296] Критику Горького, хотя и в более радикальном тоне, нежели Шкловский, производили и авторы Нового ЛЕФа. См. в статье Н. Ф. Чужака: «Он упрямейший хранитель сигнатурок тех времен, когда роман писался и по десять, и по двадцать лет, и когда… помещики еще катались в бричках… Нужно ли удивляться, что и Октябрьская революция дошла до нашего учителя лет через 8–9?» (*Чужак Н. Ф.* Опыт учебы на классике // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 167). По мысли Чужака, традиционная литературная форма и в особенности романная, на которую и ориентировался Горький, в условиях культурной революции оказалась попросту неспособна адекватно выражать опыт революционной современности, и потому подлежала даже не остраняющему сдвигу, а непосредственно замене иной медиальной формой. Более подробно о лефовской литературной и культурной программе, а также о том, как Шкловский работал с лефовским теоретическим дискурсом в рамках своего риторического проекта, будет сказано далее.

[297] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. С. 13.

[298] *Женетт Ж.* Риторика и образование / Пер. С. Н. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М.: Изд-во. им. Сабашниковых, 1998. С. 266.

важной не только сама по себе выработка литературного навыка, но и имплицитно встроенная в риторическую форму модель формирования субъективности.

У Шкловского можно обнаружить схожий педагогический потенциал и, в частности, в следующем фрагменте из «Техники писательского ремесла» он писал: «Если вы хотите стать писателем, то вы должны рассматривать книгу так же внимательно, как часовщик часы или шофер машину»[299]. Безусловно, метафора, уподобляющая литературу технике, — базовая для русских формалистов, и использовалась ими еще в самых ранних теоретических выступлениях с целью демистификации литературного производства[300]. В рамках своего риторического проекта Шкловский размышлял не только о литературе как о механизме, но и о писателе как о квалифицированном механике, в процессе работы с машиной трансформирующем собственную идентичность: «Понимающий человек осматривает машину спокойно и понимает, “что к чему“, для чего у нее много цилиндров и почему у нее большие колеса, и как у нее стоит передача, и почему зад у машины острый, а радиатор не полирован»[301]. Среди прочих других задач литературно-педагогических сочинений Шкловского, таким образом, оказывается

---

[299] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. С. 7.

[300] Подробный анализ генезиса этой метафоры дает Стайнер. Помимо очевидной отсылки к теоретическим манифестациям футуризма, в том числе и итальянского, «машинная» метафора литературы была также связана с целым рядом левых политических дискурсов, определявших в качестве своей основной цели модернизацию российского общества: «It was related to the leftist intelligentsia's yearning for a radical transformation of Russian society. The mastery of technology was often seen as the ultimate means to this end» [«Это было связано со стремлением левой интеллигенции к радикальной трансформации российского общества. Овладение технологиями часто рассматривалось как главное средство решения этой задачи» — *англ.*] (*Steiner P.* Russian Formalism: A Metapoetics. P. 46). Реактуализация Шкловским именно этой части формалистского аналитического языка, но уже в риторическом контексте, очевидно, предполагала актуализацию и описанной выше политической семантики.

[301] Там же. С. 7–8.

возможным обнаружить и задачу производства нового типа революционных профессионалов.

3.4. Между пародией и «литературой факта»: литературные и теоретические контексты литературного-педагогического проекта В. Б. Шкловского

Зафиксированная в рамках дискуссий о литературной педагогике проблема взаимодействия начинающего пролетарского автора с классической литературной традицией и конвенциональным для нее литературным репертуаром во многом если и не прямо смыкалась с формалистской теоретической доктриной, то, во всяком случае, находила некоторое аналитическое разрешение в ряде работ того же Тынянова.

Особенно интересно обратиться к произведенному им в самом начале 1920-х годов разделению между стилизацией и пародией как двумя практиками, предполагающими активную работу с уже известным литературным материалом: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия… пародией комедии может быть трагедия»[302]. Согласно мысли Тынянова, если текст, созданный с помощью приема стилизации, стремится к тотальному воспроизводству поэтической специфики оригинального сочинения, причем без внесения структурных или каких-либо иных изменений в логику его построения, то пародийный текст, напротив, осуществляет намеренное столкновение с оригиналом, тем самым дезорганизуя стилистические, тематические и в том числе и прагматические установки последнего. Различие между стилизацией и пародией, таким образом, носило для Тынянова принципиальный характер: если стилизация задавала миметический тип коммуникации с выбранным

[302] *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 201.

литературным образцом, то пародия же запускала критическую операцию его преодоления. В этом смысле пародия выступала одной из возможных вариаций формалистского приема остранения, хотя отчасти следовала и иным формам теоретизации новаторского литературного производства и, в частности, разработанным еще в теоретическом дискурсе немецких романтиков[303].

Кажется очевидным, что выделенные Тыняновым концептуальные модели стилизации и пародии находили свое непосредственное воплощение в практике авторов раннесоветских литературных пособий и самоучителей: если Шенгели описывал методы воспроизводства классических и даже хрестоматийных приемов письма и, по сути дела, конструировал фигуру начинающего писателя как писателя-стилизатора, то Шкловский настаивал на необходимости деконструкции и своего рода «пародийной» пересборки литературного канона. Более того, Шкловский не просто актуализировал теоретическую схему Тынянова, но и нередко реализовывал саму описанную им механику пародирования. Необходимо напомнить то определение приема пародии, которое давал Тынянов: «Суть пародии — в механизации

---

[303] Одним из первых, кто провел аналитическую параллель между понятиями остранения у формалистов и иронии у йенских романтиков, был Джеймисон: «Поучительно сравнить предельную форму, которую охранение принимает, по Шкловскому, в “обнажении механизма“, с иронией немецких романтиков, во многих отношениях напоминающей охранение» (*Джеймисон Ф.* Проект формалистов. С. 99). Ср. с тем, как Ф. Шлегель описывает функциональное измерение иронии и остроты как ее частной вариации в «Критических фрагментах»: «Остро́та — это разложение духовных материй, которые до этого внезапного разделения были тесно сплетены друг с другом… Существуют древние и новые поэтические создания, всецело проникнутые божественным дыханием иронии. В них живет подлинно трансцендентальная буффонада» (*Шлегель Ф.* Критические фрагменты / Пер. Ю. Н. Попова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 281, 282). Не менее, однако, примечательно, что формалисты не только совпадали с йенскими романтиками на концептуальном и теоретическом уровне, но и отчасти повторяли организационную структуру их объединения. Об этом также см. у Джеймисона: «…формализм как конкретное литературное явление стоит гораздо ближе к подлинно творческим движениям, немецкому романтизму и сюрреализму, чем к чисто критической теории» (*Джеймисон Ф.* Проект формалистов. С. 71).

определенного приема… пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизованный старый прием»[304]. Описывая пародию в функциональной перспективе, Тынянов показывал, что в ее основе лежит принцип экспликации поэтики объекта пародирования и ее дальнейшей апроприации. Тот же самый способ обращения с классическими произведениями концептуализировал и Шкловский, когда давал подобные советы начинающим писателям: «Попробуйте потом из какой-нибудь страницы автора выбросить кусок; например, скажем, у Толстого описывается сцена между княжной Мари и ее стариком-отцом; во время этой сцены визжит колесо; вот вычеркните это колесо — посмотрите, что получится»[305]. Предложенное Шкловским радикальное вторжение в текст канонического сочинения и его аналитическая реорганизация фактически носили именно пародийный характер.

Необходимо отметить и то историко-литературное значение, которое для приема пародии выделял Тынянов. По Тынянову, пародия не только способствует диалектической смене литературного репертуара, но и медиирует борьбу между разными поколениями писателей, тем самым не просто способствуя процессу литературной эволюции, но и оформляя саму ее динамику и общий ход: «Эволюция литературы, в частности поэзии, совершается но только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции. Здесь играет свою роль, так сказать учебную, экспериментальную, и подражание, и пародия»[306]. Возвращаясь к критике линейных и телеологических моделей представления истории литературы, построенных на принципе преемственности, а не по правилам конкуренции и борьбы, Тынянов, таким

---

[304] *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии). С. 210.

[305] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. С. 14.

[306] *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 293.

образом, тематизировал пародию в качестве одного из основных механизмов литературной истории[307]. По этому поводу Тынянов специально отмечал: «Обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы — огромная эволюционная работа, проделываемая пародией»[308]. У Шкловского приобщение к литературному производству, как уже было сказано выше, также оказывалось неразрывно связано с критическим исследованием культурного опыта прошлого. Обрисовывая эстетический и эпистемологический горизонт своих риторических сочинений, он подчеркивал необходимость пересмотра и преодоления использованных им же литературных примеров и образцов с учетом условий и обстоятельств актуального литературного процесса: «Учиться нужно не способу овладения одним из этих жанров, а просто умению писать, умению создать как-будто бы собственный жанр»[309]. Пролетарской литературе, по мысли Шкловского, следовало не столько «учиться у классиков», сколько использовать их опыт для производства новых форм литературного письма и тем самым «учиться работать на будущее»[310].

---

[307] Интересно, что именно как пародийную описывала механику производства романа «Месс-Менд» все та же Шагинян: «В чем тайна “Месс-Менд“? Не забудьте, что это пародия. “Месс-Менд“ пародирует западноевропейскую форму авантюрного романа, пародирует, а не подражает ей… В процессе писания пародия была изжита, и возник своеобразный пафос, я бы сказала — пафос нового, классового трюка» (*Шагинян М. С*. Как я писала Месс-Менд. К постановке «Мисс Менд» «Межрабпом-Русь». С. 15). Используя аналитический язык, схожий с формалистским, Шагинян, тем не менее, обозначила иную область применения пародии: пародия была использована писательницей в рамках выполнения социального и идеологического заказа на создание массовой советской приключенческой литературы, фактически — как инструмент культурного импорта. Подробнее же о раннесоветской популярной культуре и в том числе о литературном проекте «Красного Пинкертона» см. исследование Р. Стайтса: *Stites R*. Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 37–64.

[308] *Тынянов Ю. Н*. О пародии. С. 310.

[309] *Шкловский В. Б*. Техника писательского ремесла. С. 51.

[310] Там же. С. 16.

При этом если теоретическая и концептуальная часть «пролетарской» риторики была выстроена Шкловским с оглядкой на формалистские теоретические концепции, то ее стилистические, прагматические и идеологические ориентиры были заданы в диалоге с авторами Нового ЛЕФа. Схожесть подходов, разделяемых Шкловским и лефовцами, кажется очевидной и может быть зафиксирована уже на уровне формулировок, которые они использовали. Подобно Шкловскому, советовавшему начинающим пролетарским авторам «писать больше про дело и меньше про себя»[311], лефовцы призывали к выработке литературного стиля, подразумевавшего, с одной стороны, фактическую точность изображаемой бытовой, социальной и экономической реальности, а с другой стороны, своего рода «нелитературность» применяемых способов репрезентации. Манифестируя проект Литературы факта, лефовцы утверждали: «Новая литература — это и есть литература утверждения факта»[312].

Необходимо заметить, что за идеей Литературы факта стояло не только парадигматическое для представителей авангарда стремление к обновлению традиционных средств выразительности, но и более комплексная эстетическая и отчасти даже философская рефлексия[313]. Если воспользоваться аналогией из лингвистики, то речь в этом случае шла о масштабной переориентации письма с операции денотации на процесс сигнификации, с «называния» предметов и процессов на их «изображение»: «…полная конкретизация литературы. Никаких “вообще“. Долой бесплотность, беспредметность, абстракцию… <…> Мы — злейшие враги

---

311 Там же. С. 17–18.

312 *Чужак Н. Ф.* Писательская памятка // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 15.

313 В наибольшей степени эта рефлексия и ее концептуальная связь с идеологией производственного искусства, а также медиатеорией была описана в книге П. А. Арсеньева: *Арсеньев П. А.* Литература факта и проект литературного позитивизма в Советском Союзе 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

номинализма…»[314] Литературные рекомендации Шкловского, хотя и сформулированные в более простой и утилитарной форме, провозглашали те же самые эстетические принципы: «Если описываешь людей, то не говори, что они плохие или хорошие… рассказывай о том, как они работают, как они обращаются с вещами…»[315] Деформация классических нарративных механизмов была объяснена здесь Шкловским не только необходимостью производства остраняющего сдвига, но и разного рода социальными и политическими причинами. Установку на сугубо функциональный тип повествования, среди прочего, задавали и обстоятельства социально-политической борьбы: «…привычно везде описывать кулака толстым, а письма крестьян… говорят о том, что кулак-то худой… какой-нибудь человек поедет искать в деревню кулака. Думая, что кулак толстый, он просто не узнает врага в костлявом, долговязом мужике»[316].

Помимо ревизии стиля и прагматики литературного дискурса, лефовцы также производили и серьезное переосмысление фигуры автора. В этой связи лефовцы и, прежде всего, С. М. Третьяков руководствовались все той же диалектической логикой исторического процесса, где изменения в структуре социально-политического режима способствовали и смене типа организации культурного производства: «Каждая эпоха имеет свои эстетические формы, вытекающие из хозяйственной природы эпохи. Монументальные формы типичны для феодализма и в наше время являются лишь эпигонской стилизацией, признаком неумения выражаться на языке сегодняшнего дня»[317]. По мысли Третьякова, традиционные типы писателей и, в первую очередь, писатели-романистов оказались попросту неспособны адекватно

---

[314] *Чужак Н. Ф.* Писательская памятка. С. 20–21.

[315] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. С. 17.

[316] Там же. С. 18.

[317] *Третьяков С. М.* Новый Лев Толстой // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 31.

выразить опыт революционной современности[318]. В качестве наиболее эффективной альтернативы Третьяков определял рабкора, непрофессионального автора, занятого одновременно и в литературном, и в «реальном» производстве: «Вся безымянная газетная масса, от рабкора до центрового передовика — это коллективный Толстой наших дней»[319]. Шкловский также неоднократно обращался к фигуре рабкора. В одной из статей для итогового сборника Нового ЛЕФа Шкловский рассказывал такой анекдот:

> Я знал одного кузнеца; он принес мне стихи; в этих стихах он дробил молотком чугун рельс. Я ему на это сделал следующие замечания: во-первых, рельсы не куют, а прокатывают; во-вторых, рельсы не чугунные, а стальные; в-третьих, при ковке не дробят, а куют; и, в-четвертых, он сам кузнец и должен сам знать лучше меня…[320]

Развернутая здесь Шкловским критика начинающего рабочего автора, очевидно, была связана именно с лефовским способом теоретизации рабкоровского типа письма, где литературное мастерство оказывалось неразрывно связано с профессиональными навыками пишущего. И хотя свою же «Технику писательского ремесла» Шкловский прямо и не адресовал

---

[318] Стоит отметить, что интеллектуальный и эстетический радикализм Третьякова послужил источником теоретического вдохновления и для немецкого авангарда, в первую очередь — для В. Беньямина. Особенным образом Беньямина, среди прочего, привлекла концепция «оперирующего автора» Третьякова: «Я хотел бы обратить ваш взгляд на Сергея Третьякова… Этот оперирующий писатель дает нам убедительнейший пример функциональной зависимости, в которой всегда и при любых обстоятельствах располагаются верная политическая тенденция и прогрессивная литературная техника» (*Беньямин В.* Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года) / Пер. Б. М. Скуратова, И. М. Чубарова // Логос. 2010. № 4. С. 125).

[319] *Третьяков С. М.* Новый Лев Толстой. С. 33.

[320] *Шкловский В. Б.* О писателе и производстве // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 191.

рабкором, но на первых же страницах книги делал следующее предупреждение: «Не делайтесь профессиональным писателем слишком рано»[321]. Безразличен, однако, остался Шкловский к наиболее радикальному требованию Третьякова — к переосмыслению литературы как медиа. Кажется примечательным, что Третьяков не только переопределил рабкора в качестве основной дискурсивной фигуры революционной культуры и, соответственно, газету в качеству ее основного медиа, но и более того — заявил о необходимости трансформации традиционного литературного высказывания в ни чем не опосредованное социальное действие[322]. Приводя в пример различные типы рабкоровских сочинений, Третьяков писал о возможности производства перформативного типа дискурса, напрямую трансформирующем ткань социальной действительности:

> …бывают заметки… где корреспондент выступает не только как информатор, не только как советчик, но и как организатор. Он не просто сообщает, что в мастерских течет бак с водой… Нет. Увидев

---

[321] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. С. 3.

[322] В этой точке теоретические интуиции Третьякова во многом совпадали с позицией все того же Гастева, который, окончив литературную карьеру, манифестировал необходимость отказа не только от фикциональных литературных жанров, но и от литературы как части культурного дискурса в целом. В предисловии к шестому изданию «Поэзии рабочего удара» Гастев писал по этому поводу: «…современная эпоха требует не только так называемой пролетарской литературы, о которой можно было мечтать, сидя в царских тюрьмах и ссылках. Жизнь требует создания такого творческого метода, от которого пахнуло бы настоящим конструктивным мятежом со стороны берущего власть пролетариата» (*Гастев А. К.* Поэзия рабочего удара. М.: ВЦСПС, 1926. С. 9). По мысли Гастева, если в дореволюционных условиях занятия литературным творчеством носили если и не эмансипаторное, то, во всяком случае, терапевтическое значение, то после утверждения пролетарского государства необходимость в литературном производстве, сублимирующем ту энергию, которая ранее не могла быть реализована в политическом поле, отпала, как и и отпала сама необходимость в литературе: «Мы, как революционеры, были загружены огромной работой. Но иногда мы как будто оставались не у дел и должны были браться за художественное перо… Но как только грянула революция и открыла возможность работать непосредственно… эта тенденция схлынула» (Там же. С. 7).

текущий бак, он пойдет к этой самой охране, добьется с ней разговора… Будет показано, как маленький строитель социализма… провел нужную борьбу с конкретными носителями зла…[323]

Именно в этой точке, по всей видимости, и возникал своего рода «политический и эпистемологический раскол внутри самого Левого фронта искусств», где, с одной стороны, выступала группа теоретиков, радикально настроенных относительно перспектив проекта литературы факта («по мнению одних (Третьяков, Чужак), литература, как одна из идеологических форм, может и должна быть преодолена полностью и заменена чем-то вроде всеобщей коммуникативной сети…»), и с другой, действовал ряд авторов, предпочитавших оставаться в рамках более традиционно определенных литературных форм («по мнению других (Шкловский, Брик), никуда за пределы логики циклической эволюции эстетических форм выйти невозможно…»)[324]. Для все того же Шкловского оставалось принципиально важным сохранение именно фикционального характера литературного текста, который он в этом случае считал прагматическим условием существования и функционирования литературного дискурса как такового. Против какой-либо жанровой диверсификации Шкловский, тем не менее, не возражал, поскольку, как и другие теоретики Нового ЛЕФа, выступал не только за переосмысление писательской фигуры и ее функций, но и за принципиальное расширение границ литературы. Так, определяя рамки жанрового репертуара, который может быть доступен начинающему автору, Шкловский включил туда как газетные очерки, так и фикциональную прозу: «Резкой границы между очерком и рассказом, между газетной прозой, практической прозой и художественной прозой нет, поэтому подготавливаться к прозе

---

[323] *Третьяков С. М.* Рабкор и строительство // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 215.

[324] *Арсеньев П. А.* Литература факта высказывания: Об одном незамеченном прагматическом повороте // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 183.

художественной можно и нужно на добросовестной работе над очерками, описаниями»[325].

3.5. К проблеме интеллектуальной мимикрии: В. Б. Шкловский как революционный интеллектуал

Хорошо известно эссе Шкловского «Конец барокко», где тот следующим образом описал вектор развития советской кинематографии на рубеже 1920–1930-х годов: «Нужно брать простую вещь, как всякую вещь, как простую. Время барокко прошло. Наступает непрерывное искусство»[326]. Написанное как открытое письмо С. М. Эйзенштейну, эссе задавало метафору перехода от авангардного выстроенного «барокко» к «классицистски» организованному сталинскому киноискусству. Впоследствии, пускай и независимо от теоретических интуиций и эстетической наблюдательности Шкловского, эта метафора стала расхожим инструментом для производства широких исторических и культурных обобщений и, в частности, для фиксации тех глубоких трансформаций, которые произошли с советской культурой в указанный период в целом[327]. Менее известна другая редакция этого эссе, где Шкловский размышлял также и о тех стратегиях, что в новых условиях доступны людям, ориентированным на прежние, «барочные» художественные формы и практики:

> Люди, связанные с искусством детали, с ослабленным сюжетом, они по таланту, по художественному качеству сейчас все еще наиболее сильные в искусстве Союза. Но уже сейчас видны признаки ослабления

---

[325] *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. С. 33.

[326] *Шкловский В. Б.* Конец барокко. Письмо Эйзенштейну // Шкловский В. Б. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 152.

[327] В этой связи см., прежде всего, хрестоматийно известные работы Б. Е. Гройса и В. З. Паперного: *Гройс Б. Е.* Gesamtkunstwerk Stalin. Мюнхен; Вена: Hanser Verlag, 1988; *Паперный В. З.* Культура два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.

художественного качестве. Становясь менее нужными, они становятся менее сильными, и тут не поможет непризнание нового и указания ошибок у тех, кто сейчас, хотя и без полной удачи, стремится к цельной композиции, не сужает свою тематику и не облегчает ее условности…[328]

Согласно оценке Шкловского, авторы, неспособные к переводу своих стилистических и концептуальных установок на «классицисткие» рельсы[329], в конечном итоге попросту утратят представление о наиболее актуальных и эффективных способах художественного производства и именно по этой (а не цензурной!) причине исчезнут из культурного поля.

Высказанное Шкловским предположение вполне согласовывалось с формалистской теоретической доктриной, не просто манифестировавшей, но и дополнительно тематизировавшей необходимость перманентного обновления и смены арсенала художественных приемов и деконструкции уже сложившихся, пускай и доказавших свою эффективность, традиций. Об эксплуатации ставшей привычной художественной формы, равно как и о деструктивном потенциале автоматизировавшегося культурного материала Шкловский много рассуждал еще в работе «Искусстве как прием»: «Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье,

---

[328] *Шкловский В. Б.* О болезни сильных — о барокко. О конце его // Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 935.

[329] Для своего выступления на Первом съезде советских писателей Шкловский, однако, подобрал иную метафору, характеризующую тенденции развития советской культуры: «После резких, суровых книг мы сейчас пишем о чувствах… Класс стал ценить в себе чувство. Мы стали чувствительны, как когда-то, по своему, была чувствительной молодая буржуазия…» (Первый всесоюзный съезд советских писателей. М.: Гослитиздат, 1934. С. 154). Стоит, впрочем, заметить, что, заменяя в своей аналогии нормативную систему классицизма на гуманистическую программу сентиментализма, Шкловский, по всей видимости, всего лишь цитировал речь Горького, произнесенную им на том же съезде: «Мы выступаем в эпоху всеобщего одичания… в эпоху провала всех кровавых попыток возвратиться путем фашизма к эпохе феодального средневековья. Мы выступаем… как люди, утверждающие подлинный гуманизм» (Там же. С. 1).

мебель, жену и страх войны»[330]. Схожие принципы Шкловский, по всей видимости, проецировал и на собственную биографическую и литературную траекторию. Все то же «Сентиментальное путешествие» и сконструированный в нем тип субъекта, чья идентичность была описана как предельно нестабильная и, более того, принципиально и не способная к обретению какой-либо целостности или завершенности, здесь может быть хорошим примером: «Я, если бы попал на необитаемый остров, стал бы не Робинзоном, а обезьяной… Я умею течь, изменяясь, даже становиться льдом и паром, умею внашиваться во всякую обувь»[331].

Сам факт обращения Шкловского, — в начале своей карьеры объявившего ценность спонтанного, необычного, динамичного слова, — к риторического типа рефлексии о литературной культуре, как и его готовность активно участвовать в создании и распространении уже «готовых» форм литературного письма, можно счесть очередным эпизодом переизобретения собственной позиции и своей профессиональной и интеллектуальной траектории. Следует отметить, что на деле Шкловский здесь мог реализовывать не только индивидуальную биографическую стратегию, обоснованную как в работах по теоретической поэтике, так и в собственных литературных сочинениях, но и более общий диспозитив революционного, то есть активно вовлеченного в революционный процесс и в ход культурной революции интеллектуала.

Согласно Беньямину, функция такого интеллектуала состоит не только в создании революционного по своей тональности или стилю искусства, но и также в максимальном расширении культурного поля, в том числе — и через обучение новых производителей искусства: «…критерием служит образцовый характер производства, который в состоянии, во-первых, привлечь к производству других производителей, а во-вторых, предоставить в их распоряжение некий усовершенствованный аппарат. И аппарат этот будет

---

[330] *Шкловский В. Б.* Искусство как прием. С. 105.

[331] *Шкловский В. Б.* Сентиментальное Путешествие. С. 238.

тем лучше, чем больше потребителей он привлечет к производству»[332]. Педагогические опыты Шкловского, непосредственно направленные на рекрутирование и обучение новых массовых писателей, вполне согласовывались с обозначенными Беньямином принципами работы революционного интеллектуала[333] и тем самым выполняли важнейшую из его задач — «приспособление производственного аппарата целям революции»[334].

---

[332] *Беньямин В*. Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года). С. 134.

[333] Тем более что о критической нехватке не только «профессионалов», но и попросту обученных навыкам чтения и письма как о серьезной социальной и политической проблеме Шкловский писал еще на рубеже 1910–1920-х годов. См. об этом в «Сентиментальном путешествии»: «Мы сами не сумели привязать этих измученных войной людей, способных на веру в революцию, способных на жертву, как это они доказывали не раз. Такова была судьба всех грамотных, русских имеющих несчастье попасть на ту черту, где кровавой пеной пенилось море — Россия» (*Шкловский В. Б*. Сентиментальное путешествие. С. 94).

[334] *Беньямин В*. Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года). С. 137

Заключение

Если репутация формальной школы, равно как и целого ряда ее отдельных представителей, от Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова до Р. О. Якобсона и Б. В. Томашевского, складывалась вполне благополучно, то репутация Шкловского — и как теоретика, и как публичной фигуры — напротив, формировалась гораздо более драматичным образом. Общеизвестно мнение о Шкловском как о конформисте, который не просто растратил аналитический потенциал перспективной гуманитарной теории, но и к тому же выстроил максимально лояльный тип взаимодействия с советским партийным руководством. Наиболее ярко эту позицию, содержавшую скорее строгую этическую оценку, а не логические доводы и аргументы, сумел изложить писатель и литературовед А. В. Белинков:

> Когда я упрекаю Сергея Эйзенштейна за «Ивана Грозного» или поношу Виктора Шкловского за книги, в которых он оплевывает все хорошее, что сделал в молодости, то не нужно укорять меня за фантастическую ограниченность… Простим гениального Эйзенштейна, прекрасных актеров и писателей… <…> Только зачем все это? Ну, простим. Ну, станем возвышеннее и чище. Но будет ли это научно?.. без науки нельзя объяснить причины падения и гибели русской интеллигенции…[335]

[335] *Белинков А. В.* Из архива. Задолго до столетнего юбилея // Звезда. 2000. № 2. С. 154–155.

Предлагая проект истории советской интеллигенции и ее взаимоотношений с репрессивным государством[336], Белинков решил начать с описания целой череды «предателей», которые «под схимой страдальцев и чистоплюев», попросту «испугались борьбы, застеснялись, струсили, перебежали и сдались»[337], и упомянул в этой связи и Шкловского. Необходимо признать, что, по крайней мере, на первый взгляд у Белинкова были некоторые основания включить его в этот ряд. Сочувствующие Белинкову и его позиции критики могли бы, — помимо участия в печальной известной поездке советских писателей на Беломорско-Балтийский канал и публикации письма с осуждением Б. Л. Пастернака в самый разгар публичной кампании вокруг «Доктора Живаго», — вспомнить и о хрестоматийно известной статье Шкловского «Памятник научной ошибке», где тот, как принято считать, «отрекся» от формального метода и публично

---

[336] Схожий взгляд на раннесоветскую культурную интеллигенцию, то есть как на класс, фактически, лишившийся какой-либо субъектности и, соответственно, возможности выстраивать автономные и независимые стратегии публичного поведения и художественного творчества, широко распространен и в исследовательской литературе и, в частности, в работах историков советского периода, принадлежащих к т. н. «ревизионистской школе». Стоит, впрочем, отметить, что историки-ревизионисты и в том числе Ш. Фитцпатрик, в отличие от Белинкова, в ситуации взаимодействия советской культурной интеллигенции и партийного руководства 1920–1930-х годов, тем не менее, скорее обнаруживали стремление к диалогу и компромиссу, нежели попытки тоталитарной власти окончательно подчинить себе перманентно мимикрирующую интеллигенцию: «Yet at the same time, the leadership’s attitude toward many established cultural values was more often deferential than destructive. As party values penetrated culture, the cultural values of the old intelligentsia were penetrating the party» [«Однако в то же время отношение политического руководства ко многим признанным культурным ценностям чаще было почтительным, нежели деструктивным. По мере того как партийные ценности проникали в культуру, культурные ценности старой интеллигенции проникали и в партию» — *англ.*] (*Fitzpatrick S.* The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaka; London: Cornell University Press, 1992. P. 239). Более подробно о специфике исследовательской традиции, работающей с советским историческим периодом, см. также обобщающую монографию М. Дэвида-Фокса: *David-Fox M.* Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015.

[337] Там же. С. 155.

«присягнул на верность» официозной идеологической повестке. Более внимательное чтение текста статьи может дать и иные впечатления.

Признав в «Памятнике» некоторую ограниченность имманентного метода прочтения литературных текстов, манифестированного уже в самых ранних работах ОПОЯЗа, Шкловский так сформулировал основную аналитическую ошибку формальной школы: «…изучение произведения как замкнутой системы, вне ее соотнесенности со всей системой литературы и основным культурообразующим экономическим рядом»[338]. Дальнейшую эволюцию формализма и свою индивидуальную интеллектуальную траекторию Шкловский связал с последовательным преодолением этих ограничений и с переориентацией на более широкое и системное исследование литературной культуры, подразумевавшее обращение, помимо культурного, также и к социально-политическому контексту. Именно в этой перспективе Шкловский указал на свою книгу «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир“», где, по собственному признанию, предпринял попытку осветить «вопрос о законах деформации исторического материала, обусловленных классовой принадлежностью автора»[339]. Книгу же «Матвей Комаров, житель города Москвы» Шкловский счел опытом «изучения литературной эволюции», «производимым при учете социального контекста» и, более того, «осложенным рассмотрением различных литературных течений, неравно просачивающихся в различные классовые прослойки»[340]. При этом важно, что от методологической основы формализма и от предложенных им приемов анализа и интерпретации, Шкловский в «Памятнике» вовсе не отказался, подтвердил их эпистемологическую ценность и эффективность, хотя и сделал это в весьма необычной риторической манере: «Для меня формализм — пройденный путь… Важнейшим этапом был переход на учет функции литературной формы… От

---

[338] *Шкловский В. Б.* Памятник научной ошибке.

[339] Там же.

[340] Там же.

формального метода осталась терминология, которой сейчас пользуются все. Остался также ряд наблюдений технологического характера»[341].

В искренность «покаянного» манифеста Шкловского среди современников, по всей видимости, не поверил никто. Так, уже меньше чем через два месяца после публикации «Памятника» на страницах все той же «Литературной газеты» появилась статья критика М. С. Гельфанда, производившая своего рода разоблачение Шкловского. Сперва оценив формальную школу в качестве «особого идеологического отряда буржуазной контрреволюции»[342], Гельфанд указал и на недостаточность самокритики Шкловского. По мысли Гельфанда, в своем «Памятнике» Шкловский, фактически, попытался реабилитировать формальный метод через достаточно слабую (формальную) привязку последнего к марксистскому дискурсу: «Ничего со Шкловским не случилось… Он хочет сохранить формализм в недрах “имеющего быть“ “марксизма“, как незадолго перед этим на “промежуточной“, “социологической“ стадии своего “развития“ он пытался включить социологизм в систему формализма»[343]. Позднейшие исследователи, в том числе и А. Ю. Галушкин, некоторое время работавший у Шкловского литературным секретарем, также определяли «Памятник» в качестве некоторой экстравагантной манифестации формального метода, по сути дела, лишь мимикрировавшей под особенности «покаянного» жанра: «…если убрать ритуальные поклоны марксизму, легко заметить, что в статье нет ничего принципиально нового по сравнению с тем, что писалось Шкловским во второй половине 1920-х»[344]. На справедливость замечаний Галушкина указывало и то, что в тексте своей статьи Шкловского

---

[341] Там же.

[342] *Гельфанд М. С.* Декларация царя Мидаса, или что случилось с Виктором Шкловским? // Литературная газета. 1930. 3 марта.

[343] Там же.

[344] *Галушкин А. Ю.* «И так, ставши на костях, будем трубить сбор»: К истории несостоявшегося объединения Опояза в 1928–1930 годов // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 148.

неоднократно актуализировал самые ранние теоретические позиции формализма[345], касающиеся концептуализации механизмов работы литературной эволюции. Совпадения между текстом «Памятника» и текстом книги «Розанов» и, в первую очередь, на уровне используемых Шкловским формулировок действительно сложно не заметить: «Литературная эволюция должна быть осознана… не как наследование определенного имущества, а как процесс со сменой взаимоборствующих форм… со скачками, разрывами и так далее»[346].

Дело не столько в том, что Шкловский и в сложных условиях «великого перелома» 1930-х стремился сохранить свою интеллектуальную и творческую идентичность и по мере возможности не допустить размытия или деформации ее границ. Цель этой диссертации как раз и состояла в том,

---

[345] В другой редакции «Памятника» Шкловский проявлял еще большую настойчивость при экспликации ранней формалистской исследовательской программы и, в частности, указывал на необходимость аналитической автономизации литературного ряда с целью выявления закономерностей производства литературного дискурса в целом: «История литературы… характеризуется… сложным комплексом специфически-структурных законов. Без выяснения этих законов невозможно научное установление соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами» (*Шкловский В. Б.* Памятник научной ошибке [Вторая редакция] // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 154). Иными словами, если в варианте статьи для «Литературной газеты» Шкловский актуализировал формалистский подход к представлению логики литературной эволюции, то в черновых версиях этого текста он вспоминал уже и о «морфологической» ориентации первых теоретических выступлений ОПОЯЗа. Более подробно о том, как Шкловский работал с аналитическим языком формализма в 1930-е, см. также здесь: *Левченко Я. С.* Послевкусие формализма. Пролиферация теории в текстах Виктора Шкловского 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 125–143. О более поздних работах Шкловского и, в частности, о таких книгах, как «Тетива. О несходстве сходного» (1970) и «Энергия заблуждения. Книга о сюжете» (1981), где им производилась серьезная концептуальная рефлексия о формалистском теоретическом наследии см. также: *Калинин И. А*. Искусство как прием воскрешения слова: Виктор Шкловский и философия общего дела // Новое литературное обозрение. 2015. № 133. С. 214–225; *Lvoff B*. The Odyssey of Viktor Shklovsky: Life after Formalism // Viktor Shklovsky’s Heritage in Literature, Arts, and Philosophy / Ed. by S. N. Gratchev, H. Mancing. Lanham: Lexington Books, 2019. P. 27–39.

[346] *Шкловский В. Б*. Памятник научной ошибке.

чтобы, отказавшись от этических и моральных ошибок, аналитически показать динамичность позиции Шкловского, а также эксплицировать и описать лишь некоторые, но в то же время наиболее характерные из этапов его перманентной теоретической и литературной трансформации[347].

Так, уже на рубеже 1910–1920-х годов Шкловский подверг корректировке формалистскую аналитическую доктрину, когда связал эффект остранения с реактуализацией дискурсивного опыта непривилегированных классов и сообществ и, более того, показал действенность этой стратегии в рамках «Сентиментального путешествия» и «Zoo». В этот момент формальный метод приобрел не только политическое, но и в том числе постколониальное измерение. К середине 1920-х Шкловский, занявшись проектом литературной социологии, сумел предложить вариант теории, не просто анализирующей социально-экономические основания литературного производства, но и за счет фокуса на изучение репертуара профессиональных стратегий доступных литераторам предложившей эффективные способы рефлексии актуального состояния социо-литературного поля. Выработанный подобным образом аналитический метод позволял рефлексировать также индивидуальный биографический и экзистенциальный опыт. На рубеже же 1920–1930-х, принимая участие в заданных на административном уровне проектах культурной революции, Шкловский не просто следовал независимой теоретической программе, формируя условия для возникновения «формалистского» или «лефовского» типа писателя, но и

---

[347] Современники также отмечали удивительные способности Шкловского к изменению своей идентичности и даже внешнего облика и, в частности, приобретенные благодаря опыту длительной подпольной жизни. Известен биографический эпизод конца 1910-х, когда Шкловский, скрываясь от ЧК, прятался на квартире у Р. О. Якобсона. На вопрос, что делать, если в квартире начнется обыск, Шкловский получил следующий ответ: «… шурши и говори, что ты бумага» (*Шкловский В. Б.* Сентиментальное Путешествие. С. 216). Сам же Якобсон так вспоминал эту историю: «Там я прятал Виктора Шкловского, когда за ним гнались по пятам. Он был левым эсером, взрывал мосты… <…> … он собирался в путь от меня… и разделся догола, гримировал голову, сбривал волосы, совершенно менялся…» (*Якобсон Р. О.* Будетлянин науки // Якобсон Р. О. Будетлянин науки: Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М.: Гилея, 2012. С. 76–77).

включал свою педагогическую работу в гораздо более широкую концептуальную перспективу: своими риторическими сочинениями Шкловский стремился повлиять и на траекторию революции, задать ей качественно иной — и даже конкурирующий с объявленным государством — вектор развития.

Иными словами, с конца 1910-х и до начала 1930-х годов Шкловский постоянно трансформировал собственную идентичность, стремился к перезобретению индивидуальных аналитических приемов, а то внешнее институциональное и политическое давление, — которое испытывал наравне с остальными участниками интеллектуальной и культурной жизни раннесоветской эпохи, — рассматривал в качестве своего рода конструктивного фактора, который сообщал его работе дополнительную производительную силу. В «Третьей фабрике» Шкловский описал этот эффект следующим образом: «Время не может ошибаться, время не может быть передо мной виноватым… Я хочу говорить со своим временем, понять его голос»[348]. Подобно другим интеллектуалам «революционного» типа, вроде того же Беньямина или Третьякова, Шкловский в своих книгах, статьях и заметках производил не столько какое-либо систематизированное знание, сколько своего рода «мягкую теорию», для которой приоритетной задачей оказывалось не выстраивание строгих тезисов и концептуальных пропозиций, но интенсификация теоретической мысли в связи с вызовами революционного времени и, соответственно, практическая реализация этой рефлексии на соответствующем времени языке. Жизнестроительный пафос Шкловский так же выразил в «Третьей фабрике»: «Прими меня, третья фабрика жизни! Не спутай только моего цеха. А так, для страхования: — я здоров, пока сердце выдержало даже то, что я не описал. Не разбилось, не расширилось»[349]. Активная вовлеченность в инициированные советской культурной и политической революцией процессы и отчасти даже

---

[348] *Шкловский В. Б.* Третья фабрика. С. 16.

[349] Там же. С. 139.

ангажированность их радикальным мансипаторным пафосом позволяет определить Шкловского, среди прочего, и в качестве «активистского» интеллектуала. Характеристика активистского интеллектуала впоследствии была дана М. Фуко, по итогам французских протестов 1968-го года предложившего новое операциональное определение интеллектуальной работы: «Это будет борьбой против власти… Борьбой не за какое-то “овладение сознанием“… но за подрыв и захват власти, бок о бок со всеми, кто борется за нее, а не в отдалении, якобы нужном для того, чтобы их просвещать. “Теория“ — это система такой борьбы на местах»[350]. Согласно Фуко, цель активистского интеллектуала состоит не в том, чтобы производить критику тех или иных идеологических дискурсов, а напротив — непосредственно участвовать в создании революционной интеллектуальной и дискурсивой гегемонии. Шкловский, считавший, что «революцию нельзя судить» и что «ей надо помочь и прыгнуть вперед, чтобы весом усилить ее

[350] *Фуко М., Делез Ж.* Интеллектуалы и власть / Пер. С. Ч. Офертаса // Фуко М. Интеллектуалы и власть: в 3 т. М.: Праксис, 2002. Т. 1. С. 69.

вес и скорость»[351], как представляется, предвосхитил и выделенную Фуко модель перформативной интеллектуальной деятельности[352].

Совмещение двух позиций, революционной и активистской, по всей видимости, и определило специфику той работы, которую производил Шкловский в 1920–1930-е годы. Следующим аналитическим шагом могло бы стать расширение предложенной в диссертации оптики не только на других участников ОПОЯЗа, но и значительно шире — на большое поле раннесоветских гуманитарных интеллектуалов. Подобное исследование позволит, в свою очередь, переопределить дискурсивный и концептуальный характер интеллектуальной жизни революционной эпохи в целом. Впрочем, это вопрос уже для другого исследования.

---

[351] *Шкловский В. Б.* Памятник Третьему Интернационалу // Жизнь искусства. 1921. № 650–652, 5–9 января.

[352] В других своих выступлениях Фуко, однако, уточнил функции этого типа интеллектуала. По мысли Фуко, его задачей оказывается уже не утверждение какой-либо альтернативной интеллектуальной гегемонии, но создание таких политических и культурных условий, где речь менее привилегированных акторов социальных отношений будет услышана и воспринята адекватным образом. Одним из средств достижения этой цели Фуко, среди прочего, определял «изменение политического, экономического, институционального строя производства истины» (*Фуко М.* Политическая функция интеллектуала / Пер. С. Ч. Офертаса // Фуко М. Интеллектуалы и власть: в 3 т. М.: Праксис, 2002. Т. 1. С. 209). Представляется, что обрисованная подобная образом стратегия интеллектуальной работы был созвучна и позиции Шкловского. Речь, впрочем, идет скорее о типологическом сходстве интеллектуальных установок, а не о совпадении тех социальных и культурных обстоятельств, в которых работали Фуко и Шкловский: внешние контексты, безусловно, отличались довольно сильно. Более подробно о том, как Фуко в разные периоды теоретизировал фигуру интеллектуала, см.: *Dreyfus H., Rabinow P.* Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Список литературы

Печатные источники

1. *Авербах Л. Л.* Наши литературные разногласия. Л.: Прибой, 1927. 261 с.
2. *Авербах Л. Л.* Культурная революция и вопросы современной литературы. М.; Л.: Государственное издательство, 1928. 143 с.
3. *Асеев Н. Н.* Работа над стихом // Асеев Н. Н. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Изд-во. художественной литературы, 1963–1964. Т. 2. С. 139–183.
4. *Бедный Д.* О писательском труде // Бедный Д. Собрание сочинений в 5 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953–1954. Т. 4. С. 24–29.
5. *Белый А.* Как мы пишем… // Как мы пишем. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 9–23.
6. *Беньямин В.* Берлинское детство на рубеже веков / Пер. И. А. Болдырева, Г. В. Снежинской // Беньямин В. Улица с односторонним движением. Берлинское детство на рубеже веков. М.: Ad Marginem, 2021. С. 95–184.
7. *Богданов А. А.* Что такое пролетарская поэзия // Богданов А. А. Искусство и рабочий класс. М.: Тип. Тов-ва. И. Д. Сытина, 1918. С. 3–30.
8. *Брик О. М.* Ближе к факту // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 78–84.
9. *Бухштаб Б. Я.* Филологические записи. 1927–1931 // Бухштаб Б. Я. Фет и другие. Избранные работы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 463–535.
10. *Вакенродер В.* Видение Рафаэля / Пер. С. С. Белокриницкой // Вакенродер В. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 28–32.
11. *Гастев А. К.* Контуры О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 35–45.
12. Г*астев А. К.* Восстание культуры. Харьков: Молодой рабочий, 1923. 43 с.
13. *Гастев А. К.* Поэзия рабочего удара. М.: ВЦСПС, 1926. 216 с.

14. *Гельфанд М. С.* Декларация царя Мидаса, или что случилось с Виктором Шкловским? // Литературная газета. 1930. № 9, 3 марта.
15. *Гинзбург Л. Я.* Записные книжки // Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство — СПБ, 2002. С. 12–430.
16. *Гинзбург Л. Я.* Проблема поведения (Б. Эйхенбаум) // Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство — СПБ, 2002. С. 441–445.
17. *Горький М.* О том, как я учился писать. М.: Гослитиздат, 1940. 47 с.
18. *Гофман В. А.* Слово оратора (Риторика и политика). Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1931. 270 с.
19. *Гриц Т. С., Тренин В. В., Никитин М. М.* Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Ф. Смирдина). М.: Федерация, 1929. 373 с.
20. *Гуковский Г. А.* Шкловский как историк литературы // Звезда. 1930. № 1. С. 191–216.
21. *Гуковский Г. А.* О стадиальности истории литературы // Новое литературное обозрение. 2002. № 55. С. 106–131.
22. *Дувакин В. Д., Радзишевский В. В.* Беседы с Виктором Шкловским. Воспоминания о Маяковском. М.: Common place, 2017. 182 с.
23. *Замятин Е. И.* Как мы пишем… // Как мы пишем. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 29–47.
24. Записная книжка ЛЕФа // Новый ЛЕФ. 1927. № 6. С. 3–14.
25. *Зощенко М. М.* Как мы пишем… // Как мы пишем. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 48–58.
26. *Каверин В. А.* Эпилог. М.: Вагриус, 2006. 578 с.
27. *Курсанова М. В.* Птенцы летят следом… // Знамя. 2003. № 6. С. 95–134.
28. *Луначарский А. В.* Письма о пролетарской литературе // Луначарский А. В. Этюды критические. Западно-европейская литература. М.; Л.: Земля и фабрика, 1925. С. 13–35.
29. *Луначарский А. В.* [О творчестве Демьяна Бедного] // Луначарский А. В. Собрание сочинений в 8 т. М.: Советская литература, 1963–1967. Т. 2.

Горький. Советская литература. Статьи, доклады, речи. (1904–1933). С. 501–513.

30. *Мандельштам О. Э.* Шум времени // Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Проза. М.: Художественная литература, 1990. С. 6–50.
31. Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 года // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 247–279.
32. *Маяковский В. В.* Как делать стихи. М.: Огонек, 1927. 54 с.
33. Первый всесоюзный съезд советских писателей. М.: Гослитиздат, 1934. 718 с.
34. *Поливанов Е. Д.* По поводу «звуковых жестов» японского языка // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1–2. Пг.: ОПОЯЗ, 1919. С. 27–36.
35. *Сейфуллина Л. Н.* Критика моей практики // Сейфуллина Л. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 4. Очерки и статьи. 1918–1954. С. 258–275.
36. *Третьяков С. М.* Новый Лев Толстой // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 29–34.
37. *Третьяков С. М.* Биография вещи // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 68–72.
38. *Третьяков С. М.* Рабкор и строительство // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 216–218.
39. *Троцкий Л. Д.* Формальная школа поэзии и марксизм // Троцкий Л. Д. Литература и революция. М.: Красная Новь, 1923. С. 119–135.
40. *Троцкий Л. Д.* Пролетарская культура и пролетарское искусство // Троцкий Л. Д. Литература и революция. М.: Красная Новь, 1923. С. 136–158.
41. *Тынянов Ю. Н.* Как мы пишем // Как мы пишем. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1930. С. 158–168.
42. *Тынянов Ю. Н.* Журнал, критик, читатель и писатель // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 147–149.
43. *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–226.

44. *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 227–252.
45. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–269.
46. *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–309.
47. *Тынянов Ю. Н.* Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310–318.
48. *Фриче В. М.* Пролетарская поэзия. М.: Денница, 1918. 82 с.
49. *Чужак Н. Ф.* Писательская памятка // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 9–28.
50. *Чужак Н. Ф.* Опыт учебы на классике // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 165–179.
51. *Шагинян М. С.* Как я писала Месс-Менд. К постановке «Мисс Менд» «Межрабпом-Русь». М.: Кинопечать, 1926. 16 с.
52. *Шенгели Г. А.* Маяковский во весь рост. М.: Изд-во. Всероссийского союза поэтов, 1927. 51 с.
53. *Шенгели Г. А.* Как писать статьи, стихи и рассказы. М.: Изд-во. Всероссийского Союза Поэтов, 1928. 83 с.
54. *Шкловский В. Б.* Воскрешение слова. СПб.: Тип. З. Соколинского, 1914. 16 с.
55. *Шкловский В. Б.* Вышла книга Маяковского «Облако в штанах» // Взял. Барабан футуристов. Пг.: Тип. З. Соколинского, 1915. С. 10–11.
56. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1–2. Пг.: ОПОЯЗ, 1919. С. 101–114.
57. *Шкловский В. Б.* Памятник Третьему Интернационалу // Жизнь искусства. 1921. № 650–652, 5–9 января.
58. *Шкловский В. Б.* Розанов. Пг.: ОПОЯЗ, 1921. 56 с.
59. *Шкловский В. Б.* Ход коня // Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 9–11.

60. *Шкловский В. Б.* Улля, Улля, Марсиане! // Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 36–42.
61. *Шкловский В. Б.* Соглашатели // Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 56–59.
62. *Шкловский В. Б.* Комическое и трагическое // Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 159–168.
63. *Шкловский В. Б.* Искусство цирка // Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 138–142.
64. *Шкловский В. Б.* Сентиментальное Путешествие. М.; Берлин: Геликон, 1923. 397 с.
65. *Шкловский В. Б.* Zoo. Письма не о любви или Третья Элоиза. Берлин: Геликон, 1923. 112 с.
66. *Шкловский В. Б.* Ленин, как деканонизатор // ЛЕФ. 1924. № 5. С. 53–56.
67. *Шкловский В. Б.* Начатки литературной грамоты // ЛЕФ. 1924. № 5. С. 152–153.
68. *Шкловский В. Б.* Третья фабрика. М.: Артель писателей «Круг», 1926. 139 с.
69. *Шкловский В. Б.* Техника писательского ремесла. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927. С. 72.
70. *Шкловский В. Б.* В защиту социологического метода // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 27–37.
71. *Шкловский В. Б.* Экстракт // Шкловский В. Б. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 42–45.
72. *Шкловский В. Б.* Рецензия на эту книгу // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 104–112.
73. *Шкловский В. Б.* Журнал как литературная форма // Шкловский В. Б. Гамбургский счет Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 112–118.
74. *Шкловский В. Б.* Борьба за форму // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 122–127.
75. *Шкловский В. Б.* Трикотажные места и льняные поля // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1928. С. 215–220.

76. *Шкловский В. Б.* Новооткрытый Пушкин // Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 47–48.
77. *Шкловский В. Б.* О самом знаменитом писателе // Новый Леф. 1928. № 20. С. 24–30.
78. *Шкловский В. Б.* Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928. 249 с.
79. *Шкловский В. Б.* Матвей Комаров, житель города Москвы. Л.: Прибой, 1929. 296 с.
80. *Шкловский В. Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 24–67.
81. *Шкловский В. Б.* Строение рассказа и романа // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 68–90.
82. *Шкловский В. Б.* Как сделан Дон-Кихот // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 91–124.
83. *Шкловский В. Б.* Роман тайн // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 143–176.
84. *Шкловский В. Б.* Пародийный роман // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 177–204.
85. *Шкловский В. Б.* Литература вне «сюжета» // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 226–245.
86. *Шкловский В. Б.* О писателе и производстве // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 189–194.
87. *Шкловский В. Б.* Памятник научной ошибке // Литературная газета. 1930. № 4, 27 января.
88. *Шкловский В. Б.* Как писать сценарии. М.-Л.: ГИХЛ, 1931.
89. *Шкловский В. Б.* Чулков и Левшин. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1933. 264 с.
90. *Шкловский В. Б.* Жили-были. Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени: с конца XIX века по 1964 год. М.: Советский писатель, 1966. 552 с.

91. *Шкловский В. Б.* Конец барокко. Письмо Эйзенштейну // Шкловский В. Б. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 151–152.
92. *Шкловский В. Б.* Памятник научной ошибке [Вторая редакция] // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 154–158.
93. *Шкловский В. Б.* Издание текстов классиков // Шкловский В. Б. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 382–385.
94. *Шкловский В. Б.* Книги в России // Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 417–421.
95. *Шкловский В. Б.* О болезни сильных — о барокко. О конце его // Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 932–936.
96. *Шлегель Ф.* Критические фрагменты / Пер. Ю. Н. Попова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 280–289.
97. *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1–2. Пг.: ОПОЯЗ, 1919. С. 151–165.
98. *Эйхенбаум Б. М.* Миг сознания // Книжный угол. 1921. № 7. С. 9–17.
99. *Эйхенбаум Б. М.* Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924. С. 152–156.
100. *Эйхенбаум Б. М.* Теория формального метода // Эйхенбаум Б. М. Литература. Теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 116–148.
101. *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Кн. 1: 50-е годы. Л.: Прибой, 1928. 416 с.
102. *Эйхенбаум Б. М.* По мостам и проспектам (из автобиографии) // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 9–46.
103. *Эйхенбаум Б. М.* Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей в Ленинграде, 1929. С. 47–57.

104. *Эйхенбаум Б. М.* Литература и писатель // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 58–81.

105. *Эйхенбаум Б. М.* Артистизм Тургенева // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 95–99.

106. *Эйхенбаум Б. М.* Литературная карьера Л. Толстого // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 107–112.

107. *Эйхенбаум Б. М.* Писательский облик М. Горького // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 113–120.

108. *Эйхенбаум Б. М.* Декорация эпохи // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 126–127.

109. *Эйхенбаум Б. М.* О Викторе Шкловском // Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во. писателей, 1929. С. 130–132.

110. *Якобсон Р. О.* Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки славянских культур, 2011. 280 с.

111. *Якобсон Р. О.* Будетлянин науки // Якобсон Р. О. Будетлянин науки: Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М.: Гилея, 2012. С. 21–114.

112. *Якубинский Л. П.* Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1–2. Пг.: ОПОЯЗ, 1919. С. 50–57.

Исследования

113. *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 115–145.

114.*Адорно Т., Хоркхаймер М.* Культуриндустрия: Просвещение как обман масс / Пер. М. М. Кузнецова // Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997. С. 149–209.

115.*Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг…»: Проблемы его изучения. Л.: Наука, 1967. 275 с.

116.*Арендт Х.* Вальтер Беньямин. 1892–1940 / Пер. Б. В. Дубина // Арендт Х. Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 175–238.

117.*Арсеньев П. А.* Литература факта высказывания: Об одном незамеченном прагматическом повороте // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 182–195.

118.*Арсеньев П. А.* Литература факта и проект литературного позитивизма в Советском Союзе 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 549 с.

119.*Бабак Г., Дмитриев А. Н.* Атлантида советского нацмодернизма. Формальный метод в Украине (1920-е—начало 1930-х). М.: Новое литературное обозрение, 2021. 784 с.

120.*Барт Р.* Писатели и пишущие / Пер. С. Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 133–141.

121.*Батай Ж.* «Проклятая часть». Сакральная социология / Сост. и общ. ред. С. Н. Зенкина. М.: Ладомир, 2006. 738 с.

122.*Белинков А. В.* Из архива. Задолго до столетнего юбилея // Звезда. 2000. № 2. С. 151–155.

123.*Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С. А. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 122–153.

124.*Беньямин В.* О понимании истории / Пер. Н. М. Берновской // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 228–236.

125.*Беньямин В*. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова / Пер. Н. М. Берновской // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 345–369.

126.*Беньямин В*. Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года) / Пер. Б. М. Скуратова, И. М. Чубарова // Логос. 2010. № 4. С. 122–142.

127.*Березин В. С*. Виктор Шкловский. М.: Молодая гвардия, 2014. 511 с.

128.*Блюмбаум А. Б*. Конструкция мнимости: к поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. СПб.: Гиперион, 2002. 200 с.

129.*Блюмбаум А. Б*. Осип Брик и фотография: еще раз о бергсонианстве в «Новом Лефе» // Новое литературное обозрение. 2007. № 147. С. 18–27.

130.*Бойм С*. Будущее ностальгии / Пер. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 680 с.

131.*Бурдье П*. От правил к стратегиям / Пер. Н. А. Шматко // Бурдье П. Начала. М.: Socio-Logos, 1994. С.93–116.

132.*Бурдье П*. Поле литературы / Пер. М. Б. Гронаса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

133.*Вебер М*. Наука как призвание и профессия / Пер. А. Ф. Филиппова, П. П. Гайденко // Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. С. 707–735.

134.*Вьюгин В. Ю*. «Способностей не имею…». Читатель «Литературной учебы», 1930–1934: социальный портрет в письмах // Неприкосновенный запас. 2013. № 90. С. 107–123.

135.*Галушкин А. Ю*. Новые материалы к библиографии В. Б. Шкловского // De Visu. 1993. № 2. С. 64–78.

136.*Галушкин А. Ю*. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор»: К истории несостоявшегося объединения Опояза в 1928–1930 годов // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 136–153.

137.*Гаспаров Б. М*. В поисках «другого». Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов // Новое литературное обозрение. 1996. № 14. С. 53–71.

138.*Грамши А*. Тюремные тетради / Пер. В. С. Бондарчука, Э. Я. Егермана, И. Б. Левина // Грамши А. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. С. 457–546.

139.*Гланц Т., Пильщиков И. А*. Русские формалисты как научное сообщество // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание / Сост. Я. С. Левченко, И. А. Пильщиков. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 85–100.

140.*Громова Н. А., Позднякова Т. С*. Шкловские: Семейные хроники. М.: АСТ, 2025. 544 с.

141.Г*ройс Б. Е*. Gesamtkunstwerk Stalin. Мюнхен; Вена: Hanser Verlag, 1988. 136 s.

142.*Делез Ж., Гваттари Ф*. Что такое философия? / Пер. С. Н. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. 261 с.

143.*Делез Ж*. Марсель Пруст и знаки / Пер. Е. Г. Соколова. СПб.: Алетейя, 2014. 192 с.

144.*Депретто К*. Русский символизм и возрождение поэтики // Депретто К. Формализм в России: предшественники, история, контекст / Пер. В. А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 88–100.

145.*Депретто К*. Борис Яковлевич Бухштаб (1904–1985) и его «Филологические записи» (1927–1931) // Депретто К. Формализм в России: предшественники, история, контекст. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 204–215

146.*Депретто К*. Идеи Шкловского во Франции: перевод и восприятие (1965–2011) / Пер. Е. Баровой // Новое литературное обозрение. 2016. № 139. С. 43–52.

147.*де Серто М*. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер. Д. Я. Калугина, Н. С. Мовниной. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 330 с.

148.*Джеймисон Ф*. Проект формалистов / Пер. И. В. Борисовой // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 67–116.

149. *Дмитриев А. Н.* «Забытый» формалистский анализ языка Ленина: между советской ортодоксией и глобальной марксистской традицией // Slavic Literatures. 2026. Vol. 160. P. 169–227.

150. *Дмитриев А. Н., Левченко Я. С.* Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 195–245.

151. *Добренко Е. А.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. 557 с.

152. *Дубин Б. В.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 345 с.

153. *Женетт Ж.* Пруст-палимпсест / Пер. Е. Д. Гальцовой // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во. им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 51–63.

154. *Женетт Ж.* Риторика и образование / Пер. С. Н. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М.: Изд-во. им. Сабашниковых, 1998. С. 263–278.

155. *Женетт Ж.* Сокращенная риторика / Пер. С. Н. Зенкина // Женетт Ж. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во. им. Сабашниковых, 1998. С. 16–36.

156. *Зенкин С. Н.* Открытие «быта» русскими формалистами // Зенкин С. Н. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 305–325.

157. *Зенкин С. Н.* Там, где кончается слово: Об одной тенденции в филологии 1920–1930-х годов // Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 91–102.

158. *Зенкин С. Н.* Риторика чтения (из истории научных идей XX века) // Новое литературное обозрение. 2023. № 182. С. 12–29.

159. *Иглтон Т.* Теория литературы: введение / Пер. Е. А. Бучкиной. М.: Территория будущего, 2010. 296 с.

160. *Калинин И. А.* Вернуть: вещи, платье, мебель, жену и страх войны. Виктор Шкловский между новым бытом и теорией остранения // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 62. Nähe Schaffen, Abstand Halten. Zur

Geschichte der Intimität in der Russischen Kultur. Wien-München, 2005. P. 351–386.

161.*Калинин И. А*. История как искусство членораздельности (исторический опыт и мета/литературная практика русских формалистов) // Новое литературное обозрение. 2005. № 71. С. 103–131.

162.*Калинин И. А*. История литературы как Familienroman (русский формализм между Эдипом и Гамлетом) // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 64–83.

163.*Калинин И. А*. Прием остранения как опыт возвышенного (от поэтики памяти к поэтике литературы) // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. С. 39–57.

164.*Калинин И. А*. От понятия «сделанность» к технологии «литературного ремесла»: Виктор Шкловский и социалистический формализм // Транслит. 2010. № 6/7. С. 15–30.

165.*Калинин И. А*. Угнетенные должны говорить: массовый призыв в литературу и формирование советского субъекта, 1920-е — начало 1930-х годов // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 587–664.

166.*Калинин И. А*. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 18–34.

167.*Калинин И. А*. Формальная теория сюжета / структуралистская фабула формализма // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 97–128.

168.*Калинин И. А*. Искусство как прием воскрешения слова: Виктор Шкловский и философия общего дела // Новое литературное обозрение. 2015. № 3. С. 214–225.

169.*Калинин И. А*. Как сделан язык Ленина: материал истории и прием идеологии // Энергия кризиса. Сборник в честь Игоря Павловича Смирнова. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 226–245.

170.*Калинин И. А*. «Мускульные движения истории»: между принципом остранения и революционным возвышенным // Die Welt der Slaven. 2020. № 1. P. 99–113.

171.*Калинин И. А*. Между фабрикой и музеем: риторика для пролетариата // Новое литературное обозрение. 2023. № 183. С. 23–45

172.*Калинин И. А*. Поэтика истории: русский формализм о метрополии и периферии // Новое литературное обозрение. 2025. № 192. С. 82–121.

173.*Компаньон А*. Демон теории / Пер. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во. им. Сабашниковых, 2001. 336 с.

174.*Левченко Я. С*. Неявка на суд современности. Комментарий к одной дневниковой записи // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 38–43.

175.*Левченко Я. С*. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: НИУ ВШЭ, 2012. 304 с.

176.*Левченко Я. С*. Послевкусие формализма. Пролиферация теории в текстах Виктора Шкловского 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 125–143.

177.*Липовецкий М. Н*. «И пустое место для остальных»: травма и поэтика метапрозы в «Египетской марке» О. Мандельштама // Травма:пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 749–782.

178.*Лотман Ю. М*. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.

179.*Лотман Ю. М*. Риторика // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 167–183.

180.*Лотман Ю. М*. О содержании и структуре понятия художественной литературы // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 203–216.

181.*Маркович В. М*. Концепция «стадиальности литературного развития» в работах Г. А. Гуковского 1940-х годов // Новое литературное обозрение. 2002. № 55. С. 77–105.

182.*Миллс Тодд III У*. Открытия и прорывы советской теории литературы в послесталинскую эпоху // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 571–607.

183.*Михайлов А. В*. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.

184.*Московская Д. С*. Пролетарская литература как проект // Новое литературное обозрение. 2021. № 171. С. 80–93

185.*Мэррилл Д*. Фольклористические основания книги Виктора Шкловского «О теории прозы» / Пер. Н. С. Мовниной // Новое литературное обозрение. 2015. № 133. С. 197–213.

186.*Нечаева О*. Незаменимые помощники или убийцы вдохновения: Сравнительный анализ руководств по литературному мастерству 1920-х годов // Творческое письмо в России: сюжеты, подходы, проблемы / Сост. М. А. Кучерская, А. Д. Баженова-Сорокина, А. А. Чабан, Д. В. Харитонов. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 72–92.

187.*Отяковский В. С*. Микроистория сообщества формалистов: Кабинет современной литературы при ГИИИ (1927–1930). Тарту: University of Tartu Press, 2024. 217 с.

188.*Павлов Е*. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Пер. Е. В. Скидана. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 244 с.

189.*Паперный В. З*. Культура два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 386 с.

190.*Попов С. Д*. Литературные поломки, или Почему нам нужна культурная теория маргинальности // Versus. 2023. № 6. С. 188–198.

191.*Попов С. Д*. «Я рассказываю о событиях и приготовляю из себя… препарат»: русские формалисты между биографическим опытом и литературной теорией // Новое литературное обозрение. 2025. № 192. С. 122–134.

192.*Попов С. Д*. От поэтики литературы к культурному строительству: о риторическом проекте В. Шкловского // Словесность и история. 2025. № 4. С. 310–326.

193.*Попов С. Д.* Как сделано «Сентиментальное путешествие» В. Б. Шкловского: литературный эксперимент, постколониальная оптика и новые жанры критического письма // Русская литература. 2026. № 2. С. 157–166.

194.*Постоутенко К. Ю.* Маяковский и Шенгели (к истории полемики) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1990. № 6. С. 231–240.

195.Русская теория: 1920-1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений / Сост. и отв. ред. С. Н. Зенкин. М.: Российский государственный гуманитарны университет, 2004. 317 с.

196.*Савицкий С. А.* Частный человек. Л. Я. Гинзбург в конце 1920-х—начале 1930-х годов. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2013. 222 с.

197.*Светликова И. Ю.* Традиция психологизма и формальная школа. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 168 с.

198.*Скиннер К.* Значение и понимание в истории идей / Пер. Т. А. Пирусской // Кембриджская школа: теория и практика интеллектуальной истории. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 53–122.

199.*Спивак Г. Ч.* Могут ли угнетенные говорить? / Пер. Д. Ю. Кралечкина. М.: V-A-C Press, 2022. 148 с.

200.*Стейнберг М.* Пролетарское воображение: Личность, модерность, сакральное в России, 1910–1925 / Пер. И. Климовицкой. СПб.: Academic Studies Press, 2022. 543 с.

201.*Тиханов Г.* Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года / Пер. М. Поляковой // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 279–286.

202.*Тодоров Ц.* Понятие литературы / Пер. Г. К. Косикова // Семиотика: Антология. М.; Екатеринбург: Академический проект; Деловая книга, 2001. С. 376–392.

203.*Умнова М. В.* «Делать вещи нужные и веселые…»: Авангардные установки в теории литературы и критике ОПОЯЗа. М.: Прогресс-Традиция, 2013. 176 с.

204. *Устинов Д. В*. Формализм и младоформалисты. Статья первая: постановка проблемы // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 296–321

205. *Ушакин С. А*. «Не взлетевшие самолеты мечты»: о поколении формального метода // Формальный метод. Антология русского модернизма. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. Системы. С. 9–62.

206. *Ушакин С. А*. Одноразовая периодика Бориса Эйхенбаума // Эйхенбаум Б. М. Мой временник: Словесность. Наука. Критика. Смесь. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 5–22.

207. *Фуко М., Делез Ж*. Интеллектуалы и власть / Пер. С. Ч. Офертаса // Фуко М. Интеллектуалы и власть: в 3 т. М.: Праксис, 2002. Т. 1. С. 66–80.

208. *Фуко М*. Политическая функция интеллектуала / Пер. С. Ч. Офертаса // Фуко М. Интеллектуалы и власть: в 3 т. М.: Праксис, 2002. Т. 1. С. 201–210.

209. *Фуко М*. Ницше, генеалогия, история / Пер. В. Л. Каплуна // Ницше и современная западная мысль. Сборник статей / Ред. В. Л. Каплуна. СПб.; М.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге; Летний сад, 2003. С. 532–559.

210. *Фуко М*. Археология знания / Пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. 416 с.

211. *Ханзен-Леве О*. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. С. А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. 672 с.

212. *Чудакова М. О., Тоддес Е. А*. Комментарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 404–572.

213. *Чудакова М. О.* Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Чудакова М. О. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 433–454.

214.*Эрлих В. Х.* Русский формализм: история и теория / Пер. А. В. Глебовской. СПб.: Академический проект, 1996. 352 с.

215.*Ямпольский М. Б.* Конвульсивное тело: Гоголь и Достоевский // Ямпольский М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 18–52.

216.*Ямпольский М. Б.* История культуры как история духа и естественная история // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 22–89.

217.*Ямпольский М. Б.* Сообщество одиночек: Арендт, Беньямин, Шолем, Кафка // Новое литературное обозрение. 2004. № 67. С. 78–105.

218.*Any C.* Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist. Stanford University Press, 1994. 281 p.

219.*David-Fox M.* Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015. 294 p.

220.*Dreyfus H., Rabinow P.* Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 297 p.

221.*Fitzpatrick S.* The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, 1917–1921. Oxford: Oxford University Press, 1970. 416 p.

222.*Fitzpatrick S.* The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaka; London: Cornell University Press, 1992. 296 p.

223.*Guillory J.* Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 392 p.

224.*Kalinin I.* Viktor Shklovsky vs. Roman Jakobson: Poetic Language or Poetic Function of Language // Enthymema — International Journal of Literary Criticism, Literary Theory and Philosophy of Literature. 2017. Vol. 19. P. 342–351.

225.*Lvoff B.* The Odyssey of Viktor Shklovsky: Life after Formalism // Viktor Shklovsky's Heritage in Literature, Arts, and Philosophy / Ed. by S. N. Gratchev, H. Mancing. Lanham: Lexington Books, 2019. P. 27–39.

226.*Merrill J.* The origins of Russian Literary Theory: Folklore, Philology, Form. Evanston: Northwestern University Press, 2022. 312 p.

227.*Ong Walter J*. Orality and Literacy. London; New York: Routledge, 2002. 232 p.

228.*Oushakine S., Pilshchikov I*. Decentering Formalism: Social Lives of a Literary Theory // Poetics Today. 2025. Vol. 46. № 3–4. P. 343—350.

229.*Sheldon R*. Viktor Shklovsky: an International Bibliography of Works by and about him. Ann Arbor: Ardis, 1977. 130 p.

230.*Showalter E*. A Literature of Their Own. The British Women Novelists from Bronte to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1977. 378 p.

231.*Steiner P*. Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaka; London: Cornell University Press, 1984. 276 p.

232.*Stites R*. Man the Machine // Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. Oxford: Oxford University Press, 1989. P. 145–164.

233.*Stites R*. Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 37–64.