

Андрей Арьев

О РЕЧИ, НАЧАТОЙ ВЕСНОЙ

В России весной на Пасху обнажаются могилы. Наиболее кардинальные из наших мыслителей задумываются о воскрешении отцов. Люди, литературно одаренные – о «воскрешении слов». Так озаглавил свое первое выступление перед артистической аудиторией Петербурга в кабаре *Бродячая собака* двадцатилетний студент Виктор Шкловский. Начинается оно с утверждения: «Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу [...]» Воскрешение слов вело у докладчика и к воскрешению вещей. То есть к воскрешению, как таковому. Мысль завораживающая и через три года развитая следующим образом: «Слова умирают, мир вечно юн». Смысл тут в том, что каждый новый художник стирает слова предшественника и пишет на чистой доске. Только тогда он истинный творец.

Незамеченная – и кардинальная – проблема дает о себе знать лишь тогда, когда оказывается: доскрести до чистой доски никому из творцов не под силу. Снимается, как правило, ближайший верхний слой, и новатор волей неволей пишет по архаическому узору. Так Шкловский, в своей искренней запальчивости, всего лишь попадает на удочку гетевского Мефистофеля в облики Фауста, когда тот втемяшивает забредшему на сомнительный огонек студенту: дескать теория всегда сера, а зеленеет лишь золотящееся в пасхальных лучах древо жизни. Мысль, должно быть, не чужая и самому Гете. Тем паче, близкая русским футуристам.

Исследуя новаторство самых последовательных из участников этого движения, таких как Хлебников, неизбежно упираешься в архаичную этого новаторства подкладку и подоплеку. Шкловский и начинал вместе с футуристами, и Хлебников в его глазах до конца дней оставался «чемпионом».

Видел ли он, что для воскрешения нужен прежде всего труп? Что во всем футуризме труп-то как раз и есть сущностное начало?

У Шкловского и футуристов речь шла о извечно русской проблеме – о скорейшем устранении отцов ради дальнейшего их воскрешения вкупе с дедами и дядями. Известные теории Шкловского о литературном наследовании по косой или прерывистой линии исходят из этой практики.

Игорь Павлович Смирнов писал уже о крепкой барочной отметине на футуризме Шкловского, о его выпирающем наружу пристрастии к детали. Скажем так – о его принципиальной метафоричности, каковая – в соответствии с архаической же греческой этимологией слова «метафора» – является у него ни чем иным, как основным перевозчиком подразумеваемого смысла.

Онтологически Шкловский и вообще архаичен, долитературен, он человек живого слова, а не мертвой письменности.

И в этом отношении он со своим временем совпал как нельзя лучше. Трагедия его в том, что он не уловил скорости, с которой это время состарилось – много быстрее его самого. О предреволюционных встречах с ним в Петрограде Николай Пунин вспоминал: «Никто не знал, какую скорость возьмет Шкловский в жизни, и как пройдет эта жизнь сквозь строй современников. Шкловский, вероятно, уже тогда понимал, что «не историю нужно стараться делать, а биографию». Так оно в сущности и получилось: «биография» налицо, и это биография, «сделанная» на полном ходу. Тому же Пунину это было ясно уже в конце двадцатых: «Этот человек хорошо собран и человека в нем больше чем литературы».

В двадцатые годы молодые филологи, друзья молодого Шкловского, говорили о нем как о гении.

Это было редкое для науки время, когда живая речь царила в теории словесности и даже в ее истории. Потому что и теория, и история создавались заново.

Мало кого интересовало, откуда тянутся корни. Главное заключалось в том, с кем расти.

Шкловский только в зрелом возрасте стал называть «великим» Александра Веселовского, с сочувственным пониманием относиться к деятельности С.А. Венгерова, к отвергнутым в юности корифеям отечественной филологии.

Товарищи Шкловского в революционные годы блестяще провалились на экзаменах у старых профессоров, провалились намеренно. Дореволюционная академическая наука представлялась им клеткой – обветшавшей. Они хотели знать не то, что было, а то, что будет. Искусство вдохновлялось жизнестроительством, предвидением глобальных перемен, очистительных катаклизмов. И это отношение к нему – как к системе, открытой будущим временам, – Шкловский сохранил до конца. Сохранил вопреки веселому знанию: «завтра будет опять сегодня».

Из крепости под названием «Завтра», он, великий импровизатор, машет Игорю Павловичу платочком, синеньким и нескромным.

Мой первый – телефонный – разговор с Виктором Борисовичем закончился характерной для писателя репликой: «У меня не бывает свободного

времени. Я занят – всегда». И, после мгновенной паузы: «Поэтому я могу встретиться с вами когда угодно».

Самое время встретиться на троих. Имею в виду чистую виртуальность. Обиходный, граненый двигатель русской беседы будетлянина не возбуждал.

Слово «будущее» и слово «искусство» стояли у Шкловского в синонимическом ряду. «Я много раз хотел вспомнить будущее, – утверждал он в последней своей книге *О теории прозы*,¹ – Хотел разгадать, что же такое искусство».

И, вслед за этим, с редкой для Шкловского печальной интонацией констатировал: «Существуют люди, которые виноваты в том, что они недостаточно верны будущему».

Шкловский, конечно, не утопист.

Он – человек надежды.

К слову «надежда» Шкловский не знает антонима. В этой точке безумия сошлись все линии его эстетики, совсем не беспочвенной. Кредо писателя – прямой перифраз формулы великого неудачника русской поэзии Константина Батюшкова: надежда – это «память о будущем».

В какое бы противоречие ни приходило у людей дело и его результат, думает Шкловский, «человек величествен даже в своих неудачах».

Фразу эту следует усилить: именно в неудачах человек бывает величествен.

Одна из самых ярких книг Шкловского – *Zoo, или Письма не о любви* – родилась из смерча любовной катастрофы, помноженной на разлуку с Россией.

В мировой литературе значительнейшая из неудач для Шкловского – это неудача Дон Кихота, не оставившего надежду, не предавшего будущее.

Быть открытым будущему для Шкловского всегда значило быть активным и актуальным сегодня, ежедневно. В *Третьей фабрике*, книге, ценной не одним Владимиром Маяковским, он писал:

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.

Третьего пути нет. Вот по нему и надо идти. Художник не должен идти по трамвайным линиям.

Путь третий – работать в газетах, в журналах, не беречь себя, а беречь работу, изменяться [...]

¹ Издана в 1983 году. Под таким же названием в 1925 году выходила одна из наиболее известных теоретических книг писателя.

Об этой дороге Шкловского, дороге нового искусства, Маяковский говорил: «Третий путь есть путь деканонизации, дешаблонирования».

С Маяковским Шкловского связывало многое, не раз они выступали вместе, издавали журнал. После смерти поэта, во времена, когда «шаблонирование» и «канонизация» стали беззастенчивой «философией искусства», Шкловский написал о нем свободно и раскрепощенно. Книга *О Маяковском*, изданная в 1940 году, до сих пор в числе лучших работ о поэте.

Пишу об этом, потому что «люди из будущего» склонны развести друзей в разные углы их эпохи, в разные углы гамбургского ринга.

Борис Эйхенбаум свидетельствовал о пореволюционном промежутке: «[...] печатное воздействие уступило место устному».

Об ораторском искусстве Маяковского говорить не приходится. Прекрасным импровизатором был и Юрий Тынянов – еще один блестящий художник круга, к которому принадлежал Шкловский.

В немалой степени вдохновляла писателей в те спонтанные времена сама аудитория. Чего не занимать было молодежи начала двадцатых годов, так это умения творчески слушать. В *Гамбургском счете* Шкловский с веселой парадоксальностью утверждал:

Если не хлопотать о рукавицах, то времени много, и царство свободы предвосхищено невесомым, но уже объемным.

Езжай куда хочешь, открой школу суфлеров для Красного флота, читай теорию ритма в госпитале, – слушатели найдутся. У людей тогда было внимание.

У Шкловского слова «дежурят, ждут». Они всегда готовы подняться по сигналу тревоги. Они рассредоточиваются и окружают противника. Это слова полемиста.

Философом, в профессиональном значении этого слова, он не был. Но он был собеседником, пробуждающим философскую мысль. А следовательно – философом.

Все завоевания молодого Шкловского, вошедшие в обиход теории литературы (концепция «остранения», противоположение «видения» и «узнавания», описание механизмов «торможения» или «задержания» и много другое), родились в борьбе со взглядами А.А. Потебни, Д.Н. Овсяннико-Куликовского, символистов...

Нельзя сказать, что в полемике, которую вел Шкловский, выяснялась единая для всех истина. В ней уничтожались предрассудки, расчищался плацдарм для нового искусства, новой его теории. Даже тогда, когда Шкловский защищался, он только делал вид, что защищается. Он нападал.

Нападение стало его напастью. В поздние времена ему случалось атаковать гонимых. То есть не брезговать чужими доспехами, лакомиться на пирах победителей.

Словесная атака Шкловского всегда самопроизвольна, ее начало носит импульсивный характер. «Слово освобождает душу от напряжения», — резюмировал он. Пожалуй, только переполненный эмоциями человек мог провозглашать, как это делал в двадцатые годы писатель, что искусство — «внеэмоционально».

От напряжения освобождает только веселое слово. И здесь мы, как кажется, прикасаемся к динамичной и динамитной тайне метода Виктора Борисовича: в нем юмор от напряжения освобождает, в то время как изначальная метафоричность это напряжение усиливает. Потому что является способом разрушения априорного, заданного смысла ради обнаружения смысла потаенного. Метафора — это и есть воскрешение мертвых. Все буквальное — ложно и мертво, но преображенное метафорой — оживает в улыбке.

Эстетика Шкловского экспрессивна и в его собственных разработках, и в его оценке искусства в целом. Искусство не «отражает», а «освещает» действительность.

Сам Шкловский полагал, что его устная речь была лучше, содержательнее письменной. На особенности его писательской манеры она наложила отпечаток больший, чем что-либо иное. Отпечаток содержательный. Формулой одобрения звучат его слова в очерке об Осипе Мандельштаме: «Это были вещи для разговора».

С этой точки зрения известный окрик Мандельштама — «А Христа печатали!?!» — не столь уж и пронзителен. Как печатать того, кто не пишет?

У Виктора Шкловского напечатано много больше написанного. Но сказанное — изначально сильнее того, что он успел записать. Истинное не подложит верификации во вполне условных знаках.

Я не слышал выступлений молодого Шкловского, но, честно говоря, даже когда ему было под девяносто и он непроизвольно повторял уже известные по его книгам соображения, речь его впечатляла не меньше, чем тексты. Слушая Шкловского, я впервые наблюдал процесс рождения художественной концепции, то есть, употребляя его терминологию, процесс становления литературной конвенции.

Процесс этот оказался на редкость эмоциональным. Когда Виктор Борисович доходил в своих монологах до судеб Льва Толстого, Дон Кихота или короля Лира, глаза его наполнялись прозрачно голубым крупным блеском.

Впрочем, в старости большие художники склонны к слезам.

Трудно сказать, репродуцировал ли Шкловский в подобных монологах свои тексты или заново думал. Во всяком случае ясно: последние его

книги надиктованы. Таким же путем, по его собственному свидетельству, шло создание *Zoo*.

Письменное суждение стремится к однолинейности, к логической последовательности. Устное – всегда многослойно и прямой логической последовательности лишено. Живому слову свойственно неизменно проскакать грамматическую зону, откатываться вспять и улететь вперед, разваливаться и перемахивать через пропасти. «Язык исправляется ошибками», – говорил Шкловский.

Пушкину бы это понравилось: «Как уст румяных без улыбки, / Без грамматической ошибки / Я русской речи не люблю».

Знаменитый ассоциативный метод писателя выкован в жарком диалоге с собеседником, аудиторией и эпохой. Придаточным предложением никого наповал не убедишь.

Однажды Шкловский употребил на этот счет такое сравнение: искусство – это «как бы судоговорение». Излюбленным оборотом «как бы» (невозможном в строгом научном дискурсе) он отнимает у письменной речи ее гражданские права. Для Шкловского в искусстве важны обстоятельства произнесения слов, „лабиринт сцеплений“, в котором они пребывают. «Это есть жизнь», – резюмирует он.²

Такое слово – внутри жизни – это устное слово *par excellence*.

Изначальная и неизбежная человеческая потребность – говорить. Эта потребность создает искусство. В нем речь конденсируется, запечатлевая человеческую историю в сжатом и обозримом виде.

Положение это как нельзя лучше объясняет феномен Шкловского. Через Шкловского персонифицированно явлена миру целостная речевая система. Понятная всем именно своей письменной непонятностью, самостоятельная, ни на что не похожая, законченная в себе.

Но Шкловский знал: «несходство» проявляет себя лишь тогда, когда можно указать на его с чем-нибудь «сходство».

Подобно Сократу, Шкловский все, о чем думал, все, с чем сталкивался, испытывал на прочность. И у него доставало силы обнаружить: в области культуры ничего однозначного или незыблемого нет.

Говорю о Сократе, а не о явном предшественнике Шкловского Василии Розанове, чтобы показать архетип писателя, не останавливаясь на проблеме «влияний».

Действительность для Шкловского – это система постоянно меняющихся диалогических отношений. В эпоху фиксированной письменной культуры быть верным такой позиции изо дня в день – тяжело.

Идеальным для Шкловского был бы сократический отказ от передачи своих мыслей на бумаге. На пергаменте или мраморе тоже. В Греции

² См. раздел «Сказка и слово» в книге *О теории прозы* (1983).

Сократа он за стило, конечно же, не взялся бы. Правда Сократ не взялся бы за него и в наше время. Настолько философом Шкловский не был.

И все же видеть перед собой оппонента ему в сто крат органичнее, чем видеть перед собой чистый лист. Характерно для Шкловского в этом смысле его приблизительное знакомство с орфографией, ничуть ему не мешавшее (его знаменитое «остранение» по всем законам русского языка должно было бы писаться через два «н» – «остраннение»).

Поиски Шкловского в области кинематографа, его сопереживание телевизионному ящику, «как провинившемуся мальчику» поставленному в угол наших жилищ (он у нас и «красный угол» и «красный уголок»), свидетельствуют о его бессознательной неудовлетворенности письменной культурой.

Интерпретируя платоновский диалог *Федр*, Шкловский подчеркивал позицию Сократа, его мнение по вопросу о сравнительной ценности устного и письменного высказывания:

Он считает, что письмена создают не память, а средство припоминания и что это не истинная мудрость, а видимость мудрости. И люди, которые пользуются письменами, не столько мудры, сколько мнимо мудры [...] Между тем речь, разговор – это не припоминание, а непосредственность общения с источником мудрости – сама мудрость [...]

Но, чтобы говорить, одного желания и умения мало. О победоносных кибернетиках Норберт Винер печально пошутил: людям, занимающимся хранением и переработкой информации, по существу нечего сообщить. Информационный взрыв, оглушивший человечество, завалил кладовые памяти индивида чужим мусором, ничуть не помогая ему преодолевать собственные кошмары.

Для того, чтобы мир остался целым, он должен остаться целостным и в человеческом сознании.

Ассоциативный метод Шкловского отражает эту борьбу за концентрированное знание.

В глазах академически мыслящих литературоведов Шкловский человеком образованным не числился. Его филология черпала силы в своего рода глобализме. Разноплановая эрудиция писателя в любом его позднем исследовании приводится в действие вся целиком. Речь у Шкловского идет не о научном уточнении той или иной проблемы, а о выяснении противоречий, которые эти проблемы создают и видоизменяют в движении времени. Узнав, как вещь сделана, приходится признать, что она каждый день иная. «Даже во сне ищешь истины в сравнениях», – таков итог самонаблюдений автора *Энергии заблуждения*.

Метафора сокращает нашу речь, делает ее более энергичной и объемной. Шкловский метафоричен, потому что для него главное в искусстве – противоречивое единство. „Воскрешение из мертвых“ есть реализация метафоры о зерне и колосе.

Ассоциативно наплывающие друг на друга значения открывают себя в художественном высказывании мгновенно. В их реактивном синтезе воскресает прошлое и рождается будущее.

Текст Шкловского обладает свойствами устной речи и функционально метафоричен.

Более чем за семьдесят лет работы Шкловский занимался в литературе всем, кроме писания стихов. То есть лишь стихи он писал неважно, о чем никогда не сожалел. Поэзия убрана внутрь жанра, созданного исследователем, защищена прозаической оболочкой. Оттого его мысль так художественно многозначна и так трудно поддается логическому выпрямлению. Шкловского можно назвать создателем своего рода «суггестивного литературоведения». «Математически» подсчитанное им в молодости количество сюжетов мировой литературы говорит лишь о числе веточек словесного древа, выросшего к тому времени в его поэтическом огороде.

Стиль Шкловского – это на бумагу переведенная поэзия устной речи. Как в стихах, сообщается в работах писателя очень много, но о чем это сообщение – сие остается некоторой тайной.

Шкловский постоянно прислушивался к себе, верил себе, в своих ассоциациях не сомневаясь. Право и правда поэта, печального лирика.

Ничего чрезмерно оригинального в этом суждении нет. О Шкловском как о лирике писал, например, еще один мастер устной речи – Ираклий Андроников.

Тынянов говорил даже о «сентиментализме» Шкловского, замешанном, конечно же, не на сентиментальности, а на остроумии.

О сродстве *Сентиментального путешествия* Шкловского с одноименным произведением Лоренса Стерна нужно судить не по заглавию, а по содержанию: оба «сентиментальных» произведения написаны о войне. У Стерна его герой, не особенно опасаясь последствий, отправляется из Англии во Францию, с которой его страна ведет боевые действия. У Шкловского вопрос тот же: что случится с частным лицом, когда в собственной стране уже не различают военных и штатских, и «люди, даже не переодетые в серые шинели, а просто наспех завернутые в них, были сведены в толпы, банды и шайки, называемые запасными батальонами».

Вот и поверяй жизнь литературой, ищи себя в сравнении...

Во время долгой беседы с Виктором Борисовичем в мае 1982 года (нужен был материал к его девяностолетию) я не получил ответа ни на один из тех вопросов, что пытался ему предложить. Точнее говоря, не получил

прямого ответа. «Да» и «нет» Шкловский говорить не любил. Внутреннюю противоречивость он ценил много больше корректности.

Диалог наш едва ли не с первых минут превратился в монолог Шкловского. Длился он не меньше часа. Восходящий по спирали виток ассоциаций оборвался на высоте, с которой открылся вид на мировую литературу.

Шкловский вслух размышлял о *Дон Кихоте*, «единственном удавшемся романе европейской литературы». По естественной ассоциации писатель вспомнил о нем после разговора о Льве Толстом и его известном высказывании о нестабильности романного жанра. Особенно в России.

Был также упомянут русский поэт и ученый начала XIX века Николай Остолопов, считавший, что романов вовсе не существует, есть только *Дон Кихот*, удавшийся, потому что он – пародия на роман.

Заодно Виктор Борисович просил не забывать, что этимологически слово «остолоп» обозначало на Руси вид оружия, а не великорослого глупца, и что рай недурно описан древними китайцами...

О *Дон Кихоте* Шкловский писал более полувека. Первая его статья о романе Сервантеса – «Как сделан „Дон Кихот“» – опубликована в 1921 году. Большая часть самых известных книг исследователя – *Художественная проза. Размышления и разборы, Тетива, Энергия заблуждения* – также посвящена этому роману.

Последние годы жизни Шкловский готовил по Сервантесу сценарий, завершавшийся умной и эффектной сценой: к смертному одру героя приближается Дульцинея, приподнимает его голову и кладет под нее книгу, на которой вытеснено: «Дон Кихот»...

Фильм этот не поставлен, мысль сценариста уловлена не была. Шкловский считал, что *Дон Кихот* по-настоящему не прочитан до сих пор. Не разгадано одиночество героя, верностью его оруженосца Санчо Панса только подчеркнутое и усугубленное, не понято, что одежды здравого смысла ветшают быстрее, чем старые латы рыцаря, слабо осознана победа Дон Кихота, значение которой от века к веку возрастает.

Дон Кихот сейчас открыт будущему в большей степени, чем в год его издания.

В русской литературной традиции образ Дон Кихота укоренился глубже, чем образ любого другого героя из пришедших с Запада. В высшей степени характерно, что для нас он наделен чертами в первую очередь непостижимыми, идеальными, а не пародийными.

В русской прозе образ Дон Кихота трансформируется в образ нравственного арбитра князя Мышкина. Но с Достоевским у Шкловского были отношения сложнее, чем с Сервантесом... В отечественной литературе писатель выделял прежде всего Хаджи Мурата, Дон Кихота, отдавшего жизнь за «ветряные мельницы» своей родины.

Хаджи Мурат – любимая из любимых Шкловским толстовских вещей. Быть может – любимое произведение русской литературы вообще (вместе с противоположной ему по содержанию и настроению чеховской «Душечкой»).

Толстым исследователь занимался больше, чем каким-нибудь другим писателем. Написал о нем монографию для ЖЗЛ, показавшуюся самому автору сжатой. В ней около семисот страниц – самая крупная из опубликованных Шкловским работ.

Вряд ли она создавалась с оглядкой на жеззеловские каноны. Биографией Толстого ее можно признать с натяжкой. Шкловский написал биографию гения, чтобы показать, как настоящее творчество захлестывает и размывает житейские берега. Оно имеет смысл, человеческую судьбу преодолевающий.

У Толстого Шкловский нашел подтверждение одной из любимых своих мыслей. Она вынесена в название книги *Энергия заблуждения*.

В письме 1878 года Николаю Страхову Толстой сделал такое признание:

Все как будто готово для того, чтобы писать – исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения; земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя.

По Шкловскому, мысль об «энергии заблуждения» нужно понимать так: в творческой энергии заблуждения для художника нет. Заблуждение открывает перед писателем множественность вариантов решения темы. В том числе – наилучший. Но найти именно этот, единственный, трудно. Идеальный – немислимо.

Творчество остается открытым. Открытым будущим возможностям человечества.

Лучшие произведения, считал Шкловский, не закончены. Большой стиль в искусстве всегда разомкнут. Он отвергает уста потомкам.

Хаджи Мурат, являясь величайшим достижением Толстого, не дописан. Но не имеют конца, по мысли Шкловского, все великие книги, какие бы эпилоги авторы к ним ни пристраивали. Не окончены *Анна Каренина*, *Преступление и наказание*, *Евгений Онегин*.

Мало какие противоречия разрешимы «здесь и сейчас». Искусство дано человечеству, чтобы разрешить их во времени и развернуть в эпохе, показав этот сконцентрированный ход времени внутри определенной художественной системы.

Так не окончена ни одна из книг Шкловского. Точнее говоря – ни одна из его мыслей. Даже о книге, формирующей и формулирующей основы

новой теории прозы, он сообщает Роману Якобсону: «Она так и осталась недописанной». Но живо изданной.

Ассоциации увлекали его вперед, в будущее. В противоречивом, монтажном столкновении они вспыхивали одна за другой на витках бесконечной спирали.

Выделим «парад мыслей» Шкловского, подобный «параду планет». Они выстраиваются в ряд основных книг исследователя – и ранних, и поздних: *Воскрешение слова* (1914), *О теории прозы* (1925), *Гамбургский счет* (1928), *За и против* (1957), *Художественная проза. Размышления и разборы* (1959), *Тетива* (1970), *Энергия заблуждения* (1981), *О теории прозы* (1983).

Конечно, Шкловский изменялся, потому что «не уставал расти». «Прямо стоит только колос, из которого вытекло зерно», – заявил он о своей жизни, отбрасывая обвинения в сдаче позиций. Не меняется лишь «скелет в могиле».

По существу Шкловский всех обманул. Правда, извинившись.

Растением он оказался многолетним, в любую погоду плодоносящим. Однако пересадке не поддающимся.

Нет литературы без ошибок. Без ошибок она стала бы ущербной. «Чередование мудрости и заблуждений дерзновенного человека открывает нам истинную сущность Дон Кихота», – говорил Шкловский.

Слова эти определяют жизнь художника. Излишне настаивать на том, что в них бессознательно подытожен собственный опыт писателя.

Повторяю, диалектика Шкловского носит поэтический характер, это лирическая диалектика. При всей категоричности иных суждений писателя в его книгах нет однозначных положений. Я бы даже рискнул заметить, что в них нет утверждений (понимаю, что формально весь его афористический стиль – сплошное «утверждение»). Шкловский предлагает выбор. Он учит самостоятельности. То есть – свободе.

Развивая эту мысль, скажем несколько иначе: утверждениям Шкловского присущ временный, проходной, рабочий оттенок. «[...] Очень ясные мысли, – писал он в книге *Жили-были*, – это иногда привычные мысли, которые уже додуманы, а процесс мышления, как известно, всегда продолжается».

Метод Шкловского обоснован, в конце концов, и его поэтической, и его философской интуицией. Он полагал, что его мысли не противоречат друг другу, а «перекрывают» сами себя. Размышление, оказавшееся итоговым, им завершена последняя прижизненная книга *О теории прозы*.

Это значит, что и итоги «перекрываются» – истоками. Концепция творчества как «канонизации ошибок» пульсировала у Шкловского всегда.

Говоря о «чередовании мудрости и заблуждений», Шкловский говорил об их сплаве. Когда труд художника, его дело «начинает рассекаться на бессмысленные звенья», над ним простирает крылья беда.

Противопоставление «позднего» Шкловского «раннему» попросту некультурно. Цвет флага над крепостью искусства волновал его постольку, поскольку существовала сама крепость. Кто бы ее ни завоевывал, она долговечнее развевающихся над ней знамен.

В связи с этим я спросил у Виктора Борисовича: кто, по его мнению, адекватно оценивает художественное произведение, современники или потомки?

В принципе, ответил Шкловский, зорче должны быть первые, но незамеченным они часто оставляют многое, самые основы. Приходится отдать предпочтение вторым.

Мнение это имеет естественное обоснование в эстетике Шкловского: творчество несет в себе цель, биографией творца не ограниченную, биографическое время обгоняющую.

О молодом Всеволоде Иванове Шкловский написал: «Он не боялся ошибок, потому что не знал правил».

Шкловский правила изучал, чтобы доказать их относительность для искусства. Художник устремляется в область «правильного», чтобы спорить с ним.

Одна из недопустимых, по Шкловскому, иллюзий заключается в поверке гармонии симметрией и прямизной. Прямоговорению не совладать с радужным спектром жизни. Оно сводит творчество к единице, а затем – к нулю. Художнику, фронтально отражающему реальность, копирующему ее, сама жизнь оказывается не по плечу.

Втайне Шкловский всегда был леонтьевцем, его эстетика – это эстетика цветущей полноты жизни и косо́й сажени в плечах.

Это не сразу улавливается как раз потому, что в методе Шкловского нет фронтальных проекций. Показывая вещи, он избегает прямой перспективы.

Ход конем – это и название книги Шкловского и выражение сути его метода.

Достаточно указать на основной эпитет Шкловского, которым он выделяет предметы в мире. Образ, несущий смысловую нагрузку, обозначен у него всегда как образ вещи, расположенной «косо́». И даже – «криво».

Поэтическая речь – это «кривая», «заторможенная» речь, писал он в ставшей знаменитой статье «Искусство как прием». А в другой статье того же времени утверждал, что и у всего искусства – «кривая дорога».

Таково видение Шкловского десятых-двадцатых годов, таково же его видение годов пятидесятых и восьмидесятых.

Шкловский ценит мысль, летящую косо – как строчки Маяковского, литературного современника, ни в какую эпоху не отдаваемого им на поругание.

Первое, что Шкловский заметил в архитектуре Петербурга, – ангела, «посаженного косо» на шпиле Петропавловского собора. Свое видение Шкловский передал затем русскому гению. В начале книги *За и против* Достоевский смотрит из окон Инженерного замка далеко за Неву на крепость и видит: «[...] у креста над шпилем косо стоит ангел».

А вот кусок из любимой самим Шкловским *Тетивы*. В нем дана характерная трансформация образа:

Помню, в тумане за Николаевским мостом стоит косою, незнакомый призрак – косою ангел.

Это за судостроительным заводом, за крупной рябью Невы, как будто глинистой, похожей на отпечаток булыжной мостовой, поднялся первый, тогда увиденный подъемный кран.

По этой реке «косо плывут зеленые, высоконосые ялики».

С первой строчки открыт горизонт книги *Энергия заблуждения*: «Дом Толстого в Ясной Поляне стоит как-то косо».

Идея ассиметричности искусства, без которой в нем не создается ощущения правдивости, высказывалась и Толстым.

Но Шкловский ее не заимствовал.

Кстати: косо к большому письменному столу, в углу комнаты у книжных полок сидел последние годы в своей московской квартире на улице Черняховского Виктор Борисович, думал о том, что мир монтажен, что язык искусства создают люди, умеющие удивляться, о том, что литература восстанавливает осязательность бытия и о том, что знамя поэзии не бывает бесцветным.

Это реальность, жизнь.

Но возникает вопрос, – писал Шкловский, – что такое жизнь? Ясно, что жизнь – это нечто изменяющееся, жизнь в большом обобщении – это история изменения; тогда мы должны сказать, что реализм – это изменение способов познания изменяющейся жизни, иначе получается, как в описании у Салтыкова-Щедрина жизни города Глупова: в какой-то момент „история останавливает движение свое“.

Поэтому нет литературы без ошибок, поэтому в искусстве нет симметрии, поэтому в нем нет ничего законченного.

Все великие книги лежат открытыми.

Искусство, по Шкловскому, – это «делание», а не «сделанное».

Живителен для него лирический сдвиг, смещение жизненных пластов, не вычисленный по расписанию, но чаемый, полет «Косых картин, летящих ливмя / С шоссе, задувшего свечу [...]»

Искусство «говорит о человеке не на своем месте».

Герой произведения – это вечный исследователь мира, его вопрошатель.

Представление о столкновении и смене значимых форм в искусстве было свойственно Шкловскому с первых работ. В них оценка роли художественных структур казалась гипертрофированной. Их изменение рассматривалось как изменение категорий, существующих над жизнью, над реальным ходом времени. С философской точки зрения познание отделялось от жизни и возвышалось над ней.

Искусство объявлялось «внеэмоциональным».

Все становилось друг на друга похожим: Бунин одновременно на Тургенева, Достоевского и Андрея Болотова, а младшие современники просто сидели под портретами классиков, «привыкали». Порывшись на книжной полке, можно было пересчитать все сюжеты мировой культуры.

Это положение вряд ли верное. То есть – грубое, приводящее к подмене предмета анализа демонстрацией инструмента анализа.

Художественная гармония сбалансирована жизнью и историей, а не отделенным от них познанием (из этого, разумеется, не следует, что нельзя отделять познание от жизни, особенно от жизни искусства; когда речь идет о конкретном исследовании конкретного произведения или его «мотивов», подобное отделение анализу помогает, если не входит в его условие).

Сбалансированность искусства и действительности, познания и жизни в первую очередь динамичны, а не статичны. В самом процессе познания искусства последнее перетягивает познающего на свою сторону, в то время как первое пытается его разоружить.

Совершенно естественно ранняя воля к познанию была в итоге перекрыта у Шкловского тягой жизни. «Обычный мир, – размышлял он в *Тетиве*, – в самом факте познания рождает другое, иначе – факт изумления, факт какого-то превосходства своей сущности над нашим знанием».

Неповторимость, своеобразие художника – это его «ошибки» по отношению к норме, к схеме, к познанию. И в этом смысле утверждение Шкловским «косости», «асимметричности» искусства исходит из все той же «преодоленной» ранней концепции творчества как «канонизации ошибок».

«Роковой вопрос» для Шкловского был, почему искусство «говорит правду», почему оно при всех «ошибках» не лживо?

Над этим Шкловский думал всю жизнь.

Художественное изображение никогда не идентично объекту изображения. Его «объективность», «реалистическая точность» мнимые, пусть художники по большей части и стремятся к ним.

На художественном образе теорию познания не построишь – вот в чем природа антиномичности любой теории искусства. И по отношению к жизни образ дает лишь ощущение познания, а не само познание. Вряд ли преодолимая трудность в том, что принципы познания, способы его осуществления мыслятся одинаковыми для всех субъектов.

Очевидно вне сознательного или бессознательного стремления к слиянию с бытием правду искусства не обнаружить. Правда эта, действительно, проверяется жизнью, причем жизнью сегодняшней.

Как теоретик Шкловский знал, что все можно сравнить со всем. Поэтому все друг на друга могло походить. В несходном искалось сходное.

Работа интересная, блестяще остранившая присущими писателю иронией и парадоксом.

Без этой предварительной огранки эстетика Шкловского была бы анемичной, а ее эволюция – заторможенной.

Без дерзости ранних работ не появилось бы его итоговое исследование «несходства сходного», его *Тетива*. Главное ее положение состоит в том, что «в искусстве общее существует в конкретном, в новом, непохожем воплощении».

Понадобилась жизнь, чтобы оживить, «остранить» это с философской точки зрения вполне традиционное суждение.

Разумеется, сходство, повторяемость существуют. Существуют по-прежнему.

Изменилась точка зрения, с которой последовательность и традиция должны быть рассмотрены в искусстве.

Мне кажется, – пишет Шкловский в *Тетиве*, – что, при разнообразии причин явления, надо остановиться на причинах постоянства явления. Надо выяснить не только как явления определяются ситуацией, но и то, для чего она с таким постоянством выделяется из огромного запаса самых разнообразных явлений. Структуры искусства создаются и выбираются. Надо выяснить законы отбора, Решать не как, а для чего это закреплено.

И в другом месте книги:

Иллюзорное движение искусства состоит как бы из повторений, но эти повторения кажутся. Мы не просто оцениваем пульсацию изменяющейся сущности, а вырубам во времени ступени кажущегося повторения и сравниваем их.

Шкловский мыслил целыми литературными системами, сопоставляя и сталкивая их на уровне различных эпох и нашего, узкой строкой бегущего по монитору, времени. Единичные явления закружились у него в хороводе «всеобщего».

Без размаха и воображения молодости, без друзей тех лет – Тынянова, Эйхенбаума, Якобсона, Поливанова, других «формалистов» и «опоязовцев» – до «всеобщего» было бы не дорасти.

Что с того, если у молодого Шкловского и его соратников их работа напоминала, порой, строительство литературного вечного двигателя?

У Шкловского он работал!

«На дне искусства, как гнездо брожения, лежит веселость», – говорил писатель в двадцатые годы.

Если не понять, то принять это заявление легко. Все новое улыбается.

Трудно понять (но нужно) другое. Трудно постичь то, что в искусстве новое не стареет, постичь, что «трагедии человечества веселы, потому что это пути от прошлого к будущему».

Шкловский даже сдавался – весело.

«Будем оптимистами, – говорил писатель. – История человечества – это история ложной неудачи».

Эти слова я слышал от Виктора Борисовича, когда ему было девяносто. И это последние слова, которые я от него слышал...

Жизнь Шкловского переброшена через долгие годы и многие десятилетия. Она окутана дымкой нескольких эпох. Смену конвенций в искусстве он видел не раз и не два.

Единство его писательской судьбы – в заблуждениях и поисках, «в заблуждении поиска», как сказал бы сам Виктор Борисович.

Чтобы сохранить молодую резкость видения и выражения, как это сделал Шкловский, нужна даже не смелость, нужно постоянство мужества. И я не знаю, что нужно, чтобы избрать, в конце концов, своей Дульциней чеховскую Душечку.

Чеховский образ однажды уже был перетолкован – Толстым.

Классик прав: только Душечка пошла бы за Дон Кихотом.

Шкловский с мудрой простотой трансформировал этот образ еще сильнее. О своей *Энергии заблуждения* он говорил:

Книга, которую я пишу, она не сбивчивая; это книга человека, который влюблен в мир, как Душечка, который ищет в ней сопоставления, даже не ищет, а находит в ней каждое утро что-то новое.

Человек, который носил имя формалиста так, как в детстве носил пальто гимназиста, а потом вырос и перешел в другой класс. Но который в то же время Душечка – по крайней мере для себя.

Как Душечка, Виктор Борисович влюблялся во все новые и новые горизонты будущего. В то настоящее, в котором оно проклеивалось – вплоть до курьезных случаев.

Так, например, обстояло дело с предполагавшейся в начале шестидесятых годов реформой русского языка. Ее ликбезовский фонетический уклон с правилами, по которым пришлось бы писать «огурци» и «зайци», Шкловского не смутил (тут, видимо, сказалась и его коренная индифферентность по отношению к письменному слову). Слегка неопределенно, настаивая на силе всякой новизны, Шкловский все же поддержал инициаторов этого проекта.

Человек устной речи *ab ovo* заражен современностью.

Был тут, конечно, и куда как более серьезный аспект: бунтарь решил стать мудрецом, принялся исповедовать философию «осознанной необходимости», то есть «свободы» в кавычках. В доказательство своей высшей освобожденности от людских мнений и страстей.

Однако, когда дело дошло, например, до отказа поставить подпись в защиту Солженицына, переделкинская округа заподозрила его в старческом конформизме, если не в трусости. Игорь Павлович предлагает иную мотивировку: Шкловскому Солженицын безразличен, ибо не «революционер», не «новатор».

Да, в 1967 году Солженицын был для Шкловского уже «не нов». Слегка извиняет его лишь то, что в случае поддержки гонимого писателя автору *Энергии заблуждения* – в его возрасте – мало что грозило. Реальный риск был невелик. Но Шкловский запомнил: в искусстве никто никому ничего не прощает.

«Прежде он был «отторжен», теперь – «самоотторжен», – резюмировал Вениамин Каверин.

Возможно и впрямь – старость оказалась для Виктора Борисовича непреодолимым соблазном: корабль вошел в гавань и пришвартовался. Как человек нерелигиозный, во всяком случае внеконфессиональный, от смерти он обновления не ждал. Оставалось все пылче и пылче «любить жизнь». И в девяносто это ему удавалось... А воскрешение... Воскрешение осталось метафорой.

Шкловский как-то заметил, что любит начинать книги весной. И первый его рассказ был напечатан в 1908 году в журнале *Весна*. Совпадение обобщению не подлежащее. Но приятное.

Все, о чем писал Шкловский, было исповедью обновителя. Даром, что доброй половине людей ни обновители, ни обновления не нужны. Особенно в России хочется, чтобы все, наконец, пошло само собой. Но ведь даже и это была бы для нас новость, на которую открыл бы нам глаза какой-нибудь человек, смотрящий косо.

Многое из того, что бурно цветет весной, тут же гибнет. И даже этого бояться не надо.

«В любой работе важно, – писал Шкловский, – когда что-нибудь не выходит. За кажущейся ошибкой иногда лежит новая закономерность».

Так все работы Шкловского полны плодотворных ошибок в определении того, что такое в искусстве сюжет. В конце концов, эти ошибки привели к созданию общей теории сюжета.

Нетрудно догадаться, что связалась она в итоге не только с искусством, но с бытием в целом. Потому что «сюжет – способ пересматривания жизни». Способ непростой. Сюжет есть «затруднение, загадка», он есть «найденное противоречие»...

Я убежден: Виктор Борисович Шкловский противоречия своей жизни перекрыл ее сюжетом, неконвертируемым жизнью литературным подвижничеством.

Посмотрев фильм Антониони *Blow up*, он долго размышлял над его ключевым эпизодом – игры в теннис без мяча. Сказал: «Это и мы умеем». Быть может, вспомнил свою известнейшую из ранних вещей – *Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза*. В ней поставлена задача: в книге о любви не говорить о любви. Выразительным становилось именно умолчание: вот, смотрите как я не говорю о любви!

Ход на самом деле беспронгрешный. Потому как в игре без мяча невозможно ошибиться.

Но там, где отсутствует ошибка, теряется живая мысль.

Поэтому Шкловский всю свою дальнейшую жизнь и проиграл в мячик. В том числе за пределами корта.

Жаль, что его молниеносные удары большей частью остались невидимыми для зрителей.