

«ZOO, ИЛИ ПИСЬМА НЕ О ЛЮБВИ, ИЛИ ТРЕТЬЯ ЭЛОИЗА» В. ШКЛОВСКОГО КАК ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ЭПИСТОЛЯРНЫЙ РОМАН

*Работа представлена кафедрой литературы и методики преподавания
Педагогического института Южного федерального университета.*

В статье рассматривается роман В. Шкловского «Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза» не только как филологический, но, главным образом, как эпистолярный: выявляются новаторские композиционные и стилистические приемы, сюжетные и образные трансформации, проблемы рецепции и переосмысления традиционного эпистолярного дискурса.

***Ключевые слова:** жанр, эпистолярный роман, эпистолярный дискурс, эпистолярный нарратив, сюжет переписки, полиадресация.*

N. Logunova

“ZOO, OR LETTERS NOT ABOUT LOVE, OR THE THIRD HÉLOISE” BY V. SHKLOVSKY AS A PHILOLOGICAL EPISTOLARY NOVEL

V. Shklovsky's novel “Zoo, or Letters Not About Love, or the Third Héloise” is considered in the article not only as a philological work, but mainly as an epistolary one: innovative compositional and stylistic methods are pointed out, as well as transformations of the plot and images, problems of reception and reconsideration of the traditional epistolary discourse.

***Key words:** genre, epistolary novel, epistolary discourse, epistolary narrative, correspondence plot, multiaddressing.*

Знаковым явлением в развитии эпистолярного романа в русской литературе XX в. стал роман В. Шкловского «Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза».

Это произведение не обделено вниманием критики, однако ракурс его анализа в большинстве работ совпадает. Общим тезисом

для многих исследователей стало следующее утверждение: художественное своеобразие «Zoo...» определяется тем, что это произведение написано теоретиком литературы, представителем школы формализма. Посредством собственной творческой практики Шкловский обосновывает свою концепцию перспектив

литературного развития, демонстрирует художественную форму, адекватную современной стадии литературного процесса.

Акцент на том, что роман Шкловского – это литературное сочинение теоретика, был сделан сразу после публикации произведения. Ю. Тынянов, анализируя новейшую прозу того времени, заметил по поводу «Зоо...»: «Книга интересна тем, что на одном эмоциональном стержне сразу даны и роман, и фельетон, и научное исследование. Материал фельетона и романа переплетается совершенно необычным образом с теорией литературы. Мы не привыкли читать роман, который в то же время является научным исследованием. Мы не привыкли к науке в «письмах о любви» и даже в «письмах не о любви». Наша культура построена на чопорном дифференцировании науки и искусства. Только в некоторых случаях – наперечет – эти области соединялись в одно...» [10, с. 305]. В последующих работах (вплоть до созданных в наши дни) продолжают разрабатываться все те же идеи, на что указывают названия статей [4; 9].

В. Шкловский сам спровоцировал такую ситуацию вокруг его произведения: выступая в романе и как литературный творец, и как исследователь, он «проговаривает» многие ключевые принципы его построения – «обнажает прием». Поэтому в немалом числе исследований идет опора лишь на те конструктивные особенности, что эксплицированы самим автором, или являются ключевыми в теоретических построениях Шкловского: *функциональный сдвиг, остранение, динамизация формы* и пр.

Такой вектор анализа представляется весьма продуктивным, но его доминирование привело к тому, что сочинение Шкловского почти не изучено в свете традиции эпистолярного романа. В ряде работ (Ю. Тынянова, Л. Гинзбург, Д. Шраера и др.) обращается внимание на жанровые особенности «Зоо...», но системно они не рассматриваются [3].

Однако учитывать, что перед нами эпистолярный роман, принципиально необходимо не только в рамках данной статьи, но и для адекватной интерпретации произведения Шкловского. Автор целенаправленно избирает именно

эту жанровую разновидность, о чем напрямую заявляет в «Предисловии к первому изданию», открывающем роман. Равно как и то, что перед нами «что-то вроде романа в письмах» [13, с. 165], т. е. что в этом сочинении жанровая традиция переосмысливается.

Подтверждает эту авторскую установку название произведения: «Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза». С одной стороны, мы видим в заголовочном комплексе номинацию «письма», манифестирующую традиционную для эпистолярной прозы рефлексивную авторскую позицию по поводу выбранного дискурса. Да и сама грамматическая конструкция, в которой компоненты объединяются при помощи союзов «или», восходит к заглавиям классических эпистолярных романов. Сходство не только внешнее, но и функциональное: второй компонент названия – «письма не о любви» – становится пояснением первого. Посредством его читатель изначально узнает о тематике произведения, после ознакомления с романом понимает, что в этой словесной формуле «зашифрована» авторская идея. Тем самым обыгрывается традиционная назидательность заглавий эпистолярных романов.

Удвоение пояснений раскрывает связь с канонами романа в письмах – но одновременно заставляет относиться к этому иронично. Как и словосочетание, которое представлено в третьей части заглавия. С одной стороны, именуя свое сочинение «Третья Элоиза», Шкловский эксплицирует соотнесенность с традицией. Но можно предположить, что сам «порядковый номер» данного сочинения («третья») мотивирует читателя воспринимать это произведение как далекое от оригинала П. Абеляра, допускающее известную вольность в обращении с канонами. Игровой характер названия во всей полноте обнажается при знакомстве с текстом романа: «Третья Элоиза» – анаграмма (выглядящая как перевод с испанского?) имени героини романа, Эльзы Триоле.

В романе переосмысливаются каноны эпистолярного дискурса. Фрагменты, из которых состоит текст романа, от традиционных писем отличаются формально и содержательно. Ситуация переписки снята: в первом же письме героиня сообщает, что герой «пишет мне

каждый день по письму и по два, сам мне их приносит, послушно садится рядом и ждет, пока я их прочту» [13, с. 176]. Следовательно, нет дистанцированности героев, письмо сопровождает их непосредственный контакт. Зачины писем героя выглядят как ответы на устные рекомендации героини, на произошедшее с ними, на ее рассказы о чем-либо. Поэтому эпистолярная коммуникация практически односторонняя: в тексте произведения представлены в основном письма героя, ответных посланий героини намного меньше. Однако все это не делает сочинение писем бессмысленным: в них герой высказывает то, что не может сообщить в устной форме. Тем самым определяется характер интонаций персонажа: его письма исповедальны, каждая фраза предельно откровенна. «Исповедальный тон», «исповедальная задача» [11, с. 393] писем героя позволяет Шкловскому актуализировать исконную суть эпистолярной коммуникации как альтернативной непосредственному общению.

Традиционных реквизитов во многих из писем нет. Начальные приветствия в посланиях героя и героини используются нерегулярно. Они есть в первых письмах, но далее и герой, и героиня об этом забывают. Зачины писем героя выглядят как продолжение некоего высказывания, ранее звучавшей мысли. Тематика писем героя различна, но такое начало позволяет воспринимать многие из них как части единого текста: «фразы», объединенные в «сверхфразовое целое». Это обнажает константность интенций героя. Отсутствие обращений не позволяет по их эволюции отследить изменение чувства к героине. Напротив, оно подчеркивает, что для героя его возлюбленная является адресатом исключительным, которого не нужно именовать лишней раз. Тем самым через саму форму писем открывается вся сила его чувства.

Параллельно с этим герой получает возможность адресовать послания не только любимой женщине. В письмах персонаж ведет «беседу» и с самим собой: герой много и пространно рассуждает о своем прошлом в России и эмигрантском настоящем. Тем самым дискурс начинается от эпистолярного «сдвигаться» в сто-

рону мемуарного и дневникового. Что более интересно, у посланий фактический круг адресатов оказывается еще шире. Герой говорит о культурных деятелях России (В. Хлебникове, А. Ремизове, А. Белом, А. Блоке, П. Богатыреве и др.) – и, «увлекаясь», начинает писать не только о них, но и им, для них.

В письмах героя не всегда есть четкое разделение высказываний, обращенных к разным людям. Смещения разных местоименных форм повествования, грамматического времени глаголов и пр. позволяют менять адресат высказывания – из предложения в предложение. Или представлять фразу как адресованную одновременно разным реципиентам. Тем самым пишущий герой создает послание не только интимное (личное), но и публичное, адресованное многим. Полиадресация открывает возможность включить в письмо высказывания о литературе, своем поколении, судьбе эмиграции и пр. Дискурсивные особенности позволяют сделать текст как публицистическим, так и научным – использовать в нем приемы риторики и элементы литературоведческого анализа. Компетенция пишущего героя значительно расширена – он не только любовник, рефлексирующий по поводу собственного чувства, но еще и мыслитель, литературный критик и эссеист, оратор.

Последний тезис подтверждает еще одна стилистическая особенность речи героя: наряду с личными местоимениями единственного числа весьма часто в его письмах появляется местоимение «мы»: «А нам остаются желтые стены домов, освещенные солнцем, наши книги и вся нами по пути к любви построенная человеческая культура. И завет быть легким» [13, с. 180]; «В России «мы» крепче» [13, с. 199]. Риторичность и интимность сплетаются в речи героя: он не отделяет себя от других эмигрантов, чувствует себя частью диаспоры, говорит об их общей судьбе. Помимо местоименных форм позиция персонажа подчеркивается и через дословное повторение фраз, когда он говорит обо всех эмигрантах – и о себе лично.

Расширение круга реципиентов на этом не заканчивается. Герой заявляет, что параллельно с развитием их любовных отношений

он пишет книгу об этой истории. Причем это именно то произведение, с которым знакомится читатель: в 22-м письме он сообщает – «Более интересный случай представляет из себя книга, которую я сейчас пишу. Зовут ее «Zoo», «Письма не о любви» или «Третья Элоиза»; в ней отдельные моменты соединены тем, что все связано с историей любви человека к одной женщине» [13, с. 216]. Раз книга составляется из его же писем, то сам герой способен осознать, что его послания будут доступны широкой читательской аудитории. Вероятно, они пишутся с расчетом и на нее.

Изображение персонажа как творческой личности объясняет особенности его точки зрения: он признается, что «совершенно спутался» – «где любовь, где книга, я уже не знаю точно» [13, с. 204]. В речевом плане это обуславливает текстообразность восприятия действительности, рождает синтаксические параллелизмы, в которых становятся эквивалентными жизнь и творчество (тяготее к популярной в те годы идее «жизне-творчества»). Так, например, рассуждая о непоследовательности поступков его возлюбленной, герой формулирует это следующим образом: «Синтаксиса в жизни женщины почти нет» [13, с. 173]. Своему же существованию и процессу написания произведения герой дает оценки, которые благодаря одинаковой конструкции предложений становятся сопоставимыми, «конгруэнтными»: «А хорошо писать – трудно, это всегда говорили мне друзья. Жить по-настоящему больно. В этом ты мне помогаешь» [13, с. 220].

Вполне объяснимо в связи с этим, что как сами отношения, так и их словесное изложение могут приносить герою равное страдание: «Пишу я эту книгу для тебя, и писать ее мне физически больно» [13, с. 216].

Героя мучает не только его чувство, но и проблема аутентичного выражения любовной страсти; причиной этого становится не только запрет, введенный героиней: «Милый мой. Не пиши мне о любви. Не надо» [13, с. 177]. Герой чувствует, что традиционные литературные стилевые приемы «истерлись», не соответствуют актуальной культурной ситуации. Употребление многих слов маркировано той

или иной традицией, они не могут восприниматься вне ее – «свежо», «непосредственно»: «Запрещены слова о цветах. Запрещена весна. Вообще все хорошие слова пребывают в обмороке» [13, с. 217].

Поэтому нужно найти иные слова, новую форму: «Все мои письма о том, „как“ я люблю тебя» [13, с. 229] Герою хочется достичь искренности, до/внехудожественности в своей речи – в 23-м письме он даже пересказывает популярную в начале XX в. идею «адамистов» (акмеистов) «...просто описывать предметы, как будто никогда не было литературы и поэтому можно писать литературно. Хорошо еще было бы написать длинными фразами что-нибудь вроде: «Чуден Днепр при тихой погоде» [13, с. 217].

Но для решения этой задачи В. Шкловский выбирает путь иной, ставший затем магистральным в модернизме и постмодернизме: использует литературный материал и категории предшествующих эпох. Однако немногие понятия и образы из культурного наследия сохраняют свою ценность для героя. К таковым относится в романе прежде всего «сентиментальность» как особый модус художественности. Это слово получает в письмах дополнительную семантическую нагрузку: при помощи него герой выражает свою установку – писать искренне: «Я очень сентиментален, Аля. Это потому, что я живу всерьез. Может быть, весь мир сентиментален» [13, с. 201]. Остальные знаковые литературные «факты» и «феномены» подвергаются ироническому остранению. Герой проявляет себя не только как творец, но и как теоретик.

Данная особенность отмечается многими исследователями. Например, Л. Гинзбург замечает: «...В „Zoo“ Шкловский все время подпирает любовь профессией. Аля шествует под прикрытием формального метода...» [2, с. 43].

Данная компетенция героя порождает вопрос о соотношении его с «редактором» в романе. Усиливает интерес к этим двум субъектам тот факт, что пишущий герой представлен как «alter ego» «редактора» (тот же человек, но в более юном возрасте). Начиная со второго предисловия, «редактор»

стремится дистанцироваться от героя: заявляет о том, что их мироощущения различны в силу разного возраста. Герой – бывшее «я» «редактора». «Я оставил себя (прежнего себя) в этой книге...» [13, с. 166]. Обособление от персонажа идет последовательно: заявленный тезис порождает развернутое сравнение героя с матросом, брошенным на острове, чем подчеркивается невозможность сближения героя с собой. Завершение процесса «отделения» персонажа от «редактора» проявляется в том, что в следующих фразах к герою обращаются как к «другому», именуя «ты». Имплицитно та же тенденция реализуется в последующих предисловиях: здесь «редактор» подчеркивает свой значительный возраст и сообщает о смерти своей возлюбленной: «Аля умерла, а мне восемьдесят лет» [13, с. 167]. Тем самым образы героя и «редактора» кажутся несводимыми друг к другу.

Это различие определяет разное отношение «редактора» и героя к изображаемому: в первых изданиях «редактор» об этом заявлял напрямую – он не воспринимает описанное столь серьезно и эмоционально, как персонаж. «Книга серьезнее своего предисловия» [12, с. 9]. В итоговой версии процитированные выше декларации убраны. Но несводимость друг к другу взглядов персонажа и «редактора» сохраняется. Каждое письмо героя в романе предваряется «редакторским» комментарием («синописом»), в котором вкратце излагается его основное содержание. В силу политематичности посланий персонажа в комментариях «редактора» появляются длинные перечислительные ряды, а разноплановость проблем, о которых говорит герой, приводит к тому, что «редакторский» дайджест оказывается составленным из слов разных тематических групп. Подобное сближение выглядит несколько парадоксальным и позволяет судить об ироничном восприятии писем героя «редактором»: «О любви, ревности, телефоне и стадиях любви. Кончается оно замечанием относительно походки русских» [13, с. 176]; «О весне, Prager Diele, Эренбурге, трубках, о времени, которое идет, губах, которые обновляются, и о сердце, которое истрепывается, в то время как с чужих губ только слезает краска. О моем сердце»

[13, с. 220]. Эти стилистические особенности фраз, равно как и некоторые черты сказового стиля, создают эффект остранения. На него же работают «редакторские» оценки манеры или содержания писем героя, а также комментарии, смещающие смысловые акценты при восприятии посланий читателем.

Однако дистанцирование персонажа и «редактора» осуществляется непоследовательно. В «синописах» обнаруживаются местоимения «мой», «наш», которые указывают, что «редактор» сближает себя с героем. Более того, в ряде писем он напрямую отождествляет себя с персонажем: в комментарии к пятому письму заявляет, что в текст послания «я вставил теоретические замечания о роли личного элемента как материала в искусстве» [13, с. 181]. Еще более откровенно представляет себя и персонажа как одно «лицо» в предисловии к восьмому письму.

Это открывает возможность для сближения их позиций: роднит «редактора» и героя то, как они видят мир – и как выражают это в слове. Как и герой, «редактор» воспринимает действительность двояко – непосредственно и семиотически. Поэтому для описания эмоционального состояния может использовать как прямые номинации, так и те, что связывают данные эмоции с художественной сферой: «Посмотрим по книге, как по воде, на каких перевалах бывало сердце, сколько от прошлого осталось крови и гордости, называемых лиризмом» [13, с. 167]. В целом образный ряд в «редакторских» предисловиях близок тем сквозным метафорам, которыми наполнены письма героев: одна из них, образ сердца, – в приведенном выше фрагменте. В том же предисловии ранее дана целая метафорическая картина, во многом созвучная тем образам, посредством которых выражаются чувства героя.

Мы уже отмечали еще одну особенность текста романа – письма в нем пронумерованы, выстроены в определенном порядке. Кому принадлежит подобная обработка писем – «редактору», традиционно выполнявшему эти функции, или герою, который тоже выступает как сочинитель этого произведения? На этот вопрос едва ли можно ответить однозначно.

Равенство компетенций героя и «редактора» продемонстрировано еще и в том, что «редактор» вводит свои предисловия, а в речевой партии героя подобную функцию выполняет вступительное письмо. В этих фрагментах текста и тот, и другой ведут рефлексию над принципами построения данного произведения.

Равенство интенций «редактора» и героя, активная реакция первого на высказывания второго (цитирование героя, литературоведческие комментарии по поводу его речевой манеры, интонации, принципов построения письма и романа в целом, данные в «синопсисах» и предисловиях) – все это усиливает эффект двуголосия в произведении Шкловского.

Тесная тематическая соотнесенность речевых партий героя и «редактора» – и вместе с тем смысловые сдвиги, переакцентуация фраз первого в «синопсисах» второго заставляют читателя воспринимать текст посланий неоднозначно: колебаться между сопереживанием персонажу – и наблюдением за словесной игрой, ведущейся в тексте. Реципиент едва ли может придерживаться одного из «полюсов»: его провоцируют как верить в то, о чем рассказывают, так и воспринимать изображенный мир как художественный, вымышленный.

Эта амбивалентность восприятия закладывается с самых первых строк романа. В «Предисловии к первому изданию» «редактор» рассказывает о формировании замысла книги: выясняется, что в основе ее была культурологическая идея («Первоначально я задумал дать ряд очерков русского Берлина...») [13, с. 165], в соответствии с которой выбирается жанровая форма: «Пришла мысль сделать из них что-то вроде романа в письмах» [13, с. 165]. Тот факт, что «редактор» останавливает свой выбор именно на эпистолярном романе, определяет, якобы, сюжет и набор персонажей – равно как и направление трансформации классической структуры этого жанра: «Для романа в письмах необходима мотивировка – почему именно люди должны переписываться. Обычная мотивировка – любовь и разлучники. Я взял эту мотивировку в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком к женщине, у

которой нет для него времени. Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви» [13, с. 165]. Данное объяснение едва ли допускает «сопереживательное» восприятие дальнейшего текста.

В ранней версии романа игровая установка была эксплицирована более откровенно – проблематизировалась аутентичность образа возлюбленной. Вслед за приведенными выше рассуждениями в предисловии звучал тезис: «Женщина, – та, к которой пишутся письма, – приобрела облик...» [12, с. 7]. Исходя из этого утверждения, получалось, что и Аля – часть необходимого художественного «материала для метафор» [12, с. 7]. Ее образ становился фантомным. Анаграмма «Эльза Триоле – Третья Элоиза» начинала разворачиваться в обратном направлении: имя героини выглядело как возникшее в результате игры с литературной традицией. Из итогового варианта данный фрагмент удален, однако это не сделало восприятие произведения более однозначным.

Усложняет восприятие тот момент, что разные модусы рецепции не соотносятся стабильно с высказываниями героя и «редактора»: с одной стороны, герой может искренне переживать или вполне откровенно рассуждать о чем-либо, а позиция «редактора» – сближаться с чувствами или взглядами персонажа. С другой, – сам пишущий герой, «не отставая» и в этом от «редактора», готов заявить, что все представленное – не более чем художественная конструкция. Вместе с тем пишущий герой вводит в текст предисловия металитературный комментарий: рассуждает о композиции эпистолярного романа, говорит о «двойной разгадке действия» [13, с. 210], ссылается на особенности структуры «Евгения Онегина» – и, отталкиваясь от классики, объясняет построение собственного произведения. Наконец, «по-постмодернистски» он перечеркивает свое предисловие и идущее за ним письмо, создавая «значимое отсутствие присутствия» этого элемента в произведении.

Мы уже цитировали фрагмент, в котором «редактор»-сочинитель говорил об изменении традиционного для романа в письмах сюжета.

Однако «скромное» указание на то, что рассматривается «частный случай» стандартной сюжетной модели – очевидное лукавство автора. Введя любовную интригу, но не позволив развивать ее в эпистолярной форме, В. Шкловский меняет сюжетную композицию эпистолярного романа радикально.

Читатель не видит развития любовных отношений, напротив, нам дана статичная ситуация: герой влюблен в героиню, она взаимностью не отвечает. Почему уже в первом письме к нему запрещает обсуждать эту тему и напрямую говорить о своих чувствах. Представлен конфликт, который сохраняется почти неизменным на протяжении всего периода общения героев, описанного в произведении. Меняются, усиливаются лишь переживания героя, в силу чего кризисность состояния пишущего персонажа нарастает. Эпистолярный нарратив используется для исследования этого процесса – и поиска выхода из кризиса.

И все же в произведении происходит не просто отрыв от традиции, но такое ее изменение, которое эксплицирует сущностные черты эпистолярного сюжета – во всяком случае, как понимает их пишущий герой (а с ним и автор): «Игра развивается. На третьем или четвертом печатном листе я получу свои шах и мат. Начало уже сыграно. Никто не может изменить развязки. Трагические концы, минимум – разбитое сердце, предсказаны романом в письмах» [13, с. 204]. Для него эпистолярный роман – жанр, в котором описываются несчастные любовные истории. В начале XX столетия нельзя предложить читателю полномасштабное изложение любовных отношений, которые чем дальше, тем больше будут обнажать невозможность совместной жизни переписывающихся персонажей. Этот сюжетный шаблон тоже «затаскан». Писать можно лишь о «главном», т. е. о любовной драме – с нее и начиная.

Стагнация любовной интриги обусловлена и иным замыслом автора: представить свое видение русской эмиграции. Однако эта установка реализуется не как альтернативная любовной истории, она также определяет характер межличностных отношений героя и его возлюбленной. «Дискуссионным полем», в

котором взаимодействуют позиции персонажа и Али, становится их восприятие немецкой культуры. Именно это открывает возможность для пусть и непоследовательной, но переписки: героиня близка герою пространственно, он ей малоинтересен как мужчина, но взгляды ее на образ жизни в Берлине отличны от воззрений героя, почему она и отвечает на некоторые из его писем. Герой сам чувствует, что становится основанием для их эпистолярного общения: он здесь «чужой», не может со всем своим непростым прошлым вписаться в цивилизованный мир Германии, она же, напротив, «ужилась» [13, с. 175] не только в новой квартире, но и в другой стране, воспринимает эту культуру вполне органично, успешно и легко пользуется благами цивилизации.

То, что мы видели на частном примере в стилистике, – становится базовым принципом романа: рассуждения героя об эмиграции и речи о своем чувстве связаны, являются иными формами друг друга.

Письма героини значительно отличаются от посланий героя. Даже если используются сходные приемы, эффект, порождаемый ими, иной. Так, композиционное построение многих из них нетривиально: в них, как и в письмах героя, нет начала, позволяющего атрибутировать эти высказывания именно как письма: отсутствуют обращения к адресату, приветствия. Зачины писем выглядят как продолжение ее бытовых дел или сиюминутных рассуждений: «И пишу тебе письмо» [13, с. 185]; «Впрочем, можно писать на этой ученической бумаге...» [13, с. 211]. Тем самым создается образ женщины, для которой речетворческая деятельность не является чем-то особо значимым в жизни, почти не отделена от «быта». «Быт», комфорт для героини важен, это отличает ее от героя: «Нас разъединяет с тобой быт» [13, с. 177]. «Быт» определяет специфику эпистолярного дискурса героини: в ее письмах содержится рассказ о повседневной жизни – вплоть до перечисления банальных действий и событий.

Стилистически письма героини намного проще, чем письма героя. Она избегает метафор, говорит обо всем, называя вещи своими именами. Послания героини неизменно отражают ее «трезвый» взгляд на окружающий

мир, отношения с героем и себя саму. Ее не устраивает стремление героя демонизировать ее: «Я не роковая женщина, я – Аля, розовая и пухлая» [13, с. 185]. Сама она стремится вернуться к детской наивности и простоте, хотя и чувствует, что жизнь заставила ее быть не столь однозначной. Она напрямую говорит о том, что не любит героя, отвергает его сложное отношение к ней: «Я не люблю тебя, и не буду любить» [13, с. 177]. Поэтому ее не устраивает ни содержание писем героя, ни особенности его речевой манеры: «Брось писать о том, как, как, как ты меня любишь, потому что на третьем «как» я начинаю думать о постороннем» [13, с. 230]. Неприятие нарратива подчеркивает отсутствие взаимности со стороны героини. Она излагает свои представления о любовных письмах – радикально отличающиеся от того, как выражает на бумаге свои чувства герой: «Любовных писем не пишут для собственного удовольствия, как настоящий любовник не о себе думает в любви» [13, с. 229–230]. Тем самым героиня включается в литературоведческую дискуссию о жанре любовного письма: межличностный конфликт получает не только дискурсивное воплощение, но и филологическую интерпретацию.

Однако позиция героини – это взгляд не любящего человека, который может столь уверенно говорить о жертвенном чувстве. Эксплицирует отсутствие взаимности не только тематика посланий, но и те цели, с которыми они пишутся. «Ты пишешь обо мне – для себя, я пишу о себе – для тебя» [13, с. 214]. Интенции героев не совпадают; ориентация на высказывания «собеседника» в посланиях героини минимальна. Диалог ослаблен, иницируется преимущественно персонажем.

Кроме того, Шкловский переосмысляет традиции эпистолярного дискурса, отказываясь от его экстенсивности, предрасположенности к многословному изложению чувств и мыслей персонажей. Монтажная техника делает текст писем лаконичным. В этом заключается не забвение, а изменение классических жанровых принципов. Сам герой заявляет, что после написания письма он рвет их, потом они «оживают, срastaются, и я их снова пишу» [13, с. 195]. Вероятно, в «первых» вариантах

писем предложения должны быть связаны вполне логично. Лишь переработка делает их такими, с какими знакомится читатель. В этой фантастической картине можно видеть указание на то, что герой пишет «вторым слоem», сознательно отталкиваясь от классических принципов эпистолярного дискурса. Такая творческая установка близка модернизму. Вместе с тем она становится образцовой «иллюстрацией» теории эволюции литературных форм и эстетических представлений, предложенной формалистами.

Но новаторство Шкловского этим не ограничивается: такая манера, по словам персонажа, должна быть повсеместно используется в современном искусстве, ибо она способна адекватно «ухватить», передать жизнь – лоскутный, калейдоскопический мир, каким его видел человек уже в начале XX столетия. Герой предлагает следующую формулу актуального искусства: «Самое живое в современном искусстве – это сборник статей или театр *variete*, исходящий из интересности отдельных моментов, а не из момента соединения» [13, с. 216]. Тем самым монтаж как композиционный прием передает представления героя = «редактора» = автора о литературном творчестве в целом. «Эта книга – попытка уйти из рамок обыкновенного романа» [13, с. 216].

Монтаж обуславливает ассоциативное соединение разных мыслей и высказываний. Тем самым акцентируется субъективность видения мира персонажем. На основании этого справедливым является утверждение Д. Шраера-Петрова о том, что «Zoo...» можно назвать «лирической прозой Шкловского» [14]. Об этом же, с нашей точки зрения, говорит и Л. Гинзбург, называя сочинение Шкловского «самой нежной книгой наших дней» [2, с. 65].

В последние годы в научной литературе предложена новая жанровая характеристика романа В. Шкловского: «Zoo...» признан «филологическим» романом [5; 8]. Однако в известных нам работах доказательство данного тезиса сводится к весьма обобщенным формулировкам, связанным преимущественно с содержанием романа. На наш взгляд, обозначенные выше особенности субъективной

организации произведения, образной системы, рецепции романа и пр. позволяют более аргументированно называть его «филологическим», т. е. произведением, в котором элементы

литературоведческого анализа становятся частью художественной структуры, помогают моделировать внутренний мир и тем самым выражают авторский замысел.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Брагинская, Н. В.* Филологический роман. Предварение к запискам Ольги Фрейденберг // Человек. 1991. № 3. С. 134–144.
2. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб., 2002.
3. *Громова-Колли А. В.* Проза Виктора Шкловского 1920-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
4. *Зенкин С. Н.* Приключения теоретика. Автобиографическая проза Виктора Шкловского // Дружба народов. 2003. № 12. С. 170–183.
5. *Ладохина О. Ф.* Особенности филологического романа // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы Междунар. науч. конф. 10–11 ноября 2004 г. / ред.-сост. С. И. Кормилов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. С. 303–305.
6. *Новиков В. И.* «Филологический роман». Старый новый жанр на исходе столетия // Новый мир. 1999. № 10. С. 193–205.
7. *Парамонов, Б.* Формализм: метод или мировоззрение? // Новое литературное обозрение. 1995. № 14. С. 35–51.
8. *Разумова А. О.* «Филологический роман» в русской литературе XX века: Генезис, поэтика: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
9. *Разумова, А. О.* Путь формалистов к художественной прозе. [Электронный ресурс]. URL: <http://roman.by/r-8889.html>, свободный.
10. *Тынянов Ю. Н.* Литературное сегодня. М.: Русский современник, 1924.
11. *Чудакова М. О.* Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920-е – конец 1930-х годов // Избранные работы. Т. 1: Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры, 2001.
12. *Шкловский В.* Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929.
13. *Шкловский В. Б.* Зоо, или письма не о любви, или Третья Элоиза // Собр. соч.: в 3 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1. С. 165–230.
14. *Шраер-Петров Д.* Искусство как излом. [Электронный ресурс]. URL: www.drugieberega.com/2004/8/izlom.html, свободный.