

# САМО

# ШКЛОВ

# ВСКО

СОСТАВИТЕЛЬ  
АЛЕКСАНДРА  
БЕРЛИНА

Кочерга русского формализма: Шкловский как персонаж

Кочерга русского формализма: Шкловский как персонаж  
ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА (1914) ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ (1917/1919)

ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА (1914) ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ (1917/1919)

ТРЕТЬЯ ФАБРИКА (1926) ТЕХНИКА ПИСАТЕЛЬСКОГО ремесла (1927)

ТРЕТЬЯ ФАБРИКА (1926) ТЕХНИКА ПИСАТЕЛЬСКОГО ремесла (1927)

ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ (1928) ПОИСКИ ОПТИМИЗМА (1931)

ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ (1928) ПОИСКИ ОПТИМИЗМА (1931)

О МАЯКОВСКОМ (1940) ЖИЛИ-БЫЛИ (1964) ПОВЕСТИ О ПРОЗЕ (1966)

О МАЯКОВСКОМ (1940) ЖИЛИ-БЫЛИ (1964) ПОВЕСТИ О ПРОЗЕ (1966)

Письма Никите Шкловскому (1965–1974) Письма Виктору Конецкому

Письма Никите Шкловскому (1965–1974) Письма Виктору Конецкому

ТЕТИВА (1970) ЭНЕРГИЯ ЗАБЛУЖДЕНИЯ (1981) О ТЕОРИИ ПРОЗЫ (1983)

ТЕТИВА (1970) ЭНЕРГИЯ ЗАБЛУЖДЕНИЯ (1981) О ТЕОРИИ ПРОЗЫ (1983)

**Виктор Шкловский**  
**Самое шкловское (сборник)**

«Издательство АСТ»

УДК 821.161.1.09  
ББК 84(2Рос=Рус)6-5

**Шкловский В. Б.**

Самое шкловское (сборник) / В. Б. Шкловский — «Издательство АСТ»,

ISBN 978-5-17-100046-2

Виктор Борисович Шкловский (1893–1984) – писатель, литературовед, критик, киносценарист, «предводитель формалистов» и «главный наладчик ОПОЯЗа», «enfant terrible русского формализма», яркий персонаж литературной жизни двадцатых – тридцатых годов. Жизнь Шкловского была длинная, разнообразная и насыщенная. Такой получилась и эта книга. «Воскрешение слова» и «Искусство как прием», ставшие манифестом ОПОЯЗа; отрывки из биографической прозы «Третья фабрика» и «Жили-были»; фрагменты учебника литературного творчества для пролетариата «Техника писательского ремесла»; «Гамбургский счет» и мемуары «О Маяковском»; письма любимому внуку и многое другое САМОЕ ШКЛОВСКОЕ с точки зрения составителя книги Александры Берлиной.

УДК 821.161.1.09  
ББК 84(2Рос=Рус)6-5

ISBN 978-5-17-100046-2

© Шкловский В. Б.  
© Издательство АСТ

## Содержание

Постижение новизны	6
От составителя	8
О Шкловском несколько слов	8
Что вошло в эту книгу?	12
Кочерга русского формализма: Шкловский как персонаж	26
Художественная литература	28
Биографическая литература	34
Конец ознакомительного фрагмента.	40

# Виктор Борисович Шкловский

## Самое Шкловское

- © Шкловский В., наследники
- © Шкловский-Корди Н., предисловие, 2017
- © Берлина А., составление, вступительная статья, 2017
- © ООО «Издательство АСТ», 2017

*Книга посвящается внуку Виктора Шкловского – Никите Шкловскому-Корди  
и бабушке Александры Берлиной – Тамаре Брусиловской*

*Этой книги не было бы, если бы не Никита Шкловский, умеющий вспомнить сам и напомнить другим своего дедушку, «того Виктора Шкловского, который честно формулировал вопросы, разгонял погром на персидском базаре, хранил пулемет под кроватью и прыгал из поезда в темноту». А если бы не комментарии Сергея Ушакина, введение было бы несравнимо беднее.*

*Александра Берлина*

## Постижение новизны

*Все было встарь,  
Все повторится снова.  
И сладок нам лишь узнаванья миг.*

*О. Мандельштам*

«Время берет нас тогда... Не тогда, когда ему нас жалко, а тогда, когда мы ему нужны!» – подытожил Виктор Борисович Шкловский в фильме «Жили-были» свои восьмидесятилетние эксперименты по воскрешению слов и вещей. «Самое шкловское» воскресло, потому что оно было нужно, в первую очередь составителю – Але Берлиной – автору теперь уже двух антологий Шкловского. Первая – на английском. «Учи языки, – написал мне из Италии любящий дед, – из-за незнания языка мне сегодня заварили чай холодной водой: три раза переспросили и все-таки сделали!» А через 50 лет «английские ученые доказали, что чай лучше заваривать в микроволновке» – и мы присутствуем при процессе: «Viktor Shklovsky: A Reader» расходуется по свету, обжигая новых и старых читателей свежим ароматом воскрешенного английского слова. Аля Берлина собрала «Самое шкловское» для себя – читателя.

«...А ведь каждый читатель, как тайна, как в землю запрятанный клад...» Каждый, потому что как движение – основное свойство материи, так считывание – основное свойство информации. Текст без читателя кристаллируется, как биологический вирус – он не живой сам по себе. Читатель всегда получает новый – воскресший – текст, хотя он и называется старым именем. Но ведь и Иисуса Христа после Воскресения никто сходу не узнавал и не называл правильно!

В антологии успешно использован прием «остранения»: с каждым прочтением текста мы отправляемся в неизведанное странствие. Это кажется понятным на большой форме: кругосветное путешествие не предполагает повторения приключений – вас гарантированно ожидают новые. Но когда маленькой девочке, едущей по Военно-Грузинской дороге, говорят: «Варечка, посмотри, как красиво!», она бросает быстрый взгляд и отвечает: «Я здесь уже была!». И засыпает. Или, если это происходит в следующем веке, утыкается в свой смартфон. Это всеобщая история человечества, которую Шкловский не устает по-новому рассказывать в каждой своей книге, статье или письме.

Когда моя жена, дежурившая в больнице у почти девяностодвухлетнего Шкловского, позвонила и сказала: «Виктор Борисович умер», я ответил: «Что ты говоришь глупости!». Мой дед совершенно не собирался умирать – эта неизбежность была, как шутка из того же фильма «Жили-были»: «Мы с вами еще встретимся. Или не встретимся. Это с каждым бывает».

Антоний Сурожский вспоминает, как его пациент, певчий церковного хора, впал в кому, не дождавшись родных, издалека к нему спешивших: «Тогда я стал петь рядом с его кроватью церковную службу, и он вернулся. „Вы умираете, – сказал я ему, – проститесь с близкими“».

Так и на свое, как оказалось, последнее свидание с ВБ я принес его только что вышедшую книгу – «Теория прозы» – и, хотя он уже несколько часов был в глубоком забытии, стал ее читать вслух. Сознание вернулось, ВБ слушал и говорил со мной. Он хотел изменить написанное. У меня так и осталось чувство, что Виктор Шкловский умер потому, что я вовремя не задал ему интересный вопрос про формализм или про то, как сделан Дон Кихот...

«Нужна мне ваша курица!» – говорит обвиняемая в краже. И глухой к интонации переводчик сообщает не знающему туземного языка судье: «Обвиняемая сказала, что ей была очень нужна эта курица!» Так вот – он правильно перевел! Мы все нужны этому Мирозданию –

вплоть до Воскрешения. И сколько бы человек, смотрящий телевизор, ни определялся как «животное, которое может смеяться», ключевое – серьезное – определение феномена человека – это «способность понимать и создавать новые, не связанные с ДНК тексты».

«...Тот краткий миг, пока еще не спят земные чувства, их остаток скудный отдайте *постиженью новизны...*» Шкловский вам в этом поможет: ВЫ – лично ВЫ – ему **ОЧЕНЬ НУЖНЫ!**

*Никита Ефимович Шкловский-Корди*

## От составителя

*Образованные возражают другим. Мудрые – сами себе.*  
**Оскар Уайльд «Фразы и философии в назидание юношеству», ок.  
1894**

*«Дайте нам новые формы!» —  
несется вопль по вещам.*  
**Владимир Маяковский. «Приказ № 2 Армии Искусств», 1921**

## О Шкловском несколько слов

Эпиграф – «это как бы указание пути к большим событиям и показу больших людей», – пишет Шкловский в «Энергии заблуждения». С эпиграфов и начнем. Подростком будущий основатель формализма с увлечением читал Уайльда и подражал ему в ранних рассказах; как и Уайльд, он стал мастером афоризма и фигурой эпатажа. Дело, впрочем, не в этом, а в том, что приведенные выше строки написаны как будто о Шкловском. И его образование, и его мудрость несомненны, если прав Уайльд: он постоянно возражал и другим, и самому себе. Его интерес к форме противоречил принятому идеологическому подходу – и советскому, и досоветскому<sup>1</sup>. Внук Шкловского, Никита Шкловский-Корди, с бесконечным терпением отвечавший на мои вопросы, считает, что его дед «активно эпатировал людей, чтобы заставить их себя слушать», чтобы «повернуть нос слушателя и стряхнуть пыль с его ушей». Изучение литературных форм было делом жизни Шкловского, не только провокационной позой – но манило и низвержение традиций как таковое. На его литературном корабле современности, по крайней мере в юные годы, было место Пушкину, но не идеологии.

Для талантливого молодого ученого естественно возражать авторитетам, но Шкловский пошел дальше. Он и другие члены ОПОЯЗа – Общества (изучения) поэтического языка – страстно спорили и друг с другом. Один из своих ранних текстов он завершает словами: «Статья моя печатается в том же порядке, в котором существую я сам, – в дискуссионном».<sup>2</sup> Более того, Шкловский никогда не боялся спорить и сам с собой, «жить, как дерево, сменяя листья», как он это формулирует в мемуарах «Жили-были». Часть возражений себе были вынужденным маневром, когда слово «формализм» стало ругательством в советской прессе, но многие споры Шкловского со Шкловским кажутся вполне искренними – он мыслил, споря. Мало кто может оглянуться на семидесятилетнюю научно-творческую биографию: ни разу не возразить себе за такой срок было бы, пожалуй, признаком застоя.

Бликий друг и тонкий комментатор позднего Шкловского Александр Чудаков пишет: «Первая черта мышления Шкловского (быть может, первая и генетически) – его неперменная полемичность, внешняя или внутренняя. В знаменитых, тысячекратно цитированных определениях-афоризмах Шкловского всегда есть опровержение, отрицание, противопоставление».<sup>3</sup> В 1925-м, в статье «Литература вне сюжета», Шкловский писал: «Противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой». Равны они или не равны между собой и в каком смысле – об этом много говорили потом и сам Шкловский, и другие. Но, может быть, важнее

---

<sup>1</sup> «Читать мне нечего, читаю старые журналы за последние 20 лет. Как странно, они заменяли историю русской литературы историей русского либерализма. А Пыпин относил историю литературы к истории этнографии», – пишет Шкловский в «Сентиментальном путешествии».

<sup>2</sup> «„Народная комедия“ и „Первый Винокур“», вошла в сборник «Ход коня».

<sup>3</sup> Чудаков А. Два первых десятилетия // Гамбургский счет / Виктор Шкловский. М.: Советский писатель, 1990. С. 31.

здесь не эта оценка, а то, что литература представлена здесь именно как противопоставление. Впрочем, говорит он не только о литературе. «Думаю, что каждое произведение искусства в силу того, что оно является звеном самоотрицающего процесса, является противопоставлением чему-то другому», – утверждает «Тетива» (1970). «И без монтажа, без противопоставления нельзя написать вещь, по крайней мере, нельзя хорошо написать», – продолжает «Энергия заблуждения» (1981).

Идея возникновения нового из противопоставления старого напоминает концепт «бисоциации» Кестлера, источник когнитивной теории «концептуального смещения» как источника творческого мышления.<sup>4</sup> Во времена юности Шкловского эта идея витала в воздухе:

«Сопряжение далековатых идей» – мысль, подхваченная Юрием Тыняновым у Михаила Ломоносова, – окажется одним из основных принципов деятельности этого поколения, будь то контрапункты Сергея Эйзенштейна, контррельефы Владимира Татлина, монтажи Дзиги Вертова, архитектурные проекты Эля Лисицкого, коллажи Александра Родченко или «сдвиги» Романа Яacobсона, —

пишет Сергей Ушакин.<sup>5</sup> Шкловский даже книги на своих полках расставлял так, чтобы рядом стояли противоречащие друг другу.<sup>6</sup>

Но мы забыли о втором эпиграфе. Приведем его чуть полнее:

Пока канителю, спорим,  
смысл сокровенный ища:  
«Дайте нам новые формы!» —  
несется вопль по вещам.

Первая статья формализма, «Воскрешение слова», – это гимн футуризму. В 1921 году, когда Маяковский писал «Приказ № 2 армии искусств», он уже знал и ценил Шкловского и вполне мог осознанно отсылать к «Воскрешению слова» и «Искусству как приему». Маяковский не только призывает к острашению, он еще и рифмует со «спорами» и «поисками» ключевые слова Шкловского «форма» и «вещь». Вещи нужна новая форма, чтобы вернулось ощущение, чтобы отступил автоматизм. Вещь – это язык, жанр, литературная норма (собственно, «вещь» у Шкловского часто значит «текст»), а также все, что может быть изображено в искусстве, – то есть просто всё. Люди, чувства, общество, «вещи, платье, мебель... и страх войны». Открыто или эзоповым языком, Шкловский всю жизнь возвращался к идее острашения – пробуждения сознания, обновления ощущения жизни. В 2014 году вышла биография Шкловского авторства Владимира Березина в серии ЖЗЛ. Сам Шкловский может сравниться разве только с Набоковым по количеству автобиографических произведений: «Сентиментальное путешествие», «Третья фабрика», «Жили-были» – и это не считая личных моментов, прорывающихся в теоретические работы. И все же стоит привести здесь основные вехи биографии Шкловского. Как он говорит в «Жили-были», его книги «написаны не со спокойной последовательностью академических сочинений». Стоит представить себе, что происходило в его жизни в то время, когда он писал о теории прозы...

---

<sup>4</sup> См.: Turner M., Fauconnier G. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002. О Шкловском и когнитивистике, см. *Berlina A. To Give Back the Sensation of Life: Shklovsky's Ostranenie*, *Cognitive Studies and Psychology. Journal of Literary Studies*. 2017. № 11/2.

<sup>5</sup> Ушакин С. «Не взлетевшие самолеты мечты»: о поколении формального метода // Формальный метод. Антология русского модернизма: в 3 т. Т. 1. Системы / Под ред. С. Ушакина. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 16; также в журнале «Гэфтер»: URL: <http://gefter.ru/archive/18082>.

<sup>6</sup> См.: Шкловский В. *Гамбургский счет*. Л.: Издательство писателей, 1928. С. 13.

## Биографическая справка<sup>7</sup>:

1893 – Виктор Шкловский рожден 25 января в Санкт-Петербурге в семье учителя математики Бориса Шкловского и его жены Варвары (урожденной Бундель).

1912 – Поступление на филологический факультет Петербургского университета (где он учится полтора года; университета он так и не окончит).

1914 – Доклады в литературных кафе и училищах. Вокруг Шкловского начинает собираться группа филологов, из которой вырастет ОПОЯЗ. Публикация «Воскрешения слова» и сборника стихов «Свинцовый жребий». Начинается Первая мировая война. Осенью Шкловский добровольцем уходит в армию.

1916 – Этот год часто считается годом основания ОПОЯЗа. Продолжая служить в Петрограде, Шкловский пишет «Искусство как прием».

1916–1917 – Шкловский редактирует и издает первые два опоязовских сборника, в которых публикуются и его статьи, включая «Искусство как прием».

1917 – Шкловский участвует в Февральской революции на стороне эсеров. Осенью уезжает на Турецкий фронт как помощник комиссара Временного правительства.

1918 – Возвращение в Петроград, участие в работе эсеровского подполья. После провала попытки антибольшевистского переворота прячется в сумасшедшем доме в Саратове. Осень – бегство на Украину, служба в 4-м автопанцирном дивизионе. Брат Николай (28 лет) расстрелян. Брат по отцу Евгений (около 30 лет) убит.

1919 – Возвращение в Петроград, преподавание, женитьба на Василисе Корди. Гибель сестры Евгении (27 лет), матери двух маленьких дочерей.

1920 – Воюет на стороне Красной армии против врангелевских войск под Александровском, Херсоном и Каховкой; ранен при саперных работах, в теле остаются 18 крупных осколков. Возвращение в Петроград. Назначение профессором Государственного института истории искусств по теории литературы.

1922 – Официальная амнистия эсеров неофициально отозвана. Бегство из Петрограда в Финляндию по льду Финского залива. Шкловский селится в Берлине.

1923 – Издание «Zoo», «Сентиментального путешествия», «Хода коня». Возвращение в Москву.

1924 – Рождение сына Никиты.

1925 – Издание «О теории прозы». Поступление на работу на Третью фабрику Госкино.

1926 – Издание «Третьей фабрики».

1927 – Рождение дочери Варвары, публикация «Техники писательского ремесла».

1932 – Поездка на Беломорско-Балтийский канал – попытка помочь брату Владимиру, отправленному туда на работы. Участие в написании печально известной книги «Беломорско-Балтийский канал».

1937 – Владимир Шкловский (брат Виктора) расстрелян.

1945 – Единственный сын Шкловского, Никита (21 год), убит в Восточной Пруссии.

1949 – Разгромная статья Симонова о Шкловском, бойкотирование его работ.

1952 – Рождение внука Никиты.

1956 – Развод. Женитьба на Серафиме Суок.

1964 – Выходит книга воспоминаний «Жили-были».

1965 – «Искусство как прием» и другие ранние тексты Шкловского выходят во французском и английском переводах (в последующие годы – почетные степени и другие знаки признания на Западе).

<sup>7</sup> Основной источник информации: Березин В. Виктор Шкловский. М.: Молодая гвардия, 2014.

- 1966 – Издание «Повестей о прозе».  
1970 – Издание «Тетивы».  
1981 – Издание «Энергии заблуждения».  
1983 – Издание «О теории прозы».  
1984 – Виктор Борисович Шкловский умер 5 декабря в Москве.

Шкловский прожил 91 год. Два его брата и сестра прожили меньше – вместе взятые. Его единственный сын погиб на войне совсем юным. Жизнь Шкловского была трагична, но и насыщена. Он был «спутником футуристической богемы», «предводителем формалистов», «главным наладчиком ОПОЯЗа» и «*enfant terrible* русского формализма» – и это одни только эпитеты из книги Виктора Эрлиха «*Russian Formalism*»<sup>8</sup>. Быть одновременно патриархом и *enfant terrible* движения – задача не из легких, но Шкловскому это удавалось. В последние годы и в России, и на Западе растет интерес к его творчеству, ему посвящаются крупные международные конференции, вышел сборник *Viktor Shklovsky: A Reader*. Статя «Искусство как прием» в 2017 году исполняется сто лет.

Чем лучше отпраздновать этот юбилей, как не изданием сборника Шкловского? И, конечно, исполнением гимна младоформалистов<sup>9</sup>:

Отец наш буйный – Виктор Шкловский,  
Тынянов строгий – няня наша,  
А Эйхенбаум – он не таковский,  
Он – наша нежная мамаша.

Прием был мальчиком веселым,  
Такой красивый, статный, ловкий,  
И вот теперь он пущен голым,  
Прикрыт одной мотивировкой.

Любовь, как всякое явление,  
Мы знаем в жанрах всех объемов.  
Но страсть, с научной точки зренья,  
Есть конвергенция приемов.

Пускай критический констриктор  
Шумит и нам грозит люто.  
Но ave, Шкловский, ave, Виктор!  
Formalitari te salutant!

---

<sup>8</sup> Erlich V. *Russian Formalism: History and Doctrine*. Berlin: De Gruyter Mouton, 1955. P. 67, 68, 76, 265.

<sup>9</sup> Текст гимна собран из разных источников, основной из которых – Хмельницкая Т. Неопубликованная статья о В. Шкловском // Вопросы литературы. 2005. № 5 // URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/5/hm2.html>.

## Что вошло в эту книгу?

Не считая тома, который вы держите в руках, в современной России изданы только три книги Шкловского: два автобиографических романа («Zoo» и «Сентиментальное путешествие») и прекрасно составленный Галушкиным и Чудаковым посмертный литературоведческий сборник «Гамбургский счет». Для сравнения: в Америке переиздаются тринадцать книг «отца русского формализма». И даже англоязычным читателям при этом многого не хватает – Шкловский писал теоретические, критические и литературные тексты в течение семидесяти лет. Разобраться в его огромном и увлекательном наследии непросто, тем более что среди его книг есть две пары неидентичных близнецов: «О теории прозы» 1925 и 1983 года, а также «Гамбургский счет» 1928-го и 1990-го. Еще куда сложнее сделать выбор, решить, что войдет в сборник. Труднее всего психологически поднять руку на текст Шкловского, заменить жалким многоточием в угловых скобках слова, которые он писал. Но моей задачей было составить как можно более всеобъемлющий и разносторонний сборник, при этом не давая ему разрастись на несколько томов. Составить сборник, который будет доступен неакадемическим читателям, студентам и преподавателям и всем, кого интересует теория литературы – а также другие вещи, о которых писал Шкловский: советская история и человеческое сознание, Маяковский и Толстой, Сервантес и Стерн, Боккаччо и Данте, сказки и загадки, кино и телевидение, эротика и религия, любовь и война...

Чтобы объять необъятное, пришлось выбрать отдельные главы из дюжины книг; где-то сокращения были сделаны и внутри главы (все они помечены знаком <...>). Поздний Шкловский склонен повторяться и крайне подробно пересказывать содержание произведений. Это часть его стиля, его мыслительного процесса, и «приглаживать» тексты ни в коем случае не хотелось. С другой стороны, тратить десятки драгоценных страниц на пересказы тоже было жаль. Остается надеяться, что был достигнут разумный баланс, – хотя, разумеется, каждый любящий Шкловского читатель найдет в сборнике чудовищные лакуны. Чтобы не повторять «Гамбургский счет» 1990-го, сюда не были включены такие знаковые тексты, как «Литература вне сюжета» (альтернативное название «Розанов»), «Ход коня» и «Труба марсиан». К сожалению, не вошла сюда и историческая проза Шкловского; теория и критика кино представлены только мельком в «Тетиве» и «О теории прозы» – и это при том, что в сборнике «За 60 лет – работы о кино» 1985 года на 574 страницах мелкого шрифта уместилась лишь часть статей на эту тему. Остается только надеяться на скорый выход собрания сочинений. Может быть, в издании Шкловского когда-нибудь удастся догнать и перегнать Америку...

Итак, что же вошло в этот сборник? Открывают его первые два эссе Шкловского, приведенные целиком, – «Воскрешение слова» (1914) и «Искусство как прием» (1917/1919)<sup>10</sup>. Об этих двух текстах стоит рассказать подробнее. Началось все с того, что в 1913 году двадцатилетний студент произнес в кабаре «Бродячая собака» – том самом, которому посвящено «Все мы бражники здесь, блудницы...» Ахматовой, – пламенную речь о жизни и смерти искусства. В 1914-м она была напечатана под заголовком «Воскрешение слова» за счет автора; несколько экземпляров были проиллюстрированы завсегдадатаями все той же «Собаки» – художницей-авангардисткой Ольгой Розановой и Алексеем Крученых. Поэт-футурист часто оформлял свои произведения, редко – чужие; юному Шкловскому эта честь досталась во многом потому, что «Воскрешение слова», начавшись как научная статья, в финале превращается в бюджетянский манифест. Вообще эссе удивляет смешением стилей, сочетанием футуристской провокации (Шкловский издевается над почтением к «старому искусству») и консервативного догматизма (о «веках расцвета искусства» он говорит без всякой иронии). Все это легче понять,

<sup>10</sup> Двойная дата (здесь и далее) означает год первой публикации и год цитируемого издания.

вспомнив, что текст был задуман в первую очередь для яркого выступления и только потом превратился в публикацию. Несмотря на все свои противоречия, а во многом и благодаря им, «Воскрешение слова» стало первым документом русского формализма.

Юный Шкловский еще старается следовать академическим традициям: «Воскрешение слова» больше и уважительнее цитирует коллег, чем поздние вещи. Указаны даже источники и номера страниц. Это потом Шкловский научится (во многом потому, что в окопе иначе не напишешь) заменять цитаты небрежным «Кажется, я читал где-то у...». «Искусство как прием» тоже цитирует по правилам, но уже с куда меньшим пиететом. Развитие Шкловского-полемиста прекрасно прослеживается, например, по упоминаниям филолога Д. Овсяннико-Куликовского: отсылка к нему используется для подкрепления аргумента в «Воскрешении слова» (1914); «Искусство как прием» (1917) уже подтрунивает над почтенным академиком; а в «Сентиментальном путешествии» (1923) Шкловский и вовсе превращает его в собирательное понятие: «Овсяннико-Куликовские... зажили русскую литературу. Они как люди, которые пришли смотреть на цветок и для удобства на него сели».

Есть, однако, ученые, которых Шкловский всегда цитирует не только с уважением, но и с восторгом. «Воскрешение слова» и «Искусство как прием» упоминают друзей его юности – лингвистов Евгения Поливанова и Льва Якубинского. Вместе они составили костяк того, что стало ОПОЯЗом. Их портреты можно найти в автобиографической прозе Шкловского; пару штрихов стоит привести здесь, чтобы имена в эссе обросли плотью. Поливанов мальчиком лишился руки: по рассказу Шкловского, на спор положил руку под поезд, решив перецеголять Колю Красоткина из «Братьев Карамазовых». (Остается радоваться, что вдохновился он не «Анной Карениной»...) Существуют и другие – менее литературно-романтические – объяснения однорукости Поливанова. Многие источники утверждают, что специалист по китайскому, корейскому и японскому в той или иной степени владел восемнадцатью языками. Шкловский рассказывает, что Поливанов ел (sic!) опиум и защищал докторскую диссертацию в нижнем белье, и называет его гением.<sup>11</sup> О Якубинском Шкловский пишет: «Лучший год моей жизни – это тот, когда я изо дня в день говорил по часу, по два по телефону со Львом Якубинским. У телефонов мы поставили столики».<sup>12</sup> Множество идей Шкловского родилось из записей, сделанных во время этих разговоров. В «Воскрешении слова» Шкловский впервые говорит об омертвлении и обновлении в литературе. Через пару лет любовь к футуризму, несогласие с идеей экономии в литературном языке и пассаж из дневника Толстого скрестятся – и родят остранение. Само это скрещение – пример других любимых идей Шкловского: «сопряжения далековатых идей» и общего генофонда многих литературных родителей. Что же такое остранение? Прочитывая дневник Толстого, где тот пишет о бессознательном существовании, Шкловский говорит:

Если целая сложная жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была.

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия,

<sup>11</sup> См.: *Vitale S. Shklovsky: Witness to an Era*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2013. P. 79. В 1978 году итальянская писательница и переводчица Серена Витале взяла у Шкловского ряд глубоких и уникальных по откровенности ответов интервью. Книга вышла в 1979-м на итальянском языке, а затем в цитирующейся здесь английской версии. Оригиналы интервью не сохранились. Аудиозаписи были частично изъяты и стерты КГБ, частично размагнитились, а то, что осталось, потерялось при переезде (как объяснила Серена Витале в письме). Здесь и далее – обратный перевод Александры Берлиной. Другие иностранные книги также цитируются в предисловии в ее переводе.

<sup>12</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. Л.: Советский писатель, 1990. С. 423.

так как восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.

Остранение – неологизм со счастливой (странно само слово), но случайной ошибкой. Через 67 лет, в «О теории прозы», Шкловский напишет:

И я тогда создал термин «остранение»; и так как уже могу сегодня признаваться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно «н». Надо «странный» было написать.

Так оно и пошло с одним «н» и, как собака с отрезанным ухом, бегаёт по миру.

Нарочно ли Шкловский здесь (мета-)ошибается, называя орфографическую ошибку грамматической, поддразнивает ли он читателя, нам уже не узнать. Во всяком случае, острашению с одной «н» исполнилось сто лет, а «бегаёт по миру» оно более полувека: в 1965-м вышли переводы на английский и французский, вскоре подтянулись другие европейские языки.<sup>13</sup> Для перевода почти всегда выбирался первый вариант статьи, обкатанный на слушателях в 1916-м и опубликованный в 1917-м. Через два года, во втором «Сборнике по теории поэтического языка», вышла новая версия, которая приводится здесь. Основное дополнение – материал об эротическом острашении. Как говорил Шкловский (по отношению к другому тексту): «Мне тогда хотелось шокировать людей. Такая была эра».<sup>14</sup> Материал для научного труда действительно был настолько неожиданный, что даже прекрасный переводчик и филолог Юрий Штридтер (один из немногих, работавших с дополненной версией текста) передает «стала раком» на немецкий как «*wurde ein Krebs*» – «превратилась в рака», дополняя порнографическую сказку кафкианским превращением...<sup>15</sup>

Предисловие к французскому сборнику формалистских текстов написал Роман Jakobson, а составителем и переводчиком выступил Цветан Тодоров – так формализм стал у истоков структурализма. Впрочем, Jakobson в этом предисловии критически отзывается о своем бывшем близком друге Шкловском, а влияние «Искусства как приема» можно поискать и в рецептивной эстетике, и в когнитивной стилистике... Первый английский перевод во многом неточен. Ключевая фраза текста определяет искусство как способ «пережить деланье вещи». По-английски целью искусства несколько тавтологически стало «испытание искусности объекта» (*experiencing the artfulness of an object*).<sup>16</sup> Возможно, поэтому в англоязычной критике (особенно вне славистики) распространился образ острашения как приема «искусства ради искусства». Частично дело здесь и в загадочной фразе: «а сделанное в искусстве не важно».

Что это – «сделанное» и для кого оно не важно? Если «сделанное» – это объект острашения, переживаемый заново, то как он может не быть важен? Похоже, разгадка кроется в разговоре с поэтом, которого Шкловский считал одним из величайших современников: «Мне говорил Хлебников, что важна работа, а не сделанное, что сделанное – это стружки».<sup>17</sup> Но Хлебников говорил о написании стихов, а не о чтении. Сделанный текст может быть не важен для поэта, но он – все, что есть у читателя. Похоже, что Шкловский-писатель перебил Шкловского-литературоведа, вставив фразу из своей перспективы в «Искусство как прием».

<sup>13</sup> Впрочем, по миру «остранение» бегаёт обычно в замаскированном виде, скрывая свою одноухость: большинство языков переводят термин (на английский, например, как «estrangement», «enstrangement» и «defamiliarization»); «ostranenie» используют слависты и немногие особенно упорные переводчики. См.: *Berlina A. Viktor Shklovsky: A Reader*. New York: Bloomsbury, 2016.

<sup>14</sup> *Vitale S. Op. cit.* P. 81.

<sup>15</sup> См.: *Striedter J. Texte der russischen Formalisten*. Bd 1. München: Wilhelm-Finck-Verlag, 1969. S. 29.

<sup>16</sup> *Lemon L., Reis M. Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. P. 12.

<sup>17</sup> *Шкловский В. Гамбургский счет* (1990). С. 469.

Штридтер замечает, что у остранения две функции: «заставить читателя по-новому видеть вещи», но и, «наоборот, привлечь внимание к самой осложняющей и острающей форме»<sup>18</sup>. Далее он пишет, что «Искусство как прием» посвящено только второй функции. На самом деле, однако, это скорее можно сказать о «Воскрешении слова», действительно описывающем в основном внутрилитературное, внутриязыковое обновление. А вот почти все примеры в «Искусстве...» именно заставляют читателя «видеть вещи». Более того, почти все цитируемые пассажи, кроме разве что эротических, носят социально-критический характер. Если «Воскрешение...» финалом напоминает футуристический манифест, то «Искусство...» частично читается как комментированная антология Толстого, и этот выбор не случаен: Толстой не только вдохновил Шкловского на создание идеи остранения, он – неиссякаемый источник «странных» взглядов на общество. Остранение, пишет Шкловский, – это «способ Толстого добираться до совести».

Может быть, именно здесь и кроется оригинальность остранения. Еще Аристотель писал, что (ино)странные слова интенсивнее переживаются в литературе и привлекают к себе внимание. Еще Юм и Шлегель говорили, что удивляться, смотреть на знакомое как на новое – это путь науки. Еще романтики утверждали, что глаз перестает замечать красоту, что поэзия – это способ заново увидеть прекрасное. Но Шкловский – кажется, первый, кто увидел, что мы привыкаем не только к прекрасному, но и к страшному; первый, кто провозгласил искусство средством борьбы с этим привыканием. «Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны», – пишет он. Когда ему самому пришлось пережить войну – Первую мировую и Гражданскую, – больше всего он боялся отсутствия страха. В «Сентиментальном путешествии» он пишет: «Граждане, бросьте убивать! Уже люди не боятся смерти! Уже есть привычки и способности, как сообщать жене о смерти мужа». Вот эти «привычки и способности», эта нормализация страшного – одна из тех вещей, с которыми борется остранение.

Остранение – не отстранение от жизни, а погружение в нее, будь она страшна или прекрасна.<sup>19</sup>

Погружается в жизнь Шкловский и в своих автобиографически-литературных гибридах: «Зоо, или Письма не о любви» (1923), «Сентиментальное путешествие» (1923), «Третья фабрика» (1926) и «Жили-были» (1964). В «Самом шкловском» не представлены первые две из этих книг, так как они есть в продаже. Отрывки из «Третьей фабрики» и «Жили-были» под одной обложкой позволяют увидеть одни и те же события в разных преломлениях – свежие впечатления и давние воспоминания; взгляд юного формалиста-контрреволюционера-военного-эмигранта и пожилого человека, пережившего сталинский террор и решившегося снова говорить о прошлом... После несчастливой, но необыкновенно продуктивной года в Берлине Шкловскому позволили вернуться в советскую Россию, страну, которую он в «Сентиментальном путешествии» описывает так: «Большевики вошли в уже больную Россию, но они не были нейтральны, нет, они были особенными организующими бактериями, но другого мира и измерения. (Это как организовать государство из рыб и птиц, положив в основание двойную бухгалтерию.)» Учитывая его откровенность в этой и других книгах, удивительно, что он даже не был арестован при советской власти. В Берлине Шкловский был не в своей тарелке. В советской России он чувствовал себя (это тоже из «Сентиментального путешествия») «как человек, у которого взрывом вырвало внутренности, а он еще разговаривает.

Представьте себе общество из таких людей.

Сидят они и разговаривают. Не выть же».

Вспоминается Бродский: «позволял своим связкам все звуки, помимо воя».

<sup>18</sup> *Striedter J.* Op. cit. 1. S. 23.

<sup>19</sup> О Шкловском и войне см., например: *Berlina A.* Make It Strange, Make It Stony: Viktor Shklovsky and the Horror Behind Ostranenie. *Times Literary Supplement*. 10.03.2016. // URL: <http://www.the-tls.co.uk/articles/private/make-it-strange-make-it-stony/>

После войн и революции жизнь стала спокойнее, но не счастливее. «Я живу плохо. Живу тускло, как в презервативе. В Москве не работаю. Ночью вижу виноватые сны», – пишет Шкловский в «Третьей фабрике». Он много занимается «поденщиной», кинематографической работой. «Есть два пути сейчас», пишет он в «Третьей фабрике», – писать в стол или проникнуться советской идеологией, «третьего пути нет. Вот по нему и надо идти». Эти слова часто цитируются вне контекста и смотрятся пустым афоризмом. Но Шкловский продолжает, объясняя: «Путь третий – работать в газетах, в журналах, ежедневно, не беречь себя, а беречь работу, изменяться, скрещиваться с материалом, снова изменяться, скрещиваться с материалом, снова обрабатывать его и тогда будет литература». Он выбрал этот путь, или верил, что выбрал его. Выбрал быть «льном на стлище». Шкловский несколько лет писал статьи для Льнотреста, он знает, о чем говорит. «Лен, если бы он имел голос, кричал при обработке. <...> Лен нуждается в угнетении».

Позже Шкловский понял, что он – не лен:

Потом я написал «Третью фабрику», книжку для меня совершенно непонятную.

Я хотел в ней капитулировать перед временем, причем капитулировать, переведя свои войска на другую сторону. Признать современность. Очевидно, у меня оказался не такой голос. Или материал деревни и материал личной неустроенности в жизни, включенный в книгу, вылез, оказался поставлен не так, как я его хотел поставить, и на книжку обиделись. Книжки пишутся вообще не для того, чтобы они нравились, и книжки не только пишутся, но происходят, случаются. Книги уводят автора от намерения. Пишу не оправдываясь, а передаю факт.<sup>20</sup>

Через год после «Третьей фабрики» вышла «Техника писательского ремесла» (1927), книга курьезная – учебник литературного творчества для пролетариата. Шкловский рассчитывает на определенную аудиторию: он объясняет, кто такой Боккаччо, что такое параллель и монолог... В одной из ранних версий адресаты описываются четче, чем в окончательном варианте: «В организации ВАПП – три тысячи писателей; это очень много».<sup>21</sup> ВАПП – это Всероссийская ассоциация пролетарских писателей. «Современный писатель старается стать профессионалом лет 18-ти и не иметь другой профессии, кроме литературы. Это очень неудобно, потому что жить ему при этом нечем. В Москве он живет у знакомых или в Доме Герцена на лестнице», – продолжает Шкловский, в ранней версии добавляя: «А некоторые в уборной, так человек 6; но даже уборная не может вместить всех желающих, потому что, как сказано, их три тысячи». Главное, чему учебник хочет научить вапповцев, – это читать. И, желательно, не писать. Одна из глав так и называется: «О стихах и о том, почему их не стоит писать».

Но Шкловский говорит не только с «пролетарскими писателями». Не им адресована ирония некоторых пассажей, скажем, наблюдение, что рассказ «Хозяин и работник» Толстого «мог бы быть прочитан на тогдашнем производственном совещании дворян, если бы у них такие были». Иногда сквозь текст прорывается обращение к коллегам по литературоведению – и к писателям, способным написать не только роман, но и «то, что будет заменять роман». На несколько строк учебник превращается в манифест: «Не нужно лезть в большую литературу, потому что большая литература окажется там, где мы будем спокойно стоять и настаивать, что это место самое важное». Вынужденный упрощать, Шкловский вливает в «Технику писательского ремесла» концентрат своих основных идей. Скажем, «Литература вне сюжета»<sup>22</sup> во многом построена вокруг мысли, сжатой в «Технике» до запоминающегося генеалогического

<sup>20</sup> Шкловский В. Гамбургский счет (1990). С. 382–383.

<sup>21</sup> Там же. С. 393.

<sup>22</sup> «Розанов» в сборнике «Гамбургский счет» (1990).

афоризма: «Литературное произведение не происходит от другого литературного произведения непосредственно, а нужно ему еще папу со стороны».

Описание остранения (хоть и не само это слово) тоже появляется в «Технике писательского ремесла», но в неожиданной модификации:

«Профессиональный человек, имеющий профессию, описывает вещи по-своему, и это интересно. У Гоголя кузнец Вакула осматривает дворец Екатерины с точки зрения кузнеца и маляра, и таким способом Гоголь смог описать дворец Екатерины. Бунин, изображая римский форум, описывает его с точки зрения русского человека из деревни». До этого Шкловский чаще говорил об (искусственно) наивном взгляде, теперь – о профессиональном. Как пишет Илья Калинин,

«прежний тип остранения можно трактовать как *потребление странности* предмета. Теперь его место должно занять остранение как *производство профессионального специализированного отношения* к вещам».<sup>23</sup> Само название «Техника писательского ремесла» – тоже концентрат формалистского подхода. В «Сентиментальном путешествии» Шкловский пишет: «В основе формальный метод прост. Возвращение к мастерству». «Ремесло», «техника», «прием», «вещь» – это словарь движения, противопоставившего себя мистике символизма.

«Техника...», при всех цитатах из Маркса и отсылках к «пролетарским» темам, узнаваемо принадлежит перу отца ОПОЯЗа.

Далее в сборнике следует самый короткий и самый известный вне филологических кругов текст Шкловского: «Гамбургский счет». Эти 120 слов увидели свет в качестве предисловия к одноименной книге, вышедшей в Ленинграде в 1928 году.<sup>24</sup> Выражение «гамбургский счет» известно сейчас почти всем, даже людям, которые не слышали о Шкловском. Впрочем, последние могут трактовать его несколько неожиданно. В 2014 году Владимир Путин упрекнул Европу в недостаточной щедрости (а может быть, заодно и в излишнем равноправии полов) так: «У нас, если мужчина девушку приглашает в ресторан, он за нее платит. А у вас все по гамбургскому счету – каждый платит за себя». Шкловский, увлеченно объяснявший в газетных публикациях Троцкому его литературоведческие ошибки, мог бы спасовать перед столь смелой интерпретацией...

На самом деле, как наверняка знают читатели этого предисловия,

«гамбургский счет» определяет истинный уровень мастерства (в развернутом смысле – истинную ценность чего-либо). Шкловский обычно считается автором словосочетания, но он рассказывал своему другу Виктору Конецкому, что слышал его от борца Ивана Поддубного (см. отрывок из «Эха» в главе «Кочерга русского формализма» в этой книге). Решающее соревнование в Гамбурге было или мифом, или настоящей профессиональной тайной – по крайней мере, его конкретных документальных следов найти не удалось. Впрочем, в начале XX века Гамбург действительно был одной из столиц спортивной борьбы; именно там Поддубный с большим успехом выступал в двадцатых. Вряд ли одно секретное состязание для борцов всего мира действительно было возможно, но, без сомнения, помимо выступлений для широкой публики проходили и более профессиональные и честные соревнования. Северогерманский институт истории спорта хранит данные о непубличных чемпионатах того времени, определяющих, кому и как «выигрывать» и «проигрывать» напоказ.

Шкловский не первый в русской литературе взялся за сортировку писателей по качеству. Возможно, он знал стихотворение Баратынского «Певцы 15-го класса», наверняка был знаком

<sup>23</sup> Калинин И. Виктор Шкловский как прием // Формальный метод. Антология русского модернизма: в 3 т. Т. 1. Системы / Под ред. С. Ушакина. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 97.

<sup>24</sup> Не путать с еще одним «Гамбургским счетом», сборником 1990 года.

с «Литературной табелью о рангах» Чехова, даже формой напоминающей его собственный список:

Если всех живых русских литераторов, соответственно их талантам и заслугам, произвести в чины, то:

Действительные тайные советники (вакансия).

Тайные советники: Лев Толстой, Гончаров.

Действительные статские советники: Салтыков-Щедрин, Григорович.

На одной странице «Гамбургского счета» Шкловский умудрился пренебрежительно отозваться о полудюжине писателей, в том числе о Горьком и Бабеле, о которых обычно писал куда более положительно. В отличие от Чехова, Шкловский оставляет место для разногласий; много было сказано читателями о значении фразы «Булгаков – у ковра». Сам Булгаков был оскорблен этим вердиктом; его вдова писала: «Поясню для тех, кто не знаком с этим выражением. Оно означает, что на арене „у ковра“ представление ведет, развлекая публику, клоун. Я никогда не забуду, как дрогнуло и побледнело лицо М. А.»<sup>25</sup>. Судя по тому, как построен текст, логично предположить, что характеристика это нелестная, тем более что Шкловский не любил прозы Булгакова тех лет:

Возьмем один из типичных рассказов Михаила Булгакова «Роковые яйца».

Как это сделано?

Это сделано из Уэллса.

<...>

Я не хочу доказывать, что Михаил Булгаков плагиатор. Нет, он – способный малый, похищающий «Пищу богов» для малых дел.

Успех Михаила Булгакова – успех вовремя приведенной цитаты.<sup>26</sup>

Однако можно прочитать эту оценку и иначе, как предлагает, в частности, Виктор Конецкий<sup>27</sup>: у ковра – значит, готовится к бою. В поддержку этой интерпретации можно привести цитату из «О теории прозы» (1983):

И как бы мы ни подсчитывали слова и буквы, если мы не видим в этом споре мысли, борьбу, которая подходит к краю ковра, то мы не поймем искусства.

Бесспорно, что поздние вещи Булгакова Шкловский оценивал высоко. В «Энергии заблуждения» (1981) он пишет:

Один хороший, почти современный прозаик говорил, что рукописи не горят.

В интервью, данном в 1978-м Серене Витале, он куда эмоциональнее:

Когда я читаю, например, «Мастера и Маргариту»... я расползаюсь по швам, как одежда под дождем.<sup>28</sup>

Между миниатюрой «Гамбургский счет» и следующим текстом этого сборника, «Поиски оптимизма» (1931), лежат всего несколько лет – но за эти несколько лет ужесточились сталинские репрессии и вышел покаянный (хотя, возможно, с фигой в кармане) «Памятник науч-

---

<sup>25</sup> Белозерская-Булгакова Л. О, мед воспоминаний! Нью-Йорк: Ардис, 1969. С. 45.

<sup>26</sup> Шкловский В. Гамбургский счет (1990). С. 301. «Пища богов» – произведение Уэллса.

<sup>27</sup> Конецкий В. Эхо: Вокруг и около писем читателей. СПб.: Блиц, 2001. С. 325.

<sup>28</sup> Vitale S. Op. cit. P. 146.

ной ошибке».<sup>29</sup> Задиристость «Гамбургского счета» во многом уступает место горькой иронии; Ханзен-Лёве называет книгу «трагикомическим прощанием с литературным авангардом последних пятнадцати лет»<sup>30</sup>. Но «Поиски оптимизма» – книга Шкловского, сохранившего стиль и смелость. В ней есть такие внезапные структурные элементы, как «Предисловие к середине книги», и пассажи, противоречащие вынужденным покаяниям:

Это не значит, что мы ошибались. Мы ошибались не очень. В такую меру, в какую нужно ошибаться, чтобы думать.

О необходимости ошибаться, чтобы думать, Шкловский много позже напишет книгу – «Энергия заблуждения».

В 1930-м погиб Маяковский. Через десять лет вышла выстраданная книга Шкловского «О Маяковском» (1940). Здесь он тоже возвращается к вопросу своей правоты: «Таким образом, будучи эмпирически прав, будучи прав в своей борьбе с символизмом, в борьбе с махизмом, будучи прав в физиологической основе явлений, я принял временную связь смен форм искусства, не похожих друг на друга, за причинную связь». Речь здесь в основном об остранинии, и крамольный этот термин даже прямо приводится, с отсылкой к футуризму как вдохновителю:

Маяковский писал:

Есть еще хорошие буквы: эр, ша, ща.

Это было расширение восприятия мира. Маяковский до этого писал о таких словах, как «сволочь» и «борщ», как о последних оставшихся у улицы.

С этой поэтикой связана часть работы ОПОЯЗа. Во имя ее выдвинута теория остранения.

После отрывков о Маяковском в сборнике «Самое шкловское» сразу следуют мемуары «Жили-были» 1964 года. Куда делись двадцать с лишним лет? В отличие от многих, Шкловский не писал «в стол». Вместо этого он (судя по письмам и словам внука, Никиты Шкловского) в годы несвободы старался как можно больше спать. Кроме того, он занимался «поденщиной»: работал на кинофабрике, печатал историческую прозу и «Заметки о прозе русских классиков» (1955), о которых потом отзывался так: «Эта книга плохая. Каялся и перекалялся»<sup>31</sup>, «в этой книге я от всего отказался: от отца, матери, кошки, собаки...»<sup>32</sup>. После публикации статьи Симонова в «Правде» в 1949-м, где Шкловский клеймится как антисоветчик, его работы практически не публиковались несколько лет. Кроме этой недолгой тишины, голос Шкловского не переставал звучать – но в нем было много от «льна на стлище». Нина Берберова пишет, что его «заморозили» в Советском Союзе на тридцать лет (и разморозили в конце пятидесятих годов)<sup>33</sup>. Если согласиться с этим, то одна из первых книг «размороженного» Шкловского – это автобиография под сказочным названием «Жили-были».

Под стать названию и один из ее лейтмотивов, сказка «Гуси-лебеди» – образ свободы, найденной в литературе, и детского поиска той книги, которая сможет унести из узкого быта. Совсем не пасторально, «без лип», но все же лирично Шкловский описывает свое детство и отрочество, а затем переходит к темам «Третьей фабрики», войне и ОПОЯЗу: «Это был

<sup>29</sup> О том, как Шкловский контрабандой провозил формализм в советские публикации, пишет, например, Ричард Шелдон. См.: Sheldon R. Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender. // Slavic Review. 1975. Vol. 34. No. 1. P. 86–108.

<sup>30</sup> Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 507.

<sup>31</sup> Конецкий В. Указ. соч. С. 346.

<sup>32</sup> Vitale S. Op. cit. P. 97.

<sup>33</sup> Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. С. 233.

исследовательский институт без средств, без кадров, без вспомогательных работников, без борьбы на тему: „Это ты сказал, это я“». Воспоминания о революционных годах показывают, как тогдашние литературоведческие работы выросли из страстных споров близких друзей, как они служили попытками сохранить себя в жестокие времена.

«Жили-были» касается увлекательных литературо- и искусствоведческих вопросов, например, почему «то, что придумали русские левые художники пятьдесят лет тому назад, стало в Америке сейчас почти официальным искусством». Выводы Шкловского напоминают рассказ Борхеса «Пьер Менар, автор „Дон Кихота“»: даже если американская абстрактная живопись шестидесятых очень похожа на русскую абстрактную живопись десятых, ее содержание совершенно иное, «канонизировано в Америке не то, что утверждали пятьдесят лет тому назад». Но в первую очередь «Жили-были» – книга пронзительно личная, одна из тех, приводить которую в сокращении кажется особенно кощунственным. Ее трудно резать, как трудно было переставать ее писать. В главе, не вошедшей в сборник, Шкловский говорит:

Трудно уйти из своего детства.

Как будто попал в свою старую квартиру: видишь знакомые выгоревшие обои, проковыренную до доски штукатурку, знакомую печку в углу – круглую, с некрашеной дверцей. Мебели нет, на подоконник садиться не хочется, но медлишь уходить. Жить здесь нельзя, но как и каким транспортом уехать из прошлого?

Всего через два года после «Жили-были» вышел пухлый двухтомник «Повести о прозе» (1966). Скорость написания объяснить легко: книга большей частью состоит из переработанных старых текстов. Среди них есть такие, которых автор позже стыдился («Заметки о прозе русских классиков»), но есть и те, которые он ценил: «Заметки о прозе Пушкина» и «За и против. Заметки о Достоевском». Отзывался он о них так: «Я эту книгу люблю. Хорошо придумана. Недописана. Много я перепортил» (о Пушкине) и «Это книга хорошая. Недописана. Но правда кусочками в ней есть» (о Достоевском).<sup>34</sup> Можно сказать, что для Шкловского все его книги «недописаны», они перетекают друг в друга и спорят друг с другом. Но «Заметки» превратились в «Повести» и были в какой-то степени «дописаны» в тех отрывках о Пушкине и Достоевском, которые приводятся в этом сборнике.

В главу о Толстом входит и раздел «Обновление понятия», в котором Шкловский возвращается к теме остранения, проводя параллели с *Verfremdung* Бертольда Брехта. Понятие *Verfremdung* переводилось в то время как «отчуждение». Проблема здесь в том, что термин уже занят марксистским «отчуждением» (*Entfremdung*) рабочего от продукта труда – понятием, которому Брехт во многом противопоставляет свой театральный эффект. Более удачный перевод, которым обычно пользуются сейчас, – «очуждение», без «т». «Остранение» тоже неплохо передавало бы суть *Verfremdung*, но вносило бы путаницу иного рода... Впрочем, Шкловский не против подобной путаницы. В «Обновлении понятия» на родственность идей намекают такие фразы, как «Зритель как бы отстранен от театра» и цитаты из «Холстомера», канонического примера остранения. Кроме того, Брехт называет *Verfremdung* «эффектом», а Шкловский привязывает к нему формалистское понятие «прием».

Он не только подчеркивает связь понятий, но и решается критиковать любимого советской властью западного драматурга-коммуниста:

«Принцип отчуждения Брехта, конечно, не единственный драматургический принцип, он иногда не только отодвигает зрителя от представления настолько, чтобы он его мог увидеть по-новому, но и мешает зрителю видеть новое в обыденном». Вообще «эпический театр» нико-

<sup>34</sup> Конецкий В. Указ. соч. С 346. Обе авторецензии – надписи на книгах, подаренных В. Конецкому.

гда не был близок Шкловскому; в 1920-м, в эссе «О психологической рампе», он писал, что иллюзия реальности в театре необходима – хотя бы для того, чтобы быть осознанно сломанной.

По упоминаниям Брехта можно проследить (разумеется, крайне упрощенно), как к Шкловскому возвращается смелость. В «Жили-были» (1964) он пишет:

Сейчас я думаю, прочитав мнение Шоу о Толстом и статьи Брехта о драматургии, что мысли мои об остранении, в частности в приложении к Толстому, были правильны, но неправильно обобщены.

В «Повестях о прозе» (1966) он намекает на родственность «остранения» и «очуждения» и пишет, что последнее менее эффективно (иногда даже «мешает зрителю видеть новое»). Наконец, в «Тетиве» (1970) Шкловский заговаривает о своем детище открытым текстом, косвенно называя себя дедушкой эпического театра:

Теория остранения, принятая многими, в том числе Брехтом, говорит об искусстве как о познании, как о способе исследования.

Вопрос о взаимоотношениях очуждения и остранения на самом деле несколько сложнее. Вероятно, близко к истине еще более позднее объяснение Шкловского, дающееся в главе «Стерн» книги «О теории прозы» (1983):

Удивление, или, как я когда-то писал, остранение <sic!>, – этот термин в измененном виде, вероятно через Сергея Третьякова, моего товарища по ЛЕФу, дошел до Брехта.

Бернхард Райх, друг и сотрудник Брехта, писал, что тот прямо заимствовал понятие у Шкловского.<sup>35</sup> Это утверждение многократно повторялось, однако Брехт использовал слово *entfremden* в смысле, близком к более позднему *Verfremdung*, еще до того, как посетил Москву, где он с вероятностью услышал об остранении. Таким образом, речь может идти только об уточнении понятия под косвенным влиянием Шкловского, не о его создании. Важнее, впрочем, разница в значении: Брехт призывал к ограничению эмоций для усиления критического мышления; Шкловский считает, что мышление и эмоции неразделимы. Современная когнитивистика скорее согласна со Шкловским. В «Тетиве» Шкловский не только возвращается к остранению, загадкам и другим темам своей юности, но и развивает новую всеобъемлющую теорию.

Чтобы дать читателям отдохнуть от серьезной филологии и снова вспомнить Шкловского-человека, в середине этого сборника – между «Повестями о прозе» и «Тетивой» – включена эпистолярная глава: письма Шкловского внуку Никите Шкловскому<sup>36</sup> и другу Виктору Конечкому<sup>37</sup>. Письмо от 20.07.1969 внуку и письмо 1978 года (без даты) «Вике» – это сжатые до хруста и откровенные до слез автобиографии. Одно из них рассказывает о юности и гибели близких, другое – о более поздних годах и работе: «Удачи шли сплошняком с 1914 по 1926 год. Были одни победы. Они избаловали меня. <...> Потом пришло разочарование. Молчание. И то, что я в одной книге назвал „поденщина“. Мировое признание запоздало на 25 или даже на 35 лет». Это биография не только Шкловского, но в какой-то степени и ОПОЯЗа: «Это движение – от создания науки – к спорам об авторстве, от избалованности победой – к злоупотреблению легким успехом, от удач – к презрению по отношению к оппонентам, от таланта – к поденщине,

---

<sup>35</sup> См.: Reich B. Im Wettlauf mit der Zeit. Berlin: Henschel, 1970. S. 371.

<sup>36</sup> См.: Шкловский В. Письма внуку. Вопросы литературы. 2002. № 4 // URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/sh22.html/>

<sup>37</sup> См.: Виктор Конечкий: Ненаписанная автобиография / Сост. Т. Акулова. М.: Азбука, 2006. Большую часть этих текстов можно найти и в уже упоминавшейся книге Конечкого «Эхо».

молчанию и, наконец, запоздалому признанию – с разной степенью интенсивности характерно для многих представителей поколения формального метода», – пишет Сергей Ушакин.<sup>38</sup>

«Тетива» (1970) тоже начинается с воспоминаний. Из разных голосов – дедушки, говорящего с любимым внуком; старшего писателя, говорящего с младшим; литературоведа, говорящего с читателем, – вырастает если не истинный, то более цельный образ Шкловского. Если этот образ противоречив – тем лучше, сказал бы, наверное, он сам. «Тетива» посвящена единству в противоречии, в различии:

Остающаяся, рожденная противоположением энергия существует в каждом художественном произведении и в обломке художественного произведения; если оно остается произведением, оно рождает новое единство. Палка, трость – единство. Это «одна палка». Струна, жила, тетива – это единство. Согнутая тетивой палка – это лук. Это новое единство.

Но Шкловский не был бы Шкловским, если бы вся книга планомерно развивала только эту идею. В одних только приведенных в данном сборнике отрывках, помимо литературной теории, есть воспоминания о Тынянове и Эйхенбауме, наблюдения не только о книгах, но и о кино – фильмах Антониони, Феллини, Пазолини. Постмодернистское самосозерцание представляется Шкловскому печальным и пустым:

Пишутся стихи о том, что стихотворение пишется.

Роман о романе, сценарий о сценарии.

Играют в теннис без мяча «в «Фотоувеличении» Антониони, но путешествия и Гильгамеша, и Одиссея, и Пантагрюэля, и даже Чичикова – должны иметь цель.

Верните мяч в игру.

Можно сказать, что человек, в юности приветствовавший эксперименты в искусстве, стал консервативен в старости. А можно сказать, что это другие эксперименты...

Следующая книга сборника – «Энергия заблуждения» (1981). О ней Шкловский писал весной 1979-го: «Это выйдет наверняка», а через год —

Я пишу книгу и не могу ее дописать. Она просится стать историей стиля. Есть очень убедительные мысли (и страницы) о бесконцовости современной хорошей советской прозы. Концов мы не умеем делать. Пушкин (достойный пловец) отодвигал подальше Онегина... Ахматова (может быть, помнишь) Анна о том писала, как он способен спокойно писать конец с его высшей воздушностью.

Достоевский, Толстой не умели завязывать узел на конце, чтобы песок не просыпался. Чехов отрезал конец. Он заметил, что конец или смерть, или отъезд. Как он умен...

Я не умею быть молодым. А мне 88-й год. Моя книга про общую теорию, а не про энергию заблуждения.<sup>39</sup>

Книга получилась не о том – вернее, не только о том, – о чем Шкловский хотел написать. Она сама бурлит «энергией заблуждения»: автор взялся за книгу, надеясь найти Индию, а в результате заглянул еще и во множество Америк. «Потому что если всё выходит так, как ты задумал, то, вероятно, ты на старом пути, но когда ты покинул старые пути, когда ты заблудился, то только 0,0001 процента обещает тебе удачу». Как и остранение, идея «энергии заблуждения» взята во многом из Толстого, и его книги – основной материал исследования.

---

<sup>38</sup> Ушакин С. Указ. соч. С. 16.

<sup>39</sup> Конецкий В. Указ. соч. С. 347.

Интересно, что в год выхода «Энергии» американский клинический психолог Лорин Эллой опубликовала статью о том, что оптимизм вызывает ощущение подконтрольности ситуации – и позволяет создать новые решения, даже если подконтрольность иллюзорна. Через несколько лет был разработан концепт «депрессивного реализма»<sup>40</sup>. Согласно ему люди, страдающие депрессией, видят мир намного реалистичнее прочих; только иллюзии позволяют верить в себя и созидать. Эта идея близка к тому, что Шкловский назвал «энергией заблуждения».

Вообще этикетка «когнитивизм» подошла бы ему ничуть не хуже, чем «формализм», – если нужно наклеивать этикетки. Лучше, впрочем, обойтись без них. Стоит просто отметить, что человеческое сознание интересовало отца ОПОЯЗа не меньше, чем литературные формы, и в этом он близок тем, кто сегодня называют себя «когнитивными литературоведами». В последней своей книге, и последней книге этого сборника, «О теории прозы» (1983), Шкловский пишет:

Человеческий мозг очень странно построен. Он знает больше, чем знает.

А также:

Сетчатка нашего глаза – это уже часть мозга.

Мозг живет в реальности, которую сам для себя создает.

Мозг пользуется словом, он создает слова и посылает их куда угодно.

«О теории прозы» – это книга о мышлении и искусстве, о кино и китайских новеллах, о Стерне и Сервантесе, о Шекспире и Диккенсе, даже о «Семнадцати мгновениях весны». В «Самое шкловское» удалось вместить только малую его часть; сохранились при этом большинство пассажей об остранении и ОПОЯЗе, о людях, которые «были более изумительны, чем счастливы».

«О теории прозы» – сборник 1983 года, но так же называется и книга 1925-го (переизданная в 1929-м). Это повторение названия прекрасно иллюстрирует отношение девяностолетнего Шкловского к своим ранним работам. С одной стороны, более поздняя публикация как будто отрицает формалистский томик, занимая его место. С другой стороны, старая книга оживает в новой: несколько статей из первой вошли во вторую, другие цитируются и обсуждаются. Узурпация / повторение названия могут означать желание Шкловского закруглить построение, объявить все свои книги одной книгой – а могут быть попыткой вернуться к формализму, для проформы цитируя Маркса и Ленина.

Что касается его отношения к последним – в не задуманном для публикации письме внуку Шкловский пишет:

Очень жалею, что в молодости просто не прочитал Гегеля, Маркса, что только 20 лет тому назад прочел Ленина.

С другой стороны, этот самый внук, зная дедушку, не склонен воспринимать совет читать классиков марксизма-ленинизма слишком буквально. Скорее, считает он, Шкловский мог извлечь удовольствие и пользу из чтения чего угодно: «Навсегда запомнил, как он, очень усталый и в плохом настроении, просит меня вытащить любой том Брокгауза и, открыв его на статье „свиньи“, с громким вздохом удовлетворения погружается в чтение, свободный ото всего. А чем Ленин и Маркс хуже свиней?» (Никита Шкловский, личная переписка).

«О теории прозы» 1983-го ближе к «О теории прозы» 1925-го, чем книги пятидесятых-шестидесятых годов, – и по содержанию, и стилистически. Это не статьи, а эссе. Здесь есть внезапные аналогии, чеканные формулировки и яркие сравнения – «все знают, как устроена урановая бомба», «мысли в искусстве женятся или выходят замуж», «Горький» сказал, упирая

<sup>40</sup> См.: Alloy L. Induced Mood and the Illusion of Control // Journal of Personality and Social Psychology. 1981. Vol. 41. № 6. P. 1129–1140; Alloy L. Cognitive Processes in Depression. New York: Guilford Press, 1988.

на букву „о“, как будто слово его поставлено на колеса». Здесь есть пронзительно личное – мучительные воспоминания детства и признания старости:

Сегодня плакал в уборной. Очень обидная вещь старость. «Не надо; за два года вы сотворили подвиг».  
Два года не в счет.  
Два года стоят в очереди.  
В счет то, что чувствуешь сейчас.

Последняя глава «О теории прозы» посвящена Дон Кихоту. Шкловский пишет: «Конечно, я попал в Санчо Пансы. Иду за этим рыцарем лет шестьдесят». Он – оруженосец не только Сервантеса, но Стерна, Толстого, Чехова. В последней его книге пересказы разрастаются так, будто он пытается переписать – воссоздать – свои любимые книги. В «Тетиве» он пишет:

Говорят, что для того, чтобы стать ихтиологом, не надо быть рыбой. Про себя скажу, что я рыба: писатель, который разбирает литературу как искусство.

Проходят годы, и вера в свою причастность к литературе мелеет:

Вечным смыванием берега волны кормят разных не главных существ, которые не рыбы, но которые ощущают движение и жизнь воды как среды.<sup>41</sup>

И вот он пересказывает книги, повторяет – добавляя новое – историю своего самого известного понятия.

В «О теории прозы» ему посвящен не только раздел «Остраннение»<sup>42</sup>, но во многом и глава «Рифма поэзии. Рифма прозы. Структурализм и зазеркалье». Взаимоотношения формализма и структурализма – для Шкловского тема глубоко личная. Роман Якобсон был одним из его ближайших друзей, и ссора с ним стала ударом. «Скажи, мы на чем поссорились? Ведь не поссорились», – пишет Шкловский Якобсону в 1926-м, в «Третьей фабрике». Но через несколько лет не признавать ссору станет невозможно... Обсуждая разницу между школами, Шкловский говорит о Данте и Библии, о единстве лука и лиры (не упоминая прямо посвященную этому единству «Тетиву»). «О теории прозы» спорит не только с Якобсоном, но и с Бахтиным: карнавализация, считает Шкловский, это в сущности остранение. «Мир остраннения – мир революции», – продолжает он. Возможно, это утверждение не столь лестно для революции, как может показаться на первый взгляд, ведь здесь же Шкловский пишет: «Мир поэзии включает в себя мир остраннения». Если это так, то поэзия выше (или больше) революции. Революция косвенно объявляется поэтическим приемом. Впрочем, как пишет Шкловский, «все можно со всем сравнивать и можно даже досравняться». Революция у Шкловского – это и метафора/прием, и историческая реальность, «эпоха, когда все умеют ходить по проволоке».

Серена Витале общалась со Шкловским в 1978-м, когда он уже работал над «О теории прозы». В предисловии к книге интервью она пишет: «Его любопытство было ненасытным. Шкловский был восьмидесятишестилетним мальчиком»<sup>43</sup>. Жил он в тот момент в Доме писателей, здании, смысл которого он так объяснил своей итальянской собеседнице: «Представляете, сто сорок писателей под одной крышей. Они нас всех селят вместе, чтобы проще было за нами следить. Как в „1984“, – и неожиданно продолжил: «Знаете, думаю, я доживу до 1984-го. Хотелось бы. Хочется жить.»<sup>44</sup> Он действительно дожил именно до 1984-го. Шкловскому

<sup>41</sup> «О теории прозы». Непосредственно эти слова произносятся о футуристах, но вся глава посвящена ОПОЯЗу, и трудно не отнести их в какой-то степени на счет автора. Кажется, что Шкловский и себя называет не писателем, но существом близким к писательству.

<sup>42</sup> Через два «н»; поздний Шкловский решил исправить орфографическую ошибку юности.

<sup>43</sup> Vitale S. Op. cit. P. 13.

<sup>44</sup> Ibid. P. 25.

хотелось жить дольше – и сильнее чувствовать жизнь. В этом он и видел цель искусства: «Что мы делаем в искусстве? Мы воскрешаем жизнь. Человек так занят жизнью, что забывает ее жить. Говорит: завтра, завтра. А это и есть настоящая смерть. Так в чем же великая заслуга искусства? В жизни. Жизни, которая видится, ощущается, живется».<sup>45</sup>

*Александра Берлина*

---

<sup>45</sup> Ibid. P. 53.

## Кочерга русского формализма: Шкловский как персонаж

Шкловскому удалось проникнуть в литературу вполне буквально – в качестве персонажа, причем не только собственных текстов. Вряд ли хоть один другой литературовед так часто встречается на страницах романов и воспоминаний. Он появляется практически во всех мемуарах об эмигрантском Берлине и Петрограде и в десятке романов, а уж упоминается в бесчисленном множестве текстов, в том числе довольно-таки неожиданных. У Стругацких, например: «По сути, мы обязаны чуть ли не любой ценой создать человека с заданными свойствами. У Шкловского почти об этом сказано... если бы некто захотел создать условия для появления на Руси Пушкина, ему вряд ли пришло бы в голову выписывать дедушку из Африки» («Отягощенные злом»). В представленную здесь подборку включены пассажи из воспоминаний и дневников, а также отрывки из пяти художественных текстов, прототипическая функция Шкловского для которых несомненна.

Самый известный из них – «Белая гвардия», где Шкловский выступает как Шполянский, персонаж демонический и большевик (что для Булгакова куда более отрицательно, и еще менее соответствует действительности). Ключевую – заглавную – роль Шкловский играет в романе «Скандалист», на само написание которого Каверина, по его собственным словам, толкнуло сомнение Шкловского в его литературном таланте. В мемуарах «Эпилог» Каверин пишет:

Одна из глав «Скандалиста» точно передает действительное положение дел. В честь приезда Некрылова его бывшие ученики устраивают вечеринку. Делая вид, что всё в порядке, они поют гимн молодых формалистов... Мы были еще «*Formalitari*», но Виктор уже не был Цезарем, во имя которого стоило умирать. Вся сцена не только не выдумана, но написана по живым следам.<sup>46</sup>

«Эпилог» Каверина начинается рассказом о Шкловском, как будто само собой разумеется, что первая глава мемуаров должна быть посвящена именно ему. Вернее, даже первые две: «Засада», о Шкловском героическом, и вторая глава, названная цитатой из «Zoo»: «Я поднимаю руку и сдаюсь». Каверин пишет:

Я не склонен судить Шкловского за то, что его ломали о колено. Судить его, по-видимому, пытался А. Белинков – и напрасно.

Читая отрывок из романа Белинкова, стоит учитывать, что Шкловский сыграл важную роль в его биографии: образ оппортуниста «Раздватриса» трудно назвать вполне объективным. В 1944-м знакомство со Шкловским сыграло роль и в аресте, и в освобождении Белинкова – история, не очень частая даже в хаосе советской карательной системы. Допрашивая Белинкова, следователь поставил ему в вину общение со Шкловским:

Известно, что Шкловский неприязненно относится к окружающему миру, и известно, что он уже некоторое время занимается антисоветской деятельностью.<sup>47</sup>

И тем не менее, когда Шкловский написал письмо в защиту Белинкова, он был освобожден.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Каверин В. Эпилог. Мемуары. М.: Московский рабочий, 1989. С. 37.

<sup>47</sup> Vitale S. Op. cit. P. 33.

<sup>48</sup> См.: Белинков А., Белинкова Н. Распря с веком. В два голоса. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Фигура Шкловского притягивает не только тех, кто был лично знаком с ним, – Быков в «Орфографии» наделяет Льговского судьбой, фамилией и афоризмами, напоминающими об основателе формализма. Именно Льговскому достаются самые запоминающиеся фразы романа, такие как «во всякой борьбе побеждает третий, возрастая на почве, обильно удобренной кровью борцов».

Разумеется, граница между художественной и биографической литературой прозрачна и призрачна; тем не менее в этой подборке она для удобства проведена. Внутри каждой категории вещи расположены в хронологическом порядке. Множество текстов в эту подборку не вошли – например, «Повесть о пустяках» Юрия Анненкова, где навеянный Шкловским «конструктор Гук» переходит по льду финскую границу, а затем пишет «Николаше» письма, не только пародирующие «Zoo», но и странно напоминающие заграничные письма пожилого Шкловского внуку Никите, написанные десятилетиями позже. Шкловский – среди прототипов «Сумасшедшего корабля» Ольги Форш (под именем «Жуканец»), «У» Всеволода Иванова («Андрейшин») и, возможно, «Чевенгура» Андрея Платонова (Сербинов). Более подробную информацию можно найти, например, в статье «Шкловский-персонаж в прозе В. Каверина и Л. Гинзбург»<sup>49</sup>, где упоминаются не только титульные авторы.

Как и надлежит текстам о Шкловском, в воспоминаниях о нем множество противоречий. Осип и Надежда Мандельштам пишут о Шкловском разных эпох очень по-разному; Нина Берберова называет «Zoo» игрой, которой он «забавлял других и сам забавлялся», а Лидия Гинзбург – «самой нежной книгой нашего времени». Она же то соглашается, что Шкловский – «человек, который не может быть несчастным», то приходит к выводу, что «Шкловский – грустный человек». Счастливый или несчастный, бесстрашный или испуганный, контрреволюционер или литературовед – каким бы его ни запомнили, он так и просится в литературу.

*Александра Берлина*

---

<sup>49</sup> Вопросы литературы. 2005. № 5. Авторы статьи А. Разумова и М. Свердлов.

## Художественная литература

### Михаил Булгаков, «Белая гвардия» (1925)

Михаил Семенович «Шполянский» был черный и бритый, с бархатными баками<sup>50</sup>, чрезвычайно похожий на Евгения Онегина. Всему Городу Михаил Семенович стал известен немедленно по приезде своем из города Санкт-Петербурга. Михаил Семенович прославился как превосходный чтец в клубе «Прахе» своих собственных стихов «Капли Сатурна» и как отличнейший организатор поэтов и председатель городского поэтического ордена «Магнитный Триолет». Кроме того, Михаил Семенович не имел себе равных как оратор, кроме того, управлял машинами как военными, так и типа гражданского, кроме того, содержал балерину оперного театра Мусю Форд и еще одну даму, имени которой Михаил Семенович, как джентльмен, никому не открывал, имел очень много денег и щедро раздавал их взаймы членам «Магнитного Триолета»;

пил белое вино,  
играл в железку,  
купил картину «Купающаяся венецианка»,  
ночью жил на Крещатике,  
утром в кафе «Бильбокэ»,  
днем – в своем уютном номере лучшей гостиницы «Континенталь»,  
вечером – в «Прахе»,  
на рассвете писал научный труд «Интуитивное у Гоголя».

Гетманский Город погиб часа на три раньше, чем ему следовало бы, именно из-за того, что Михаил Семенович второго декабря 1918 года вечером в «Прахе» заявил Степанову, Шейеру, Слоных и Черемшину (головка «Магнитного Триолета») следующее:

– Все мерзавцы. И гетман, и Петлюра. Но Петлюра, кроме того, еще и погромщик. Самое главное, впрочем, не в этом. Мне стало скучно, потому что я давно не бросал бомб.

### Илья Ильф и Евгений Петров, «К барьеру!» (1929)

Назревал и наливался ядом скандал. Шкловский рвался к Льву Толстому, крича о том, что не мог старый князь Болконский лежать три недели в Богучарове, разбитый параличом, как это написано в «Воине и мире», если Алпатыч 6-го августа видел его здоровым и деятельным, а к 15 августа князь уже умер.

– Не три недели, значит, – вопил Шкловский, – а 9 дней максимум он лежал, Лев Николаевич!

### Вениамин Каверин, «Скандалист» (1929)

Одним глотком Некрылов выхлебнул стакан воды и встал, вытирая рукой мокрые губы. Он торопился. Он не договорил. Расхаживая по неширокому пролету между креслами и столом, трогая вещи, он говорил, говорил и говорил. Он кричал – и в нем уже нельзя было узнать

---

<sup>50</sup> В 1918-м в Киеве Шкловский действительно носил баки; стилистически в этом пассаже отсылка к нему также чувствуется.

легкого оратора Академической капеллы, ради остроумного слова готового поступиться дружескими связями, женщиной или настроением.

<...>

Некрылов говорил о том, что нельзя так спокойно сидеть на голом отрицании, что когда-то они писали, чтобы повернуть искусство, и «не может быть, чтобы мы играли не в шахматы, а в нарды, когда все смешано и идет наудачу». Он говорил о том, что у него болит сердце от бесконечного довольства, которое сидит перед ним вот за этим столом, и о том, что Драгоманов не имеет права есть рыбу так, как он ест ее сейчас, если он думает, что у нас не литература, а катастрофа...

Драгоманов оставил рыбу и снова взялся размешивать ложечкой свою бурду.

– Не стоило разбивать стакан, – негромко возразил он.

– Один стакан! А посчитайте, сколько стаканов я разбил для того, чтобы вы могли говорить...

Он сказал это, сжав зубы, большие сильные челюсти проступили на его лице, он чуть не разрыдался.

– Ну, милый, милый, брось, чего там... Наше время еще не ушло. Живыми мы в сейф не ляжем, – почти сердечно сказал Драгоманов.

Потом начался конец вечера – начались игры и пьянство. Пустые бутылки уже стояли посередине комнаты – вокруг них возлились, взявшись за руки, и желторотые студенты, и очкастые, дьявольски умные аспиранты.

В соседней комнате играли в рублик.

Было уже очень поздно, когда аспирант, белокурый и длинноногий, похожий несколько на жирафу, объявил, что желает петь.

Он был пьян и, быть может, поэтому пел меццо-сопрано.

Он не окончил. Хохот грянул с такой силой, что шелковый абажур потерял равновесие и, как бабочка, бесшумно взлетел над столом.

Длинноногий аспирант уже стоял посередине комнаты на разбитых бутылках и размахивал бесконечными руками в твердых, как железо, манжетах. Пустив залиvistую басовую трель, он снова перешел на меццо-сопрано.

Пускай критический констриктор  
Шумит и нам грозитя люто,  
Но ave, Caesar, ave, Victor,  
Aspiranturi te salutant!

Да полно, был ли он Victor'ом? Точно ли он победил?

### **Аркадий Белинков, «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша» (1968)**

Один некогда замечательный писатель (будем условно называть его «учитель танцев Раздватрис в новых условиях»), великий и горький грешник русской литературы, каждая новая книга которого зачеркивала старую его книгу, улыбающийся человек, повисший между ложью и полуправдой, понимающе покачивал головой.

Пили чай.

Этот человек считает, что время всегда право: когда совершает ошибки и когда признает их. <...>

– В годы культа, – рассказывал улыбающийся человек, – бывали случаи, когда в издательстве заставляли писать, что Россия родина слонов. Ну, вы же понимаете, – это не дискус-

сионно. Такие вещи не обсуждаются. Одиссей не выбирал, приставать или не приставать к острову Кирки. Многие писали: «Россия – родина слонов». А я почти без подготовки возмутился. Я сломал стул. Я пошел. Я заявил: «Вы ничего не понимаете. Россия – родина мамонтов!» Писатель не может работать по указке. Он не может всегда соглашаться.

### Лев Озеров, «Шкловский» (1994)

Он входит в вашу квартиру шумно,  
Вращаясь вокруг своей оси,  
Улыбчиво и задиристо,  
Улыбаются его губы,  
Улыбаются его затылок.  
Он предлагает руку,  
Удивительно мягкую руку,  
Которая дергает вашу  
Книзу, как старый звонок  
На проволоке, – теперь  
О таких звонках позабыли.  
Мягкость и резкость.  
Угол шара.  
Он осматривает квартиру,  
И слово подрагивает на губах,  
Но он не спешит, – иначе  
Может сильно обидеть.  
Наконец его прорывает:  
– У вас уже нет кровати,  
С чем вас и поздравляю,  
Ее заменила койка,  
С чем вас и поздравляю.  
От удобств отказаться можно,  
Нельзя отказаться от книг,  
Придется убрать койку,  
На очереди гамак,  
С чем вас и поздравляю...  
На минуту он умолкает.  
Потом с новой силой  
Он на меня наступает:  
– Гамак! Но давайте подумаем,  
Куда нам вбить крюки.  
Нет для крюков места,  
– Шкловский просто ликует,  
– К стенкам не подступиться,  
С чем вас и поздравляю.

Стоп-кадры шли один за другим.  
Потом Шкловский махнул рукой,  
Подошел к книжному шкафу  
И заскользил по корешкам.

У него, как у Будды, шестнадцать рук,  
Протянутых к полкам.  
Он вылавливает ту книгу,  
Которая ему очень нужна,  
Он открывает ее там,  
Где есть нужная фраза,  
И она тут же входит  
В его монолог, словно  
Не он ее выловил, а она  
Годами этого дожидалась,  
И наконец-то обрадовалась.  
Он умеет все сочетать,  
Его мир сочетаем.  
Его мир разумно смонтирован.  
Цитаты его льнут друг к другу,  
Он не доверяет им  
И одну за другой  
Закрывает книги.

Шкловский уходит  
Так же внезапно,  
Как и пришел, —  
Шумно вращаясь вокруг оси,  
Улыбчиво и задиристо.  
Через час звонит:  
– Надо договорить, приходите.  
Прихожу, он сидит  
С тростью в углу  
И – «простите, я занят» —  
Додиктовывает жене  
(Одной из трех сестер Суок —  
Серафиме Густавовне)  
Очередную статью —  
Сто строк.  
Этой статье в затылок  
Другая уже дышит,  
Один абзац скользит, как обмылок,  
Другой сам себя пишет.  
Додиктовал, встает и ходит  
По комнатной диагонали,  
Так энергично ходит, будто  
Готовится к метанию ядра  
Или к бегу на сто метров.  
Быстро утихает,  
Садится рядом,  
Трет знаменитую лысину  
Мягкой своей ладонью.  
– Я, знаете, осуществился  
На семь с половиной процентов,

А был задуман (пауза)  
На все сто двадцать.  
О, как мне было больно  
Услышать это.  
Я так пожалел  
Это бедное семь с половиной.  
– Что вы! – пытаюсь ему возразить.  
Что вы, Виктор Борисович!  
Вы здоровы?  
Я подхожу – не к полке,  
А к стене его книг.  
– Это успел написать  
Один человек – вы.  
Здорово поработал!  
Промельк улыбки и – снова:  
– Я себя вижу лучше,  
Во мне осталось то,  
Что не видно вам.  
Странно сложилась жизнь:  
Семь с половиной процентов  
Грандиозно задуманной жизни.  
Он ходил вокруг «гениально»,  
Но позволял себе «грандиозно»,  
«Огромно» и в этом же роде.

Он говорит о жизни.  
Сегодня он предлагает  
Новый, по счету девятый,  
Вариант своего участия  
В Октябрьском перевороте.  
(Он возвращается к этому часто  
И без сожаления вроде,  
Но это его терзает.)  
Вариант с автомобилем  
Гетмана Скоропадского,  
Засахаренного Шкловским.  
Он рвется в историю, впрочем,  
Устает от воодушевления,  
От пристальности,  
И – умолкает.  
Потом встает, плотно закрывает дверь и – тихо,  
Прямо мне в ухо:  
– В 21-м или 22-м  
Горький сказал мне грустно,  
Что Ленин ему доверил:  
«Эксперимент не удался».  
Я оценил доверие Шкловского  
И молча ему поклонился.  
И оба мы замолчали.

Без слов приложил он  
Палец ко рту

И посмотрел на меня строго.  
Дело за полночь было.  
Сутки мои исчерпались.

Были еще другие беседы,  
Были еще другие годы.  
Однажды я встретил его зимой  
Во дворе нашего дома,  
Укрытого сумраком, —  
В длинной шубе с инистой бахромой,  
Под руку с внуком.  
Останавливаемся, и Шкловский  
Говорит мне тихо, но внятно:  
– Помните, мы уходим...  
Мы уходим, – сказал он,  
И вспомнил я семь с половиной  
Процентов и стенку книг,  
Написанных человеком,  
Жившим в несносную пору.

### Дмитрий Быков, «Орфография» (2003)

...Сущим кумиром этой молодой публики оказался почему-то Льговский, чьи «Проблемы структуры» Ять так и не осилил, ибо не верил в возможность статистического подхода к лирике<sup>51</sup>. Льговский, многих узнав в лицо (очевидно, то была его постоянная публика), заговорил о том, что каких-нибудь сто лет спустя все реалии нынешней петроградской жизни покажутся вымыслом.

– Да и мало фактов уцелеет, – говорил он, блестя глазами и посылая в разных направлениях заговорщицкие улыбки. – Никто не пишет прозы, и хорошо, если от этой эпохи останутся хотя бы дневники. Ведите дневники, это литература будущего! Проза действительно сейчас бессильна, ее напишут нескоро. Нельзя уже написать «Иван Иванович пошел», «Антон Антонович сказал»... Мера условности превышена. Можно написать «Петр Петрович полетел», и этому поверят скорее.

---

<sup>51</sup> Статистический подход к лирике был совершенно не свойственен Шкловскому – как раз за него он критиковал структурализм. А вот о ценности дневников он действительно говорил.

## Биографическая литература

### Корней Чуковский, Дневник (1917)

Мы пошли в Интимный театр и видели там Виктора Шкловского, к-рый был комиссаром 8-й армии. Он рассказывает ужасы. <...> Когда Шкл. рассказывает о чем-ниб. страшном, он улыбается и даже смеется. Это выходит особенно привлекательно. – «Счастье мое, что я был ранен, не то застрелился бы!» Он ранен в живот – пуля навывлет, – а он как ни в чем не бывало.

### Борис Эйхенбаум, «Мой современник» (1929)

Шкловский совсем не похож на традиционного русского писателя-интеллигента. Он профессионален до мозга костей – но совсем не так, как обычный русский писатель-интеллигент... В писательстве он физиологичен, потому что литература у него в крови, но совсем не в том смысле, чтобы он был литературен, а как раз в обратном. Литература присуща ему так, как дыхание, как походка. В состав его аппетита входит литература. Он пробует ее на вкус, знает, из чего ее надо делать, и любит сам ее готовить и разнообразить.

### Лидия Гинзбург, Дневники (1920–1930-е)

Не зря Шкловский так часто мелькает на этих страницах. Шкловский человек, который напрашивается на биографию, – сталкиваясь с ним, постоянно испытываешь потребность его «записать». Когда его слушаешь, попутно вспоминаешь его книги; когда его читаешь, вспоминаешь его разговоры. В «Сентиментальном путешествии» я слышу интонацию Виктора Борисовича; в рассказанном Шкловским анекдоте вижу его синтаксис, графическую конструкцию его фразы.

Интерес Шкловского к Стерну не случайность. Но сдвиги, перемещения и отступления являются для него литературным приемом, быть может в гораздо меньшей степени, чем для Стерна; они производное от устройства его мыслительного аппарата.

Когда мы с Риной Зеленой возвращались от Шкловского, она сказала мне: «Вот человек, который не может быть несчастным». Очень верно уловленное впечатление. В самом деле, его нельзя представить несчастным, смущенным или испуганным, – и в этом, пожалуй, его прелесть.

О Рине он говорил мне сердито: «Она прочитала „Zoo“ и, вероятно, решила, что я худой и сентиментальный!» – «Нет, Виктор Борисович, я предупредила ее о том, что вы толстый».

<...>

«Моя специальность – не понимать», – говорит Шкловский. Шкловский говорит, что все его способности к несчастной любви ушли на героиню «Zoo» и что с тех пор он может любить только счастливо.

Про «Zoo» он говорил, что в первом (берлинском) издании эта книга была такая влюбленная, что ее, не обжигаясь, нельзя было держать в руках.

Совершенно неверно, что Шкловский – веселый человек (как думают многие); Шкловский – грустный человек. Когда я для окончательного разрешения сомнений спросила его об этом, он дал мне честное слово, что грустный.

<...>

Я сказала Брику:

– В. Б. «Шкловский» говорит точно так же, как пишет.

– Да, совершенно так же. Но разница огромная. Он говорит всерьез, а пишет в шутку. Когда Витя говорит: «Я страдаю», то это значит – человек страдает. А пишет он: *я страдаю*.  
<...>

Шкловский дал современной русской литературе короткую, как бы не русскую фразу.

<...>

Есть люди, которые полагают, что Шкловский забавен, и обижаются, когда он на вечерах и заседаниях недостаточно забавно их забавляет. Между тем он ничуть не забавен. Это человек с тяжелым нравом, печальный и вспыльчивый.

<...>

Шкловский говорил когда-то, что формализм, идеализм и проч. – это вроде жестянки, которую привязали коту на хвост. Кот мечется, а жестянка громыкает по его следам. «И так всю жизнь...»

...В. спросила Шкловского – в чем счастье? – В удачно найденной мысли.

<...>

На одном диспуте двадцатых годов Шкловский сказал своим оппонентам:

– У вас армия и флот, а нас четыре человека. Так чего же вы беспокоитесь?

<...>

Шкловский сам рассказывал мне о том, как ему удалось добиться разрешения на въезд в Россию. Он послал ВЦИКу двенадцать экземпляров «Писем не о любви» со знаменитым последним письмом. «Раз в жизни им во ВЦИКе стало весело, и они меня впустили обратно».

Шкловский – человек, обладающий, несомненно, дефектным мыслительным аппаратом. Из своего умственного заикания он создал жанр статьи о литературе.

<...>

Мне приходилось слышать, как Шкловского называли (и, может быть, не без оснований) предателем, хамом, эротоманом, недобросовестным профессионалом, – но я не выношу, не могу выносить, когда его считают шутком. Неужели же эти люди в самом деле думают, что он по формальному методу написал «Zoo», самую нежную книгу нашего времени!

### Осип Мандельштам (1927/1937)<sup>52</sup>

Его голова напоминает мудрый череп младенца или философа. Это смеющаяся и мыслящая тыква.

Я представляю себе Шкловского диктующим на театральной площади. Толпа окружает его и слушает, как фонтан. Мысль бьет изо рта, из ноздрей, из ушей, прядает равнодушным и постоянным током, непрерывно обновляющаяся и равная себе. Улыбка Шкловского говорит: все пройдет, но я не иссякну, потому что мысль – проточная вода. Все переменится: на площади вырастут новые здания, но струя будет все так же прядать – изо рта, из ноздрей, из ушей.

Если хотите – в этом есть нечто непристойное. Машинистки и стенографистки особенно любят заботиться о Шкловском, относятся к нему с нежностью. Мне кажется, что, записывая его речь, они испытывают чувственное наслаждение.

---

<sup>52</sup> Согласно второму тому собрания сочинений О. Мандельштама (М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2. С. 459), шуточное эссе о Шкловском – листочек, который через десятки лет Надежда Мандельштам подарила Василисе Шкловской-Корди, – относится к 1927 году. Однако сама Василиса полагает, что текст написан весной 1937 года (Ср.: Ронен О. Поединки // Звезда. 2008. № 9).

### **Роман Гуль, «Жизнь на фукса: очерки белой эмиграции» (1927)**

Ночью шел Виктор Шкловский, подпрыгивая на носках, как ходят невращенники. Шел и пел на ходу. У витрины книжного магазина остановился. И стоял, чему-то долго улыбаясь. Когда он ушел, я увидел в витрине – «Сентиментальное путешествие». Самые искренние моменты писателей бывают наедине со своими книгами. Писатели тогда инфантильны.

### **Евгений Шварц, Дневник (1955)**

Сложность этого лета увеличилась оттого, что приехал Шкловский, мой вечный мучитель. Он со своей уродливой, курносой, вечно готовой к улыбке до ушей маске страшен мне. Он подозревает, что я не писатель. А это для меня страшнее смерти. Когда я не вижу его, то и не вспоминаю, по возможности, а когда вижу, то теряюсь, недопустимо разговорчив, стараюсь отличиться, проявляю слабость, что мне теперь невыносимо. Беда моя в том, что я не преуменьшаю, а скорее преувеличиваю достоинства порицающих меня людей. А Шкловский, при всей суетности и суетливости своей, более всех, кого я знаю из критиков, чувствует литературу. Именно литературу. Когда он слышит музыку, то меняется в лице, уходит из комнаты. Он, вероятно, так же безразличен и к живописи. Из комнаты не выходит, потому что картины не бросаются в глаза, как музыка врывается в уши. Но литературу он действительно любит, больше любит, чем все, кого я знал его профессии. Старается понять, ищет законы – по любви. Любит страстно, органично. Помнит любой рассказ, когда бы его ни прочел. Не любит книги о книгах, как его собратья. Нет. Органично связан с литературой. Поэтому он сильнее писатель, чем ученый.

«...» На диспутах Шкловский не терялся. В гневе он краснел, а Библия говорит, что это признак хорошего солдата. По-солдатски был он верен друзьям. Но тут начинается уважение к времени, со всеми его последствиями. Сам он отступал, бывало, и отмежевывался от своих работ. Друзей не тянул за собой. Но себя вдруг обижал. На похоронах друзей плакал. Любил, следовательно, своих всем существом. Органично. Слушает он недолго, но жадно. И поглощает то, что услышал, глубоко. Так глубоко, что забывает источник.

«...» Человек, нападающий на его мысли, нападал на него всего, оскорблял его лично. Он на каком-то совещании так ударил стулом, поспорив с Корнеем Ивановичем, что отлетели ножки. Коля говорил потом, что «Шкловский хотел ударить папу стулом», что не соответствовало действительности. Он бил кулаками по столу, стулом об пол, но драться не дрался. Вырос Шкловский на людях, в спорах, любил наблюдать непосредственное действие своих слов. Было время, когда вокруг него собрались ученики. Харджиев, Гриц и еще, и еще. И со всеми он поссорился. И диктовал свои книги, чтобы хоть на машинистке испытывать действие своих слов. Так, во всяком случае, говорили его друзья. «Витя не может без аудитории».

### **Надежда Мандельштам, «Воспоминания» (1960)**

Шкловский в те годы «тридцатые» понимал все, но надеялся, что аресты ограничатся «их собственными счетами». Он так и разграничивал: когда взяли Кольцова, он сказал, что это нас не касается, но тяжело реагировал, если арестовывали просто интеллигентов. Он хотел сохраниться «свидетелем», но, когда эпоха кончилась, мы уже все успели состариться и растерять то, что делает человека «свидетелем», то есть понимание вещей и точку зрения. «...»

В Москве был только один дом, открытый для отверженных. Когда мы не заставляли Виктора и Василису «Шкловских», к нам выбегали дети: маленькая Варя, девочка с шоколадкой в руке, долговязая Васа, дочь сестры Василисы Тали, и Никита, мальчик с размашистыми движениями, птицелов и правдолюбец. Им никто ничего не объяснял, но они сами знали, что надо делать: дети всегда отражают нравственный облик дома. Нас вели на кухню – там у Шкловских была столовая – кормили, поили, утешали ребячьими разговорами. <...>

Дом Шкловских был единственным местом, где мы чувствовали себя людьми. В этой семье знали, как обращаться с обреченными. <...>

Стихи оборвались – в такой жизни стихи не сочиняются, а вот шуточные иногда возникали. Их почему-то ненавидел Шкловский. Ему казалось, что шуточные стихи – признак, по крайней мере, расслабления мозгов. И не потому, что время было не подходящим для шуток, а вообще: рифмы не те, и вообще не то... Шуточные стихи – это петербургская традиция, Москва признавала только пародии, а Шкловский забыл про свою петербургскую юность. <...>

Иногда нам приходилось сидеть лишние дни в Москве, потому что не удавалось достать денег. Круг дающих все время сужался. Мы ждали очередной полочки Шкловского. Он приходил домой с деньгами, рассованными по всем карманам, и отделял нам кусок добычи. <...>

... Меня вызвали повесткой в почтовое отделение у Никитских Ворот. Там мне вернули посылку. «За смертью адресата», – сообщила почтовая барышня. Восстановить дату возвращения посылки легче легкого – в этот самый день газеты опубликовали первый огромный список писателей, награжденных орденами.

Евгений Яковлевич поехал в этот праздничный день в Лаврушинский переулок, чтобы сообщить Шкловским. Виктора вызвали снизу, из квартиры, кажется, Катаева, где попутчики вместе с Фадеевым вспрыскивали правительственную милость. Это тогда Фадеев пролил пьяную слезу: какого мы уничтожили поэта!.. Праздник новых орденосцев получил привкус нелегальных, затаившихся поминок. Мне только неясно, кто из них, кроме Шкловского, до конца сознавал<sup>53</sup>, что такое уничтожение человека. <...>

### **Валентина Ходасевич, «Портреты словами» (1960)**

Шкловский – человек «внезапный», когда он начинает говорить, то мысль его взрывается, бросается с одного на другое толчками и скачками, иногда уходит совсем от затронутой темы и рождает новые. Он находит неожиданные ассоциации, будоражит вас все больше, волнуется сам, заинтересовывает, захватывает и уже не отпускает вашего внимания, пока не изложит исчерпывающе все свои соображения, отрывистые и не сразу понятные. Он показывает вам вещи, события, людей с никогда не найденной вами, а может, и не подозреваемой точки, иногда даже вверх ногами или с птичьего полета. И обычное, присмотревшееся, даже надоевшее вдруг преображается и получает новый смысл и новые качества. Изъяны и достоинства становятся более видными и понятными (или как в бинокль – приближенными или удаленными).

Мне иногда кажется, что у меня делается одышка, как от бега или волнения, когда я его слушаю. Я не знаю, как определить, но самый процесс работы его мозга очень ощутим, и думаешь: «А все-таки прав Горький: человек – это звучит гордо...»<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Шкловский сознавал, пока жила Василиса. В ней благодать. – *Примеч. Н. М.*

<sup>54</sup> Согласно нескольким источникам, именно Шкловскому принадлежит пародия «Человек – это звучит горько».

### **Юрий Анненков, «Дневник моих встреч» (1966)**

Писатель Амфитеатров, в свою очередь, взял слово: – Вы ели здесь, – обратился он к Уэллсу, – рубленые котлеты и пирожные, правда, несколько примитивные, но вы, конечно, не знали, что эти котлеты и пирожные, приготовленные специально в вашу честь, являются теперь для нас чем-то более привлекательным, более волнующим, чем наша встреча с вами, чем-то более соблазнительным, чем ваша сигара! <...>

Голос Амфитеатрова приближался к истерике, и, когда он умолк, наступила напряженная тишина, так как никто не был уверен в своем соседе и все предвидели возможную судьбу слишком откровенного оратора.

После минутного молчания сидевший рядом со мной Виктор Шкловский, большой знаток английской литературы и автор очень интересного формального разбора «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна, сорвался со стула и закричал в лицо бесстрастного туриста:

– Скажите там, в вашей Англии, скажите вашим англичанам, что мы их презираем, что мы их ненавидим! Мы ненавидим вас ненавистью отравленных зверей за вашу бесчеловечную блокаду, мы ненавидим вас за нашу кровь, которой мы истекаем, за муки, за ужас и за голод, которые нас уничтожают, за все то, что с высоты вашего благополучия вы спокойно называли сегодня «курьезным историческим опытом»!

Глаза Шкловского вырывались из-под красных, распухших и потерявших ресницы век. Кое-кто попытался успокоить его, но – безуспешно.

– Слушайте, вы! равнодушный и красноречивый! – кричал Шкловский, размахивая ложкой, – будьте уверены, английская знаменитость, какой вы являетесь, что запах нашей крови прорвется однажды сквозь вашу блокаду и положит конец вашему идиллическому, трам-трам-трам, и вашему непоколебимому спокойствию!

### **Нина Берберова, «Курсив мой» (1969)**

Шкловский в то время (1923 год) писал свое покаянное письмо во ВЦИК. За ним гонялись, как за бывшим эсером, жена его сидела в тюрьме заложницей, он убежал из пределов России в феврале 1922 года и теперь просился домой, мучаясь за жену. Шкловский между Белым и Ходасевичем был человеком другого мира, но для меня в нем всегда ярко горели талант, живость, юмор; он чувствовал, что его жизнь в Германии бессмысленна, но он не мог предвидеть своего будущего, того, что его заморозят в Советском Союзе на тридцать лет (и разморозят в конце пятидесятых годов). <...>

Шкловский был круглоголовый, небольшого роста, веселый человек. На его лице постоянно была улыбка, и в этой улыбке были видны черные корешки передних зубов и умные, в искрах, глаза. Он умел быть блестящим, он был полон юмора и насмешки, остроумен и подчас дерзок, особенно когда чувствовал присутствие «важного лица» и «надутой знаменитости» или людей, которые его раздражали своей педантичностью, самоуверенностью и глупостью. Он был талантливый выдумщик, полный энергии, открытий и формулировок. В нем бурлила жизнь, и он любил жизнь. Его «Письма не о любви» и другие книги, написанные о себе в эти годы, были игрой, он забавлял других и сам забавлялся. Он никогда не говорил о будущем – своем и общем, и, вероятно, подавлял в себе предчувствия, уверенный (во всяком случае, снаружи), что «все образуется», – иначе он бы не уехал обратно: на Западе он один из немно-

гих мог осуществить себя полностью – Р. О. Якобсон, близкий ему человек, конечно, помог бы ему.<sup>55</sup> Но вопрос жены не давал ему покоя.

### **Вениамин Каверин, «Эпилог» (1979)**

О том, что весной 1922 года в Москве готовится процесс эсеров, на котором должны были рассмотреть дела, связанные с виднейшими деятелями этой партии, мы не знали, он, очевидно, знал или догадывался. Иначе, подойдя однажды вечером к Дому искусств с саночками, на которых лежали дрова, и увидев в окнах своей комнаты свет, он не спросил бы Ефима Егоровича:

---

<sup>55</sup> Осуществить себя на Западе Шкловскому мешало, в числе прочего, незнание иностранных языков, да и дружба с Якобсоном, увы, оказалась не вечной.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.