

А.И. Федута

ОСТАП ИБРАГИМОВИЧ ШКЛОВСКИЙ

Вопрос о прототипах литературных героев до сих пор остается одним из наиболее проблематичным – если нет прямых авторских указаний. В настоящей статье Виктор Шкловский рассматривается как один из возможных прототипов образа Остапа Бендера в дилогии И.А. Ильфа и Е.П. Петрова. Обнаруживаются коллизийные совпадения с текстом дилогии автобиографических текстов самого Шкловского и воспоминаний современников о нем.

Ключевые слова: Шкловский; Ильф; Е. Петров; «Двенадцать стульев»; «Золотой теленок»; Остап Бендер; Каверин; Надежда Мандельштам; прототип; роман; советская литература.

Борис Эйхенбаум в заметке «О Викторе Шкловском» (1929) особо отмечает статус Шкловского как писателя в современной литературе: «... обсуждают не столько его идеи, стиль или теории, сколько что-то другое – его самого: его поведение, тон, намеки, манеру. Он существует не только как автор, а скорее как литературный персонаж, как герой какого-то ненаписанного романа – и романа проблемного»¹. Говоря словами современного исследователя, «Шкловский был своего рода воплощением металитературности»².

Б.М. Эйхенбаум прав и не прав одновременно. Уже в это время Виктор Борисович Шкловский был увековечен в романе своего младшего коллеги Вениамина Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928) под именем Виктора Некрылова. Была написана «Белая гвардия» (1922–1924) Михаила Булгакова, где Шкловский выступил в качестве прототипа Матвея Шполянского. Впереди его ждали «Сумасшедший корабль» (1930) Ольги Форш и «Алмазный мой венец» (1975–1977) Валентина Катаева.

Это – те произведения, где либо авторы в принципе не скрывают наличия конкретного прототипа своего героя (мы имеем «роман с ключом»), либо сохранились (как в случае с «Белой гвардией») документальные свидетельства, в том числе – свидетельства самого Шкловского, позволяющие зафиксировать связь между героем и прототипом. Яркость и оригинальность личности и манер Шкловского давали писателям богатый материал, которым они и пользовались. Собственно говоря, об этом и пишет в процитированном нами выше высказывании Эйхенбаум.

Однако это не означает, что перечень текстов, в которых отразились впечатления их авторов от встреч со Шкловским, исчерпан. Мы



предлагаем рассмотреть вполне вероятную, по нашему мнению, связь с личностью – и, что, пожалуй, еще более важно для литературоведа, с текстами Виктора Шкловского – одного из самых ярких произведений русской советской литературы начала 1930-х гг. – диалогии И.А. Ильфа и Е.А. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».

Бендер как Мастер

Начнем с известного всем эпизода.

В главе XXVI «Золотого теленка» неуклонно приближающийся к заветному корейкинскому миллиону Остап Бендер входит в вагон идущего по Турксибу поезда. В поезде – и в купе, которое осчастлививает своим пребыванием командор, – едут журналисты.

Собственно говоря, это не журналисты, а писатели. О склонности их к художественному труду свидетельствуют, в частности, две вставные новеллы – «Рассказ господина Гейнриха об Адаме и Еве» и «Рассказ Остапа Бендера о Вечном Жиде».

Однако с творчеством возникает заминка. «Потный вал вдохновения», как называют авторы диалогии XXVIII главу «Золотого теленка», никак не влияет на качество производимых пассажирами литературного вагона текстов. И Бендер прибегает к хорошо, судя по всему, испытанному им способу зарабатывания на жизнь. Вот что он говорит недотепе Ухудшанскому:

«Вы, я замечаю, все время терзаетесь муками творчества. Писать, конечно, очень трудно. Я, как старый передовик и ваш собрат по перу, могу это засвидетельствовать. Но я избрал такую штуку, которая избавляет от необходимости ждать, покуда вас окатит потный вал вдохновения»³.

И далее Ухудшанскому предлагается «Торжественный комплект. Незаменимое пособие для сочинения статей, табельных фельетонов, а также парадных стихотворений, од и тропарей» [ЗТ, с. 264]. Фактически – пособие о том, как стать писателем.

Бендер не оригинален. Жанр пособия на эту тему был чрезвычайно популярен в 1920–30-е гг.⁴, причем классиком его и был Виктор Борисович Шкловский. Разумеется, его работы в данном жанре несколько менее лапидарны, нежели «Торжественный комплект» Бендера, однако типологическое сходство между ними несомненно. Так, в известном пособии «Как писать сценарии», вышедшем несколькими изданиями, Шкловский строит процесс заочного обучения своих читателей на примерах сценариев Б. Альтшулера, Е. Виноградской, Б. Леонидова, А. Ржешевского. Точно так же «Торжественный комплект» представляет собой набор образцов передовой статьи, художественного очерка-фельетона, стихотворения и т.д. Как Шкловский разбирает текст сценария до уровня деталей и приемов, так и Бендер пре-



парирует в своем пособии будущий текст своего «ученика» до уровня частей речи, особо останавливаясь (с учетом специфики ситуации) на словах, способных придать тексту ориентальный колорит.

Бендер – и это очевидно – относится к своему «интеллектуальному продукту» с естественной иронией. Это понятно: творческое начало в Остапе Ибрагимовиче очень сильно; по словам же Шкловского, «в искусстве нужнее всего сохранять пафос расстояния <...> не давать себя прикручивать. Нужно сохранять ироническое отношение к своему материалу, нужно не подпускать его к себе. Как в боксе и фехтовании»⁵. Вероятно, так же, как Шкловский мог относиться к тому, чем ему приходилось заниматься в процессе подготовки «пособий по ...». В его фонде в РГАЛИ сохранились документы, свидетельствующие об авторской «всеядности» Виктора Борисовича. Частично их тематика оправдана фактами биографии автора: например, очевидно, какими причинами вызвано появление «Инструкции по вождению автомашин и характеристики разных марок автомобилей, составленных для Запасного броневого автомобильного дивизиона» (1915–1918 гг.)⁶. Но среди них, например, есть «План инструкционных лент для обучения трактористов» (1928–1929 гг.)⁷. В 1947 г. на заседании секции научно-художественной литературы Союза советских писателей обсуждался доклад Шкловского «Как пишут и как писать о технике»⁸.

Обычно в «Торжественном комплекте» видят не более чем насмешку авторов «Золотого тельца» над неудачливым журналистом. Но нужно отметить, что Шкловский как ведущий практик жанра подобного пособия относился к нему всерьез. Н.Я. Мандельштам вспоминает: «Шкловский усиленно рекомендовал Мандельштаму свой способ спасения и уговаривал что-нибудь написать для кино. На то, что сценарий пройдет и будет напечатан, надеяться нельзя, объяснял Шкловский, но фабрика платит за все, начиная с заявки и либретто на нескольких страничках. Всем, к кому Шкловский хорошо относился, он давал именно этот совет и предлагал вместе написать сценарий. Такое предложение было у него чем-то вроде объяснения в любви и дружбе. <...> В кино не было идиотов. Там сидели только умные и деловые люди. А Шкловский, соблазняя Мандельштама, придумал даже сюжет для либретто: дворцовый лакей и его дочь, она уходит в революцию, а он сейчас служит в Екатерининском дворце, который стал музеем. “Вы же живете в Царском, – сказал Шкловский, – обыграйте его. Пойдите в музей и придумайте...” Он вел себя, как сирена-соблазнительница»⁹.

Фактически Бендер спасает себя продажей «Торжественного комплекта» от безденежья, но и Ухудшанского он спасает своим «Комплектом» от безработицы – как Шкловский предлагает спастись,



в конечном счете, О.Э. Мандельштаму от отсутствия средств к существованию (Надежда Яковлевна неслучайно обращает внимание на деловой характер и даже на своеобразный гуманизм этого предложения). Сценарий, предлагаемый Мандельштаму, вполне сродни той бледной курице, которую вынужден съесть голодный Бендер, вторгаясь в литерный вагон [ЗТ, с. 251]. Но Шкловский никогда и не скрывал подобного утилитарного подхода: «Нужно построить жизнь так, чтобы можно было не писать, когда не пишется»¹⁰. Для этого в пособиях сознательно примитивизируется творческий процесс: «Вот вам совет, который мы, профессиональные писатели, часто даем друг другу: начинайте с середины, с того самого места, которое у вас выходит, в котором вы знаете что написать.

Когда напишете середину, то найдется и начало и конец, или самая середина окажется началом.

Кроме этого, нужно иметь дома заготовки – готовые написанные куски статей, записи фактов, удачных выражений, фактические сведения, – которые всегда найдут себе место в статье и никогда не пропадут даром»¹¹.

Шкловский сознательно отходит (в данном жанре) от проблемы оценки талантливости потенциального адресата его «Торжественных комплектов». «Для того, чтобы научить человека работать шаблоном, достаточно несколько недель, если попадет человек умный. Я в одной маленькой редакции научил писать статьи бухгалтера, потому что он мало зарабатывал, но писал он, конечно, плохо, так плохо, как пишет большинство работающих сейчас в газете»¹². Талант не играет роли – он сводится к умению владеть определенным набором лекал¹³.

Это связано со специфическим отношением Шкловского как теоретика и практика литературы к литературному творчеству. «Велосипеды делают сериями, одинаковыми. Литературные произведения размножают печатанием, но каждое отдельно литературное произведение должно быть изобретением – новым велосипедом, велосипедом другого типа. Изобретая этот велосипед, мы должны представить, для чего на нем колеса, для чего на нем руль. Отчетливое представление работы другого писателя позволяет вам не списывать его, что в литературе запрещено и называется плагиатом, а использовать его метод для обработки нового материала»¹⁴.

В этом отношении чрезвычайно показательным, какой именно сценарий предлагал Шкловский написать Мандельштаму. Напомним, речь в нем должна была идти о судьбе дочери лакея, перешедшего на сторону революции. Н.Я. Мандельштам подробно пересказывает канву, судя по всему, и сформулированную Шкловским: «Такой сюжет назывался “историческим”, хотя историей в нем и не пахло. Он был доступнее, чем “современная тема” с кознями заговорщиков и вреди-



телей против революционных рабочих. <...> Рецепт “обыгрывания” был заранее известен: жандармы, тюрьма, а потом ликующие толпы со знаменами. Главное же – психология папаша, у которого два пути. Один – проклясть дочь, а потом горько раскаяться, другой – перейти на ее сторону и оказать ряд услуг будущим победителям и за это получить награду, то есть очутиться рядом с воскресшей дочкой в толпе счастливых демонстрантов. Есть еще вариант: папаша в гневе рушит дворцы, падают камни, бревна и прочие архитектурно-бутафорские предметы, а потом они собираются вместе, воскресает не дочь, а дворец, но в виде “памятника старины”, подлежащего охране, или музея. Все это служило предлогом для показа красот, а что еще прекраснее царскосельских дворцов и парков»¹⁵.

Совершенно очевидно, что перед нами в данном случае – интерпретация известного библейского сюжета о блудном сыне, пересказанного человеком, читавшим «Станционного зрителя» А.С. Пушкина – причем не только саму повесть, но и анализ ее, предложенный М.О. Гершензоном¹⁶. Гершензон обратил, как известно, внимание на вариативность развития сюжета, заложенную непосредственно в пушкинском тексте: картинки с рассказом библейской притчи, висящие на стене в убогом жилище Самсона Вырина, контрастируют с реальной историей Дуни Выриной, обретшей свое счастье фактически вопреки воле отца. Можно сказать, что Шкловский в своей устной «заявке» на совместный с Мандельштамом сценарий использует не столько библейскую, сколько пушкинскую коллизию (отсюда и дочь, а не сын).

В этом отношении литературное «творчество» героев Ильфа и Петрова значительно скромнее. Показательно, однако, что и Гейнрих, и Бендер используют в своих устных импровизациях именно библейские сюжеты.

В то же время, следует заметить, что авторы диалогии, на наш взгляд, не только опираются (используют?) на наблюдения Шкловского, но и иронизируют над ними совершенно откровенно. Так, Шкловский вспоминает: «Как-то, разбирая корреспондентские письма, я прочитал такую заметку из Уссурийского края: “Тигры мешают сбору профсоюзных взносов, и вот корреспондент сидел в одной сторожевой будке больше суток, пока тигра не махнул на него лапой и не ушел”. Я не говорю, что нужно в корреспонденции рассказывать анекдоты, но корреспонденты не должны описывать все одни и те же вещи, только в обмолвках проговариваясь о реальной обстановке»¹⁷. И откровенной пародией на эту описанную Шкловским коллизию выглядит следующий пассаж из «Золотого теленка». Когда едущая по Турксибу американка снимается, сидя между горбами верблюда, Гейнрих говорит всем присутствующим: «Вы за ней присматривайте, а то она случайно застрянет на станции, и опять будет сенсация в аме-



риканской прессе: «Отважная корреспондентка в лапах обезумевшего верблюда»» [ЗТ, с. 254].

Поезд жизни и пассажир Шкловский

На эти детали можно было бы почти не обращать внимания, если бы не одно обстоятельство. Поезд, в котором в «Золотом теленке» едут Ухудшанский, Лавуазьян, Рубашкин, Скамейкин, а также примкнувший к ним случайный пассажир Бендер, на самом деле вез иных пассажиров. В мае 1930 г. по Турксибу совершили свое путешествие Илья Ильф и Евгений Петров. В том же 1930 г. в Госиздате вышла небольшая иллюстрированная книга Виктора Шкловского «Турксиб».

«Я проехал через Турксиб. Там было пыльно, жарко, пищали ящерицы. Стояла высокая трава, то полынная, то ковыльная, то жесткая, колочая, трава пустыни, и тамариск, похожий на нерасцветшую сирень.

Там в пресный Балхаш, пресное озеро с солеными заливами, текут осеңью солоноватые реки. Там люди ездят на быках и на лошадях так, как мы в трамваях. Там в ковыле скачут, как будто не ногами, а изгибая одну тонкую как будто из картона вырезанную спину, – киргизские борзые.

В песках ходят козы. В солончаках застревают автомобили на недели. Верблюды тащат телеги. Орлы летят за сотни верст, чтобы сесть на телеграфный столб, потому что в пустыне сесть не на что.

Там строят сейчас Турксиб. Это очень нужно и очень трудно.

Там так жарко, что киргизы ходят в сапогах, одетых сверх тонких валенок, в меховых штанах, в меховых шапках. А называются они не киргизами, а казаками.

Строить дорогу тяжело. Воды мало. Хлеб нужно привезти. Хлеб нужно достать. Хлеб нужно где-нибудь держать. Рабочих много, над каждым нужно построить крышу.

И все же построили».¹⁸

Впечатления от увиденного Шкловский описывает в точности по рекомендациям Остапа Бендера – несмотря на то, что до выхода в свет «Золотого теленка» остается еще некоторое время. Скажем, в «Торжественном комплексе» неоднократно упоминается «железный конь» – в общем-то, устойчивый образ, характерный для эпохи, когда «железный конь идет на смену крестьянской лошадке» [ЗТ, с. 63]. Шкловский разворачивает сравнение механизма с живым существом именно в декорациях стройки Турксиба. Он восхищается механизмами, помогающими человеку изменять природу, и описывает эти механизмы как живые существа – разве что, не давая им имени (подобно тому, как автомобиль Адама Козлевича был наречен Бендером Антилопой Гну):

«Во многих местах вместо людей работают машины – экскаваторы. Это железные пасти на стальных шеях. Рты у них зубатые. Управляется экскава-



тор одним механиком. Механик поворачивает тележку экскаватора и опускает шею машины.

Экскаватор открывает стальной рот, вгрызается в песок, берет кубический метр груза, подымает шею.

Песок тонкими струйками сыплется из стальных зубьев.

Экскаватор поворачивается на хвосте, нагибает шею и высыпает грунт на насыпь»¹⁹.

И чуть дальше: «Подходит экскаватор, открывает стальной рот и набирает в стальную пасть осколки камня, похожие на колотый сахар»²⁰.

Шкловский обращает внимание на противоречие между «мирным» («мещанским»?) бытом и героическим характером великой стройки:

«Жить в пустыне очень трудно. Рабочий в городе живет в комнате, с кроватью, с примусом, иногда даже у него есть фикус.

В пустыне я раз видел такой фикус.

Рабочего послали в передовой отряд на стройку. Он взял с собой жену, а жена взяла с собой фикус – она не представляла себе, что такое пустыня. И вот, представь себе, лежит пустыня, пески, трава треплется ключьями на буграх, и посреди пустыни стоят два стула и горшок с фикусом.

Для того, чтобы строить дорогу, нужно отказаться от фикуса и от всех навыков городской жизни»²¹.

Жена рабочего с фикусом отзовется позднее в романе В.П. Катаева «Время, вперед!» образом жены инженера Корнеева, требующей от мужа непременно сохранять белыми его парусиновые туфли. В «Золотом теленке» появляется инженер Талмудовский, декларирующий от имени всех сторонников «сохранения фикусов»: «Да! Мы герои! <...> Привет нам, строителям Магистрала! Но каковы условия нашей работы, граждане! Скажу, например, про оклад жалованья. Не спорю, на Магистрала оклад лучше, чем в других местах, но вот культурные удобства! Театра нет! Пустыня! Канализации никакой!.. Нет, я так работать не могу!» [ЗТ, с. 276–277].

Отдельные «термины» из «Торжественного комплекта» разворачиваются у Шкловского в абзацы-новеллы с экзотическим антуражем. Скажем, памятное всем «Бай (нехороший человек)» [ЗТ, с. 266] легко сопоставимо со следующей историей:

«Многие рабочие приехали на стройку издалека, а многие здешние люди – казаки. Они раньше пасли стада овец. Чужие стада.

Обычно стадо принадлежало богатому человеку – баю. А пасли стадо бедные родственники.

Теперь бедняки ушли на постройку. Строят, учатся, имеют местком.



В степи, где так пустынно, что орлы летали за сотни километров, чтобы сесть на телеграфный столб, потому что не на что сесть в пустыне, – в пустыне сейчас есть месткомы»²².

Правда, Виктор Борисович не вспоминает о «Шайтан-Арбе», но другой, вполне сходный экзотизм с легким утилитарным привкусом есть и в его описании путешествия по Турксибу: «Алма-Ата по-казакски означает “отец яблок”. В горах здесь растут дикие яблони. Вокруг Алма-Аты есть культурные сады, выводят крупное, прочное, не боящееся перевозки яблоко опорто. Прежде яблоки из Алма-Аты шли в Сибирь через пустыню на верблюдах. Сейчас они поедут поездом»²³. Ну а роль Узун-Кулака – Длинного уха – степного телеграфа [ЗТ, с. 274] успешно исполняют орлы, летающие за сотню километров, чтобы сесть на телеграфный столб.

Поездом, однако, едут не только яблоки, но, напомним, и Бендер с Рубашкиным и Скамейкиным, и Шкловский с Ильфом и Петровым.

Поездки писателей по местам эпохальных строек, будь то Турксиб или Беломорско-Балтийский канал, были такой же неперменной составляющей литературного быта лояльного к власти писателя, как членство в Союзе советских писателей. Человек с биографией Шкловского был вместе с тем вынужден освещать героику трудовых будней еще интенсивнее и ярче, нежели кто-либо из его коллег. Но Шкловский при этом обращает внимание в своих «репортажах» на некие символические детали, которые остаются незамеченными для других «репортеров»: «Рельсы сперва кладут начерно, прямо на шпалы, без подсыпки. Называется это укладкой. По укладке нерешительно, шатаясь, проходит паровоз, тащит за собой грузы, шпалы, рельсы. Рельсы и шпалы кладут вперед, и паровоз, снова шатаясь, щупая пустыню, нерешительно идет вперед»²⁴.

Можно сказать, что шатающийся, щупающий пустыню, нерешительный паровоз Шкловского именно этой своей нерешительностью принципиально отличается от оптимистического паровоза Ильфа и Петрова, мчащегося в светлое «завтра». Но не только ею.

Бендер в тексте диалогии существует в постоянном движении. Он странствует пешком, поездом, теплоходом, автомобилем, снова поездом, верблюдом. Ищет ли Бендер сокровища, спрятанные тещей Воробьянинова, или несправедно накопленные советским миллионером, он перемещается в пространстве и времени. Жизнь командора проходит в движении; смерть настигает его в редкую минуту покоя – точно обычный здоровый сон молодого мужчины под дрожащей рукой старика должен перейти в вечный сон. Но именно так же, в движении, существует и Шкловский как персонаж его собственных книг – прежде всего, «Сентиментального путешествия» и «ZOO, или Писем не о



любви». Поезд становится едва ли не главным средством передвижения для Шкловского: «Я еду по своей звезде и не знаю, на небе ли она или это фонарь в поле. А в поле ветер»²⁵. При этом Шкловский, как и Бендер (вернее, Бендер, как и Шкловский), едет в поезде жизни без билета. Отметим сразу, что поезд для него – место вполне привычное еще со времен тревожной военной юности. В своих автобиографических текстах Виктор Борисович точно сакрализует его:

«Поезд наполнился людьми и стал похожим на красную колбасу. И вдруг без звонка и не подходя к станции снялся с места и поехал.

А я без билета.

Но дело было не в билете.

Ехали, становились, вылезали, опять ехали. <...>

Поезд ползет.

Ему – что?

Гимназисты-проводники расспрашивают всех о том, как, что, где ценится.

Оказывается, что в Николаеве и около Херсона мука сильно дешевле.

Скажут им что-нибудь такое, а они внезапно запоют: “Славное море, священный Байкал”. Кажется, это²⁶.

Вообще, что-то очень неподходящее, но в их исполнении радостное.

А поезд ползет»²⁷.

Нужно при этом сразу отметить, что поезд – не единственное средство передвижения, воспетое Ильфом и Петровым и использованное Шкловским в жизни. Быть пассажиром без билета в советском поезде для Виктора Борисовича, как и для Остапа Ибрагимовича, дело характерное, но не менее характерно и пристрастие к автомобилям.

«Я в качестве корреспондента ехал с Комиссией Турксиба от Семипалатинска до г. Алма-Ата, – пишет Шкловский. – Вероятно, это свыше полутора тысяч верст, считая заезды в сторону.

Автомобильный поезд состоял из двух грузовиков Амо, из одной легкой машины Амо и из легковых Доджей, принадлежавших начальникам участка пути и из одного легкового Доджа, прошедшего половину дороги. В середине дороги машины были сменены на однотипные, но уже другого участка»²⁸.

Это перечисление автомобилей, разумеется, характерно для любого журналистского репортажа той эпохи, когда добросовестное внимание к подобным деталям приветствовалось. Но отсюда недалеко до памятного замечания шофера-любителя из шестой главы «Золотого теленка»: «Позвольте, – воскликнул он с юношеской назойливостью, – но ведь в пробеге нет никаких “лорен-дитрихов”! Я читал в газете, что идут два “паккарда”, два “фиата” и один “студебеккер”» [ЗТ, с. 63]. Конечно, вместе с «командором» мы можем отмахнуться от этого фак-



та. Однако в текстах Шкловского мы находим неоднократное, причем весьма пристрастное описание автомобилей.

«“Испана-суиза”? Плохая машина. Честная, благородная машина с верным ходом, на которой шофер сидит боком, шеголяя своим бессилием, – это “мерседес-бенц”, “фиат”, “делоне-бельвиль”, “паккард”, “рено”, “делаж” и очень дорогой, но серьезный роллс-ройс”, обладающий необыкновенно гибким ходом. <...> “Испана” же “суиза” – машина с длинным ходом, то есть у нее большое расстояние между нижней и верхней мертвой точкой. Это машина высокооборотная, форсированная, так сказать, – нанюхавшаяся кокаина. Ее мотор высокий и узкий»²⁹.

Становится понятным, какая именно страсть заставляет Бендера дать имя автомобилю Адама Козлевича – этому «Арго» советской литературы 1930-х гг.:

«– Адам! – закричал он, покрывая скрежет мотора. – Как зовут вашу тележку?

– “Лорен-дитрих”, – ответил Козлевич.

– Ну, что это за название? Машина, как военный корабль, должна иметь собственное имя. Ваш “лорен-дитрих” отличается замечательной скоростью и природной красотой линий. Посему предлагаю присвоить машине название – “Антилопа-Гну”. Кто против? Единогласно» [ЗТ, с. 38].

Добавим, что шоферов Шкловский описывал, точно имея в виду Адама Козлевича: «Я знал шоферов, которые так и остались на своих машинах, не брали ничего, кроме керосина со своей машины, и очень любили Россию, не спали ночи от мыслей о ней»³⁰. Понятно, что такие шоферы «кроме того, не любили уже начинающий слагаться тип комиссара; они возили его и ненавидели»³¹. Соавторы диалогии разворачивают эту тему в блестящий эпизод:

«Владелец “Эх, прокачу!” рассорился со всем городом. Он уже ни кем не раскланивался, стал нервным и злым. Завидя какого-нибудь совслужа в длинной кавказской рубашке с баллонными рукавами, он подъезжал к нему сзади и с горьким смехом кричал:

– Мошенники! А вот я вас сейчас под показательный подведу! Под сто девятую статью.

Совслуж вздрагивал, индифферентно оправлял на себе поясок с серебряным набором, каким обычно украшают сбрую ломовых лошадей, и, делая вид, что крики относятся не к нему, ускорял шаг. Но мстительный Козлевич продолжал ехать рядом и дразнить врага монотонным чтением карманного уголовного требника...» [ЗТ, с. 35]

Шкловский, как вполне «автомобильный» человек, имел все основания не любить совслужащих и комиссаров. И, как свидетельствует его биография, они отвечали ему тем же. Бывший член партии



эсеров, Шкловский был вынужден бежать после засады, устроенной на него на квартире его друзей Тыняновых. Вот как описывает эту ситуацию В.А. Каверин:

«Как нарисовать психологическую картину, сложившуюся в доме Тыняновых за эти трое суток? Люди, остановившиеся с разбега перед неожиданностью, перевернувшей их планы, одни, встретившие эту опасную неожиданность спокойно, другие – с очевидным, хотя и скрываемым волнением, были, как это ни странно, чем-то объединены. Среди них не нашлось равнодушных. Никто не желал, чтобы Шкловский, которому грозила смертельная опасность, явился и был схвачен на наших глазах. Невысказанное, где-то глубоко спрятанное чувство подсказывало, что готовится несправедливость. Ни у кого не было и тени досады – потеряно время, обеспокоены близкие. Более того, все были как бы вовлечены в некую “общественную совокупность”. Правда, у этой “совокупности” было только одно право: молчать. Но молчание было выразительное. Молчание было предсказывающее. От этого молчания начали отсчитываться не дни или месяцы, а десятилетия. И еще одно: к концу вторых суток в квартире находились двадцать три человека. В наше время невозможно представить себе, что отношения между этими знакомыми, полужнакомыми, незнакомыми были основаны на полном, безусловном доверии»³².

Люди, находившиеся в квартире Ю.Н. Тынянова, молчат, разумеется, вовсе не так, как молчат люди, собравшиеся в квартире Елены Станиславовны Боур, и денег, необходимых для «продолжения предприятия» Шкловского не собирают. Но вот бежит Шкловский именно так, как бежал бы Бендер.

«Для побега нужны были деньги, и он <В.Б. Шкловский. – А.Ф.> на трамвае поехал в Госиздат, на Невский, 28, где все его знали, где изумились, увидев его, потому что он был *отторжен* и, следовательно, не имел права получить гонорар, который ему причитался. Но в административной инерции к тому времени еще не установилась полная ясность. Бухгалтер испугался, увидев Шкловского, но выписал счет, потому что между формулами существования Госиздата и Чека отсутствовала объединяющая связь.

Кассир тоже испугался, но заплатил – он тоже имел право не знать, что лицу, имеющему быть арестованным, не полагаются выдавать государственные деньги. Впрочем, не только эти чиновники были ошеломлены смелостью Шкловского. Весь Госиздат окаменел бы, если бы у него хватило на это времени. Но времени не хватило. Шкловский сразу же ушел – на всякий случай через запасной выход: на Невском его могли ждать чекисты»³³.

Кстати, схожим способом находит деньги и Бендер, пользуясь неразберихой на предприятии, где позднее работал Шкловский – на кинофабрике:

«– Короче. Сколько вам следует?
– У меня какой-то глухой...



– Товарищ! Если вы сейчас же не скажете, сколько вам следует, то я попрошу вас выйти. Мне некогда.

– Девятьсот рублей, – пробормотал великий комбинатор.

– Триста! – категорически заявил Супругов. – Получите и уходите. И имейте в виду, вы украли у меня лишних полторы минуты.

Супругов размашистым почерком накатал записку в бухгалтерию, передал ее Остапу и ухватился за телефонную трубку» [ЗТ, с. 227].

При этом вполне «деловой человек» Супругов оплачивает, как и обещал Шкловский, соблазняя сценарной деятельностью нуждающегося в деньгах Мандельштама, не сценарий даже, а заявку – листок с памятным всем читателям Ильфа и Петрова названием «Шея».

Однако это бегство ни к чему не приводит. Шкловский возвращается назад. Он капитулирует перед победителями, что и отмечает Н.Я. Мандельштам, по мнению которой эта капитуляция носит символический для времени характер: «Психологически всех толкал на капитуляцию страх остаться в одиночестве и в стороне от общего движения, да еще потребность в так называемом целостном и органическом мировоззрении, приложимом ко всем сторонам жизни, а также вера в прочность победы и в вечность победителей. Но самое главное это то, что у самих капитулянтов ничего за душой не было. Эту поразительную пустоту лучше всех, пожалуй, выразил Шкловский в “Зоо”, злосчастной книжке, где он слезно просит победителей взять его под опеку»³⁴.

Надежда Яковлевна имеет в виду заключительный пассаж «злосчастной книжки»:

«Все, что было, – прошло, молодость и самоуверенность сняты с меня двенадцатью железными мостами.

Я поднимаю руку и сдаюсь.

Впустите в Россию меня и весь мой нехитрый багаж: шесть рубашек (три у меня, три в стирке), желтые сапоги, по ошибке вычищенные черной ваксой, синие старые брюки, на которых я тщетно пытался нагладить складку.

И галстук, который мне подарили.

А на мне брюки со складкой. Она образовалась тогда, когда меня раздавило в лепешку»³⁵.

Ее волнует поднятая рука как символ сдачи. Если бы она была внимательней, как, впрочем, и комментаторы дилогии Ильфа и Петрова, они неизбежно сопоставили с «нехитрым багажом» Шкловского одежду «великого комбинатора»:

«В город молодой человек вошел в зеленом в талию костюме. Его могучая шея была несколько раз обернута старым шерстяным шарфом, ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом апельсинового цвета. Носков под штиблетами не было»³⁶.



Или: «Остап сиял. На нем были новые малиновые башмаки, к каблукам которых были привинчены круглые резиновые набойки, шахматные носки в зеленую и черную клетку, кремовая кепка и полшелковый шарф румынского оттенка» [ДС, с. 185].

И если в «Двенадцати стульях» отзываются неестественного цвета сапоги Шкловского, то прощание с читателем Остапа Ибрагимовича Бендера в точности вызывает в памяти прощание с читателями автора «Писем не о любви»: «Через десять минут на советский берег вышел странный человек без шапки и в одном сапоге. Ни к кому не обращаясь, он громко сказал:

– Не надо оваций! Графа Монте-Кристо из меня не вышло. Придется переквалифицироваться в управдомы» [ЗТ, с. 328].

Так гениальный теоретик и несостоявшийся писатель³⁷ переквалифицируется в бойкого сценариста, подвизающегося на кинофабрике.

Но главное, на наш взгляд, – стиль. Стиль текстов Шкловского охарактеризовал еще В.А. Каверин: «У него <В.Б. Шкловского. – А.Ф.> была своя стилевая манера, и, если даже не он, а Влас Дорошевич первым стал писать почти без придаточных предложений, одними главными (между которыми читателю представлялась полная возможность перекинуть мост), все же именно в прозе Шкловского эта манера утвердилась в полной мере и в разных жанрах»³⁸.

Перечитайте разлетевшиеся афоризмами новой эпохи реплики Остапа Бендера, и вы поймете, что их писал (говорил?) едва ли не тот же человек, чья фамилия стоит на обложке «Третьей фабрики».

Бывают «странные сближения»?

Трудно утверждать достоверно, был ли В.Б. Шкловский реальным прототипом Остапа Бендера. Разумеется, он был знаком с авторами дилогии о Бендере, номер его телефона дважды значится в записных книжках И.А. Ильфа – что уже дает повод думать о том, что этим номером пользовались³⁹. Их взаимный интерес, на наш взгляд, мог быть не в последнюю очередь обусловлен и сферой научных интересов Шкловского.

Дилогия И.А. Ильфа и Е.П. Петрова строится в полном соответствии с законами жанра. Этот жанр хорошо известен – плутовской роман (пикареска), в центре которого стоит история главного героя-плута, его странствий, в ходе которых проявляются те или иные его черты, и, наконец, его победы или крушения. Перед нами история жизни, в которой плут одновременно – и слуга, и хозяин. Слуга-жертва более сильного и обстоятельств, хозяин – поскольку он сам во многом их и определяет, командует ими.

Пикареской активно занимались русские формалисты, одним из лидеров которых и был Шкловский. Его интересовал жанр как за-



стывшая – и одновременно активная, подвижная форма, продуктивная, несмотря на длительную историю своего существования. Он и к романам о Бендере подходит с меркой жанровой. Исследователь, осознавший, как сделан «Дон-Кихот», и описавший механизмы воздействия стерновского «Тристрама Шенди» на пушкинского «Евгения Онегина», не мог не обратить внимание на типологическое сходство романов об Остапе Бендере и Жиль Блазе или Гусмане де Альфараче. Может быть, потому что он узнавал в этом типе собственный тип.

«В схеме, предложенной Катаевым, Остапа Бендера не было. Героem был задуман Воробьянинов и, вероятно, дьякон, который теперь почти исчез из романа.

Бендер вырос на событиях, из спутника героя, из традиционного слуги, разрешающего традиционные затруднения основного героя. Бендер сделался стихией романа, мотивировкой приключений.

Несмотря на смерть, он, как настоящий удавшийся герой, ожил. Он был убит, но не исчерпан.

Герои же романов приключений могут быть только исчерпаны, а не убиты.

Он ожил в “Золотом теленке”»⁴⁰.

Ожил – значит, вернулся. Как сам Шкловский под воздействием не воробьяниновской бритвы, а политических обстоятельств ушел в небытие, в вынужденную эмиграцию, а затем вернулся в СССР. При этом возвращение (оживание) становится очевидным признанием поражения – в точности, как у Бендера.

Вероятно, было и другое. Было общее видение мира. Шкловского и соавторов «бендерианы», обращавших внимание на одни и те же детали. Иначе трудно объяснить ряд мелких совпадений, поражающих людей, хорошо знающих текст романов Ильфа и Петрова, но плохо знакомых с «поденщиной» Шкловского 1920–30-х гг.

Приведем несколько из них. Например, описание встречи «сыновей лейтенанта Шмидта» в кабинете predisполкома:

«– Вася! – закричал первый сын лейтенанта Шмидта, вскакивая. – Родной братик! Узнаешь брата Колю?»

И первый сын заключил второго сына в объятия.

– Узнаю! – воскликнул прозревший Вася. – Узнаю брата Колю» [ЗТ, с. 14].

А вот коллизия, описанная Шкловским:

«Мобилизовали моего брата. Он лежал в собачьей солдатской палатке. Мама искала его и кричала:

– Коля, Коля!

Когда она ушла, сосед поглядел на брата и, поднявшись на локте, сказал:



– Жалко мне тебя, Коля»⁴¹.

Разница в выходе из коллизии. У Шкловского мать не узнает его брата Колю, а у Ильфа и Петрова один лжесын «узнает» другого лжесына.

Шкловский, сам привыкший к газетной поденщине, предрекает: «Время повернулось, и анекдотом мы скоро будем считать не остроумное сообщение, а те факты, которые печатаем в отделе мелочей в газетах»⁴². Факт, изложенный в газете «Станок», превращается в анекдот благодаря комментарию Бендера: «Это извозчик отделался легким испугом, а не я» – к двухстрочной заметке «Попал под лошадь» [ДС, с. 299].

Шкловский резонирует: «Брак на старой женщине – судьба многих авантюристически живущих людей, я видал десятки примеров»⁴³. Но что это, как не описание истории брака Бендера и мадам Грицацуевой?

Шкловский проявляет великолепную осведомленность в деталях работы ЗАГСов:

«Вы о похоронах?

Расписываться? А он не пришел? Опаздывает? Работает?

Как смешно, что браки и похороны за одним барьером.

Посмотрите, у них и дощечки одинаковые.

Что же вы не отвечаете?

А я тоже не на похороны. Я разводиться.

Жить невозможно.

Вот вы незнакомый человек и мне не отвечаете, а я вам расскажу.

Посмотрите, опять расписываются»⁴⁴.

Даже чувство бесконечного уважения к читателям нашего исследования, несомненно, помнящих столь яркие детали, не мешает нам процитировать ставший классическим роман: «Люди в городе N умирали редко, и Ипполит Матвеевич знал это лучше кого бы то ни было, потому что служил в загсе, где ведал столом регистрации смертей и браков» [ДС, с. 108].

Но самым поразительным является следующее совпадение (если, конечно, это совпадение). Возвращение Ипполита Матвеевича в родной город сопровождается феерической сценой его попытки изменить внешность: «Нагнув голову, словно желая забодать зеркальце, несчастный увидел, что радикальный черный цвет еще господствовал в центре каре, но по краям был обсажен тою же травянистой каймой. <...> Остап <...> внимательно посмотрел на Ипполита Матвеевича и радостно засмеялся. Отвернувшись от директора-учредителя концессии, главный руководитель работ и технический директор содрогался, хватался за спинку кровати, кричал: “Не могу!” – и снова бушевал»



[ДС, с. 142—143]. Если не считать разницы в цветовой гамме, то конспект этой сцены есть и в биографическом тексте Шкловского: «Попал к одному товарищу (который политикой не занимался), красился у него, вышел лиловым. Очень смеялись. Пришлось бриться. Ночевать у него было нельзя»⁴⁵.

Трагикомедия жизни реального писателя оборачивается трагикомедией жизни литературного героя. Обоим больно.

«Писатель несет живую птицу – сердце в руках.

Не голубя, может быть. Может быть, курицу. Но оно живое.

Едет он трамваем. Толкаются.

Он защищает сердце локтями.

Толкаются все, даже старухи.

Очень трудно.

Легче говорить через героя.

Начинается это так – сидишь сам перед собою, разговариваешь. Жалеешь себя, что постарел. Вот около ушей сухие складки подтянули кожу.

Утром знаешь, как провел вчерашний день.

Вообще, не все равно, что было раньше.

Живая птица лежит, поправляя крылья, ей неудобно»⁴⁶.

«Легче говорить через героя», – пишет Шкловский.

Через своего – несомненно.

А через чужого?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Эйхенбаум Б.М.* О Викторе Шкловском // Эйхенбаум Б.М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 444.

Jejhenbaum B.M. O Viktoro Shklovskom // Jejhenbaum B.M. O literature. Raboty raznyh let. M., 1987. S. 444.

² *Левченко Я.* История и фикция в текстах В. Шкловского и Б. Эйхенбаума в 1920-е гг. Tartu, 2003. С. 95.

Levchenko Ja. Istorija i fikcija v tekstah V. Shklovskogo i B. Jejhenbauma v 1920-e gg. Tartu, 2003. S. 95.

³ *Ильф И.А., Петров Е.П.* Золотой теленок // Ильф И.А., Петров Е.П. Золотой теленок / коммент Ю.К. Щеглова. М., 1995. С. 263–264. Далее ссылки на это издание см. в квадратных скобках после цитаты с указанием страницы.

Ильф И.А., Петров Е.П. Zolotoj telenok // И'ф И.А., Петров Е.П. Zolotoj telenok / komment Ju.K. Scheglova. M., 1995. S. 263–264. Dalee ssylki na jeto izdanie sm. v kvadratnyh skobkah posle citaty s ukazaniem stranicy.

⁴ См. об этом, в частности: *Добренко Е.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999.

Sm. ob jetom, v chastnosti: *Dobrenko E.* Formovka sovetskogo pisatelja. Social'nye i jesteticheskie istoki sovetskoj literaturnoj kul'tury. SPb., 1999.

⁵ *Шкловский В.Б.* Пять человек знакомых. Тифлис, 1927. С. 12.

Shklovskij V.B. Pjat' chelovek znakomyh. Tiflis, 1927. S. 12.

⁶ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 809.

RGALI. F. 562. Op. 1. Ed. hr. 809.



⁷ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 284. Л. 1–3.

RGALI. F. 562. Op. 1. Ed. hr. 284. L. 1–3.

⁸ Материалы обсуждения см.: РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 216.

Materialy obsuzhdenija sm.: RGALI. F. 562. Op. 1. Ed. hr. 216.

⁹ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга: воспоминания. М., 1990. С. 280.

Mandel'shtam N.Ja. Vtoraja kniga: vospominanija. M., 1990. S. 280.

¹⁰ *Шкловский В.Б.* Техника писательского ремесла. М.; Л., 1930. С. 7.

Shklovskij V.B. Tehnika pisatel'skogo remesla. M.; L., 1930. S. 7.

¹¹ Там же. С. 24.

Tam zhe. S. 24.

¹² Там же. С. 15.

Tam zhe. S. 15.

¹³ «Сюжетные приемы – это набор лекал, годных не для вычерчивания любой кривой». – *Шкловский В.* [Без названия] // Как мы пишем. Benson (Vt.), 1983. С. 215.

«Sjuzhetnye priemy – jeto nabor lekal, godnyh ne dlja vycherchivanija ljuboj krivoj». – *Shklovskij V.* [Bez nazvanija] // Kak my pishem. Benson (Vt.), 1983. S. 215.

¹⁴ *Шкловский В.Б.* Техника писательского ремесла. С. 9. – Здесь следует отметить еще один интересный факт. Шкловский воспринимается, говоря сегодняшним языком, как «культовая фигура» известного кружка «Серапионовых братьев». Как справедливо отмечает Б.Я. Фрезинский, «Шкловский – особый Серапион: и Брат, и Учитель» (*Фрезинский Б.Я.* Судьбы Серапионов. СПб., 2003. С. 163). Приветствием Серапионов было «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» (именно так позднее назвал свою книгу воспоминаний один из членов кружка В.А. Каверин). Но приветствие, адресованное Бендером Ухудшанскому звучит: «Писать, конечно, очень трудно» (приветствие Брата) – после чего идет совет, как эту «трудность» преодолеть (совет Учителя). Вряд ли И.А. Ильф и Е.П. Петров, признававшие толчком к написанию первой части дилогии шуточную комедию о бриллиантах «Серапиона» Всеволода Иванова, не подозревали о подобном обращении членов кружка друг к другу.

Shklovskij V.B. Tehnika pisatel'skogo remesla. S. 9. – Zdes' sleduet otmetit' esche odin interesnyj fakt. Shklovskij vosprinimaetsja, govorja segodnjashnim jazykom, kak «kul'tovaja figura» izvestnogo kruzha «Serapionovyh brat'ev». Kak spravedливо otmechat B.Ja. Frezinskij, «Shklovskij – osobyj Serapion: i Brat, i Uchitel'» (*Frezinskij B.Ja.* Sud'by Serapionov. SPb., 2003. S. 163). Privetstviem Serapionov bylo «Zdravstvuj, brat, pisat' ochen' trudno...» (imenno tak pozdnee nazval svoju knigu vospominanij odin iz chlenov kruzha V.A. Kaverin). No privetstvie, adresovannoe Benderom Uхудshanskomu zvuchit: «Pisat', konechno, ochen' trudno» (privetstvie Brata) – posle chego idet sovet, kak jetu «trudnost'» preodolet' (sovet Uchitelja). Vряд li I.A. Il'f i E.P. Petrov, priznavavshie tolchkom k napisaniju pervoj chasti dilogii shutochnuju komediju o brilliantah «Serapiona» Vsevoloda Ivanova, ne podozrevali o podobnom obraschenii chlenov kruzha drug k drugu.

¹⁵ *Мандельштам Н.Я.* Указ. соч. С. 280–281.

Mandel'shtam N.Ja. Ukaz. soch. S. 280–281.

¹⁶ См.: *Гершензон М.О.* Станционный смотритель // Гершензон М.О. Избранное: в 4 т. Т. 1. М.; Иерусалим, 2000. С. 86–89.

Sm.: *Gershenzon M.O.* Stancionnyj smotritel' // Gershenzon M.O. Izbrannoe: v 4 t. T. 1. M.; Ierusalim, 2000. S. 86–89.

¹⁷ *Шкловский В.Б.* Техника писательского ремесла. С. 11.

Shklovskij V.B. Tehnika pisatel'skogo remesla. S. 11.

¹⁸ *Шкловский В.* [Без названия] // Как мы пишем. Benson (Vt.), 1983. С. 214.

Shklovskij V. [Bez nazvanija] // Kak my pishem. Benson (Vt.), 1983. S. 214.

¹⁹ *Шкловский В.Б.* Турксиб. М.; Л., 1930. С. 23.

Shklovskij V.B. Turksib. M.; L., 1930. S. 23.

²⁰ Там же. С. 25.



Tam zhe. S. 25.

²¹ Там же. С. 22.

Tam zhe. S. 22.

²² Там же. С. 26–27.

Tam zhe. S. 26–27.

²³ Там же. С. 24.

Tam zhe. S. 24.

²⁴ Там же. С. 21.

Tam zhe. S. 21.

²⁵ *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие // Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 197.

Shklovskij V.B. Sentimental'noe puteshestvie // Shklovskij V.B. «Esche nichego ne konchilos'...». М., 2002. S. 197.

²⁶ Ну, не только это: «Когда поезд, гремя и ухаля, переходил Волгу по Сызранскому мосту, литерные пассажиры неприятными городскими голосами затянули песню о волжском богатыре. При этом они старались не смотреть друг другу в глаза. В соседнем вагоне иностранцы, коим не было точно известно, где и что полагается петь, с воодушевлением исполнили “Эй, полна, полна коробочка” с не менее странным припевом: “Эх, юхнем!”» [ЗТ, с. 250]

Nu, ne tol'ko jeto: «Kogda poezd, gremja i uhaja, perehodil Volgu po Syzranskomu mostu, liternye passazhiry neprijatnymi gorodskimi golosami zatjanuli pesnju o volzhskom bogatyre. Pri jetom oni staralis' ne smotret' drug drugu v glaza. V sosednem vagone inostrancy, koim ne bylo tochno izvestno, gde i chto polagaetsja pet', s voodushevleniem ispolnili “Jej, polna, polna korobochka” s ne menee strannym pripevom: “Эх, юхнем!”» [ZT, s. 250]

²⁷ *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие. С. 197.

Shklovskij V.B. Sentimental'noe puteshestvie. S. 197.

²⁸ *Шкловский В.Б.* Поденщина. Л., 1930. С. 30.

Shklovskij V.B. Podenschina. L., 1930. S. 30.

²⁹ *Шкловский В.Б.* ZOO. Письма не о любви, или Третья Элоиза // Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 326.

Shklovskij V.B. ZOO. Pis'ma ne o ljubvi, ili Tret'ja Jeloiza // Shklovskij V.B. «Esche nichego ne konchilos'...». М., 2002. S. 326.

³⁰ *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие. С. 152.

Shklovskij V.B. Sentimental'noe puteshestvie. S. 152.

³¹ Там же. С. 145.

Tam zhe. S. 145.

³² *Каверин В.А.* Эпilog. М., 1997. С. 28.

Kaverin V.A. Jepilog. M., 1997. S. 28.

³³ Там же. С. 31.

Tam zhe. S. 31.

³⁴ *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1999. С. 195.

Mandel'shtam N.Ja. Vospomnanija. M., 1999. S. 195.

³⁵ *Шкловский В.Б.* ZOO. Письма не о любви, или Третья Элоиза. С. 329.

Shklovskij V.B. ZOO. Pis'ma ne o ljubvi, ili Tret'ja Jeloiza. S. 329.

³⁶ *Ильф И.А., Петров Е.П.* Двенадцать стульев // Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев / коммент. Ю.К. Щеглова. М., 1995. С. 131. Далее ссылки на данное издание см. в тексте в квадратных скобках после приведенной цитаты с указанием страницы.

И'ф I.A., Petrov E.P. Dvenadcat' stul'ev // И'ф I.A., Petrov E.P. Dvenadcat' stul'ev / komment. Ju.K. Scheglova. M., 1995. S. 131. Dalee ssylki na dannoe izdanie sm. v tekste v kvadratnyh skobkach posle privedennoj citaty s ukazaniem stranicy.

³⁷ Г.В. Адамович вспоминал, как первый раз увидел Шкловского: «Кажется, это было в 1912 году. <...> грубиян Маяковский, весь будто преобразившись, выгацил на



эстраду студента, в помятом сюртуке, с огромным, выпуклым, блестящим черепом, и в каких-то необычайно-лестных, почти подобострастных выражениях представил его публике. Кажется, он даже произнес слово “гений”. <...> Маяковский ошибся, назвав Шкловского гением, но ошибка его вполне понятна. <...> В книгах Шкловского, сквозь слабость чисто литературного дара, безвкусию, бахвальство, неврастению, беспомощность, просвечивает некая душевная щедрость, богатство и роскошь жизненной энергии, та самая личная необычайность, которая у него неотъемлема. <...> В Шкловском есть в этом смысле что-то от Байрона» – см.: *Адамович Г.В.* «Третья фабрика» В. Шкловского // Адамович Г.В. Литературные беседы. Кн. 2. СПб., 1998. С. 111–113.

G.V. Adamovich vspominal, kak pervyj raz uvidel Shklovskogo: «Kazhetsja, jeto bylo v 1912 godu. <...> grubijan Majakovskij, ves' budto preobrazivshis', vytaschil na jestradu studenta, v pomjatom sjurtuke, s ogromnym, vypuklym, blestjaschim cherepom, i v kakih-to neobyčajno-lestnyh, pochtii podobostrastnyh vyrazhenijah predstavil ego publike. Kazhetsja, on dazhe proiznes slovo “genij”. <...> Majakovskij oshibsjas, nazvav Shklovskogo geniem, no oshibka ego vpolne ponjatna. <...> V knigah Shklovskogo, skvoz' slabost' chisto literaturnogo dara, bezvkusie, bahval'stvo, nevrasteniju, bespomoschnost', prosvechivaet nekaja dushevnaja schedrost', bogatstvo i roskosh' zhiznennoj jenerгии, ta samaja lichnaja neobyčajnost', kotoraja u nego neotjemlema. <...> V Shklovskom est' v jetom smysle chto-to ot Bajrona» – sm.: *Adamovich G.V.* «Третья фабрика» В. Шкловского // *Adamovich G.V.* Литературные беседы. Кн. 2. СПб., 1998. С. 111–113.

³⁸ *Каверин В.А.* Указ. соч. С. 36.

Kaverin V.A. Ukaz. soch. S. 36.

³⁹ *Ильф И.А.* Записные книжки. 1925–1937. М., 2000. С. 277 (запись за январь-март 1930); С. 318 (запись за июль-ноябрь 1930).

Iľf I.A. Zapisnye knizhki. 1925–1937. М., 2000. S. 277 (zapis' za janvar'-mart 1930); S. 318 (zapis' za ijul'-nojabr' 1930).

⁴⁰ *Шкловский В.Б.* Перекресток // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: статьи; воспоминания; эссе (1914–1933). М., 1990. С. 473.

Shklovskij V.B. Perekrستok // Shklovskij V.B. Gamburjskij schet: stat'i; vospominanija; jesse (1914–1933). М., 1990. S. 473.

⁴¹ *Шкловский В.Б.* Третья фабрика // Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 354.

Shklovskij V.B. Tret'ja fabrika // Shklovskij V.B. «Esche nichego ne konchilos'...». М., 2002. S. 354.

⁴² Там же. С. 337.

Tam zhe. S. 337.

⁴³ *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие. С. 152.

Shklovskij V.B. Sentimental'noe puteshestvie. S. 152.

⁴⁴ *Шкловский В.Б.* Поиски оптимизма. М., 1931. С. 6. – Главка называется «ЗАГС».

Shklovskij V.B. Poiski optimizma. М., 1931. S. 6. – Glavka nazyvaetsja «ZAGS».

⁴⁵ *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие. С. 158.

Shklovskij V.B. Sentimental'noe puteshestvie. S. 158.

⁴⁶ *Шкловский В.Б.* Поиски оптимизма. С. 148.

Shklovskij V.B. Poiski optimizma. М., 1931. S. 148.