

**Зеркало и микроскоп: Шкловский-
персонаж в перипетиях жанровой борьбы**

«Литературная личность»

О Викторе Шкловском часто говорили как о персонаже. Противники, в ответ на его отрицание понятия «литературный тип», объявляли «литературным типом» его самого, а заодно пеняли ему, что этим «я» и исчерпывается содержание его текстов. Вот типичные инвективы 1920-х гг., направленные против знаменитого формалиста: «Герой романа "Ход коня" - - "я". <...> Можно без преувеличения сказать, что облик "я" удался Шкловскому великолепно, и в русскую литературу он смело может войти сотоварищем Онегина, Печорина, Рудина и иже с ними, то есть именно ненавистным автору ненаучным эпохальным типом»¹; «В. Шкловский одинаковым стилем пишет о Достоевском, о кинокартине, о маневрах Красной Армии. Поэтому мы не видим Достоевского и не видим Красной Армии: мы видим только Шкловского»². Соратники и ученики готовы были применить к прозе Шкловского «закон персонифицирования, сличения искусства», который Тынянов находил в поэзии Блока³: «Он [Шкловский. — М.С.] существует не только как автор, а скорее как литературный персонаж, как герой какого-то ненаписанного романа— и романа проблемного» (Б. Эйхенбаум)⁴; «В наше время авторы сами стали своими героями. <...> Историческая же миссия авторской литературной личности нашего времени выполнена Шкловским блестяще» (Т. Хмельницкая)⁵.

Причины восприятия Шкловского как «литературной личности» очевидны: это и его удивительная биография, и «скандальная» репутация, но более всего — его речевое поведение. За текстами лидера «формальной школы» современникам неизменно виделся его образ — даже не оратора, а скорее человека, одержимого словесным порывом. Современники вспоминали: «При имени Шкловского я представляю не его статьи или его рассказы, а представляю его самого, и притом непременно говорящим» (А. Лежнев)⁶; «В разговорах Шкловского Шкловский чувствовался каждую секунду. Его говоренье — это его проза, только незаписываемая...» (А. Чудаков)? Имя Шкловского вновь и вновь превращалось в метафору: его речевая (писательская) манера вызывает ассоциацию с «неиссякаемым источником», чуть ли не с «фонтаном» Козьмы Пруtkова. Так, С. Замятин пишет в связи со стилем Шкловского о «недержании остроумия»**, а О. Мандельштам разворачивает метафору: «Мысль бьет изо рта, из ноздрей, из ушей, прядает рав-

нодушным и постоянным током, ежеминутно обновляющимся и равным себе <...> Если хотите, в этом есть нечто непристойное»⁹. Шкловский представляется находящимся в центре публичного действия, выставленным напоказ или атакующим и захватывающим «зрителя». Он «виден весь, как купальщик, выходящий из реки», — так Н. Берковский обыгрывает излюбленное формалистами понятие «обнажение приема»¹⁰. Он «настоящий литературный броневик», — так О. Мандельштам «реализует» формалистическую идею «сдвига», «литературной революции»¹¹.

Сам «автор-персонаж» в своих высказываниях охотно использовал свой двойной статус для лукавой игры с читателем, то сливаясь со своим литературным двойником, то отмежевываясь от него: «В своих беллетристических произведениях я всегда писал о себе и был героем своих книг»; «...Тот Виктор Шкловский, про которого я пишу, вероятно, не совсем я, и если бы мы встретились и начали разговаривать, то между нами даже возможны недоразумения»¹².

Неудивительно при таком резонансе «литературной личности» Шкловского, что он постоянно становился прототипом романов и повестей. Петербургский и петроградский периоды его жизни отражены в «Повести о пустяках» Б. Тимирязева (Ю. Анненкова), петроградский («Дом Искусств») — в «Безумном корабле» О. Форш, киевский — в «Белой гвардии» М. Булгакова¹³, берлинский — в «Даре» В. Набокова, московский (после эмиграции) — в «Скандалисте» В. Каверина, «У» и «Поэте». Вс. Иванова. Существует предположение, что А. Платонов увидел некоторые черты своего Сербинова из «Чевенгура» именно в Шкловском, под впечатлением их воронежских встреч¹⁴.

Авторы романов состязаются со своим прототипом в игре слов, комически переименовая его фамилию по аналогии: местечковый Шклов обрастает другими городками в черте оседлости: Шполы (Шполянский в «Белой гвардии»), Житомир и Вильно (Житомирский и Виленский в «Повести о пустяках»). Устные выступления и тексты знаменитого формалиста отзываются в романах причудливым эхом — цитатным, пародическим, пародийным. Так, цитатой из Шкловского воспринимаются слова Житомирского из «Повести о пустяках»: «Стиль определяет собой содержание <...> по существу, безразлично, что именно в данном случае подлежит анализу — этот идиотский манифест, Дон Кихот Ламанчский, или "Тристам" Стерна»; манифест «критика» из «Безумного корабля» О. Форш: «Конечно, живое искусство не в приеме. Голый прием, его "обнажение" еще не искусство, а только механика искусства».

Пародичность ощущается в словах Толи Виленского из «Повести о пустяках»: «...война все еще продолжается, несмотря на то, что это становится скучным и как событие, и как литературный прием». Или — в афоризмах персонажа из незавершенного романа Вс. Иванова «Поэт» («Друга», наделенного многими чертами Шкловского): «Микеланджело не очень был велик ростом, но он оставил после себя "Давида". И мы мерим Микеланджело по "Давиду", а не по скелету художника»¹⁵.

Но чаще всего Шкловского именно пародируют. Так, О. Форш переименовывает «формальный метод» в «китайский», иронизирует по поводу критических амбиций Шкловского и его соратников: «...отдел второй вечера: определение форм русской поэзии на завтрашний день — быть ли русской прозе романом,

быть ли ей новеллой». Возможно, описание платоновским Сербиновым Чевенгура является пародийным ответом на главы «Третьей фабрики» Шкловского («Бухта зависти», «Воронежская губерния и Платонов», «Поля других губерний»), сталкивающие, смешивающие полинезийскую деревню с русской, столь же экзотической. У Шкловского читаем: «Дикари смеялись и говорили новое слово — "гвоздей!!!" <...> Битые бутылки оказались очень полезными: ими дикари брились. <...> Русский флаг на острове был кем-то сорван и пошел на чью-то юбку»; «Тихо пашет крестьянин Воронежской губернии свое поле. На четырех коровах»¹⁶. В том же духе, только с гротескным (пародийным?) заострением, о русской глубинке пишет Платонов: «В Чевенгуре нет исполкома, а есть много счастливых, но бесполезных вещей»; «Своим выводом Сербинов поместил соображение, что Чевенгур, вероятно, захвачен неизвестной малой народностью или прохожими бродягами, которым незнакомо искусство информации, и единственным их сигналом в мир служит глиняный маяк, где по ночам горит солома наверху либо другое сухое вещество».

Пародия Набокова синтетична: приводя образец писаний одного из своих героев, Ширина, автор «Дара» метит не только в Шкловского, но и в Пильняка и других «орнаменталистов». Подоплека этой пародии очевидна: поэтика Набокова, — пишет А. Долинин, — создавалась «в полемике с теми течениями в современной прозе, которые, следуя завету Шкловского, "боролись за создание новой формы..."»¹⁷.

В прозе современников Шкловский узнается по внешним приметам (например, большая голова Жуканца в «Безумном корабле»¹⁸ или пушкинские баки Шполянского в «Белой гвардии»¹⁹), сюжетам из биографии (например, выведение из строя гетманской техники, георгиевский крест²⁰, бегство из Петрограда по льду финского залива²¹, бытовые и литературные скандалы²²), стилю поведения.

Особо подчеркивались двусмысленность, игровой характер, выстроенность его поведения. Таков платоновский Сербинов: «Симон перечитал написанное, получилось умно, двусмысленно, враждебно и насмешливо над обоими — и над губернией, и над Чевенгуром, — так всегда писал Сербинов про тех, которых не надеялся приобрести в товарищи». Таков и Жуканец в романе О. Форш: «...Хохот его, остроумие, щедрость "гуляки праздного" в растрате творческих сил был только "прием", а слушатель — только "опытное поле". Весь блеск, шум, раздача была проекцией в быту его особого вида литературных работ <...> Умный человек, аналитик, и по тому, как он взвесил свои все возможности, чтобы состричь с них побольше купонов, — аптекарь»). Шполянский М. Булгакова и вовсе объявляется М. Петровским предшественником Воланда^{2^}.

Шкловский иногда и сам был не прочь объявить себя прототипом «романов с ключом». Он подтверждает, что оказался «одним из дальних персонажей» «Белой гвардии» Булгакова²⁴ и находит «полемику» с собой в «У» Вс. Иванова, добавляя не без кокетства, что это он отмечает «просто для аккуратности»²⁵. Заметим: если Шкловский не значится прототипом какого-либо «романа с ключом», то это исключение лишь подтверждает правило. А когда В. Катаев в «Алмазном венце» походя зашифровывает Шкловского «каким-то пошляком», это воспринимается как «незаконный» ход, литературная месть, диктуемая личной враждой²⁶.

Ярлык «персонаж» — общее место в литературе о Шкловском. В данной статье речь пойдет об одном из «боковых сюжетов» с участием этой «литературной личности» — о том, как учитель становился «персонажем» в книгах учеников. Но если следовать логике формалистов, именно в этом «боковом сюжете» и стоит искать ключ к эволюции Шкловского-персонажа.

Шкловский перед «зеркалом романа»

В среде формалистов пафос преемственности и верности школе соседствует с пафосом литературной борьбы. По логике «литературной эволюции», «младшие» обязательно должны соперничать со «старшими» — в этом учителя были вполне согласны с учениками. Мэтрам было скучно в рамках академической субординации; они бросали младшим «вызов», провоцируя их на размежевание и спор. «...Известно, — записывает Л. Гинзбург, — что существуем "мы" и существуют метры и что эти явления противопоставлены. В частности, метры нас презирают. У них была привычка к легким победам над учителями. Был момент, когда они выжидали: не окажемся ли мы сразу умнее их, — мы не оказались умнее их. Теперь они презирают нас за то, что мы не успели их проглотить — и в особенности за то, что мы не испытываем потребности их проглотить. Они усматривают в этом недостаток темперамента»²⁷. Конечно, и «младшие», боясь, что они действительно «пришли к столу, когда обед съеден» (ЗК, 33), тяготились своей зависимостью от «старших»:

«Из разговоров с Тыняновым:

Я жалуюсь ему на то, что в своей работе невозможно вырваться из-под его точек зрения. Что это часто — очень мучительно.

Тынянов: — А вы не обращайтесь на меня внимания.

Я: — Невозможно» (ЗК, 374).

Столкновение между «старшими» и «младшими» назревало, становилось неизбежным.

В особой ситуации оказался Шкловский, претендовавший на роль не только учителя в науке, но и литературного наставника — в частности, вдохновителя Серапионовых братьев. В. Каверин, прямо признавался: «...В те годы многие теоретико-литературные гипотезы Шкловского были мне близки, и в своей прозе я старался следовать его советам»²⁸. Каверин имел устойчивую репутацию писателя при ОПОЯЗе (а значит, и под началом у Шкловского). Н. Берковский, в то время бывший активным деятелем РАППа, язвительно писал: «Когда-то формалисты предсказывали литературную погоду. Хорошо, предсказывая, иметь погоду в своем распоряжении — это удастся не всякой обсерватории. Каверин и был такой собственной погодой формалистов. Теоретики говорили, что завтра будет авантюрный роман, и назавтра Каверин давал авантюрный роман — концы сошлись с концами безошибочно»²⁹.

Тем сильнее было впечатление бунта в стане учеников Шкловского — после появления каверинского романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928). Тот же Берковский не преминул удовлетворенно отметить: «...Каверин открепился»³⁰.

Дело, однако, обстояло не совсем так. В лагере стратегических единомыш-

ленников велась весьма напряженная тактическая борьба идей, вокруг идей формировались свои группы. Чем больше в конце 20-х гг. Каверин сверял свое творчество с теорией литературной эволюции Тынянова, тем больше отходил от Шкловского. Неслучайно последний видел в каверинском «памфлетном мемуарном романе»³¹ прямое воздействие Тынянова; тому даже пришлось оправдываться: «В одном ты не прав: что я тебя не люблю и что Венька говорил моим голосом <...> у него материалы — мы — лежим на столе. А у нас с тобой этот самый материал пахнет мясом, и еще поджаренным, и еще своим»³². Так или иначе, все заинтересованные лица, да и читатель, были согласны в одном: своим романом Каверин нанес удар по Шкловскому.

В статье для сборника «Как мы пишем» автор «Скандалиста» признавал, что роман не состоялся бы без введения Некрылова³³ — персонажа, в котором трудно было не узнать Шкловского. Некрылов — это ход в литературной борьбе, довод в филологическом споре; *чтобы переиграть Шкловского, Каверин превратил его в персонажа*. Чудакова и Тоддес обозначили памфлетный прием Каверина формулой «историзация лица-персонажа»³⁴.

Автор «Скандалиста» построил своего Некрылова на цитатах из «Третьей фабрики» и «Гамбургского счета» — то пародийно обыгранных, то дословных. Роман написан с особой «установкой на прототип», установкой на узнавание. Даже танцующая походка Некрылова, в сущности, — цитата из Шкловского: «Я не торгую, я танцую наукой»³⁵.

Введение Некрылова перестроило замысел и определило конфликт «Скандалиста». В действии романа реализуется наступательная, воинственная терминология формализма. Характерно, что одна из глав романа называется «Давление времени»: в «Скандалисте» все время — в соответствии с терминологией Ю. Тынянова — ощущается требование «сдвига», «смещения», «ухода вкось»; тыняновские метафоры «разложения», «выпадения», «неувязки», «экспансии», «империализации», «революции», «разрыва», «деформации» управляют сюжетом романа.

Тынянов называл декады эпохами — и это в сравнительно медленном XIX веке; XX же век увлекает его «стремительностью смен», «жесткостью борьбы», «быстротой падений». Литературный процесс описывался Тыняновым в стиле газетной хроники: «один поэт-одинокка говорил мне, что каждый час меняет положение»³⁶. Вот и в «Скандалисте...» — что вчера было новым, сегодня становится штампом и требует обновления; это требование обращено против Некрылова. В романе сталкиваются филологические идеи, а филологические понятия становятся сюжетообразующими. Одна из основных линий романа — тема «автоматизации — остранения»; здесь Каверин еще идет за Шкловским. Тема эта проводится теоретически, в словах автора и персонажей, чтобы затем реализоваться в сюжете. Демонстрация «неощутимости» и «автоматизации» становится сатирическим приемом, уличающим мир академической филологии. Символом «автоматизировавшейся» теории становится портрет Веселовского, канонизированного академической наукой: «он [Ложкин. — М.С.] <...> рассеянно смотрел на портрет Веселовского...». Ключевое слово — «рассеянно»: наука, движущаяся по инерции, более не ощутима, обречена на «рассеянное» восприятие.

«Автоматизация» восприятия — проклятие «старого мира»: для тех, кто упустил время, неощутимы — речь, филологическая работа, быт³⁷?. Тема автома-

тизации постоянно сопровождается в романе метафорами умирания и смерти. В неизменных библиотеках, обслуживающих старую науку, даже рукописи — «задыхающиеся». Университетское здание уподоблено гробу; стареющий профессор Ложкин оказывается запертым в его стенах, и, блуждая по его коридорам, всякий раз упирается в одни и те же ассоциации: «Здесь читал когда-то покойный»; «Это место принадлежало, кажется, физическому кабинету. Или, вернее, скелету физического кабинета». Стоит тому же профессору произнести затверженную формулу неизменности: «все это бывало и раньше, ничего не случится, продолжение следует», — как тут же, словно возмездие, возникают слова «ладан», «панихида», «покойник».

Метафорические соответствия «автоматизация — смерть» и «остранение — реанимация» тесно связаны с лингвистическими теориями, пересказанными на страницах «Скандалиста». Теория Драгоманова (в духе Марра) о первичных звуковых комплексах и трех стадиях развития языка (корневой, агглюкативной, флективной) заряжена динамикой: исследование «борьбы и смены» в развитии языка требует «борьбы и смены» в науке. Жизнь требует «переполоха», «суматохи» — постоянного «смещения». Доклад того же Драгоманова (пародийно комбинирующий идеи Поливанова и Якубинского³⁸) о «принципе речевого производства» есть лингвистический памфлет против мертвого академического языка. В нем издевательски предлагалось узаконить автоматизацию речи — «направить язык по линиям речевой деятельности»; неслучайно доклад этот Драгоманов поручил прочитать Леману (прототип — филолог М.К. Клеман³⁹), составителю некрологов. Памфлетный доклад Драгоманова, прочитанный Леманом, превращается в фарсовый некролог академической науке.

Образы академических ученых в романе — воплощенная автоматизация. По контрасту с ними, реформатор науки Некрылов предстает перед читателями мчащимся в скором поезде. Скорый поезд — метафора стремительного исторического времени. Как будто в подтверждение метафоры профессора университета в своих нападках на формалистов обвиняют их прежде всего в «неприятной поспешности». Академической науке ненавистен сам «дух» формализма (пафос синхронии), их стремление соответствовать «яростному лету событий».

Стремительное время требует от автора и героев нового взгляда на вещи и явления, «воскрешения слова». Поэтому авторский прием врывается в тихую спальню Ложкина, чтобы «остранить», увидеть как «странные», его автоматические жесты: «Рука была комнатная, заблудившаяся, потерявшая прямое назначение». Авторский прием позволяет читателю под новым, необычным углом взглянуть на привычный (а значит, мертвый) библиотечный быт: читатели в нем овеществлены, а абажуры — персонифицированы: «...Читатели шпалерами расположились за продолговатыми столами, зелено-голубые абажуры, командующие тишиной, выносили читальный зал за пределы реального существования». А на тупиковый быт Драгоманова, пребывающего в неизменном 1919г., автор заставляет читателя смотреть глазами крысы, метонимически связанной с послереволюционным бытом.

В своей борьбе с академической наукой автор берет Некрылова во временные союзники, но только с тем, чтобы затем сделать его основной мишенью своих сатирических стрел. В чем причина памфлетных выпадов против Шкловско-

го? Дело не только в борьбе «младших» со «старшими», но и в *борьбе жанров*. В центре «Скандалиста» стоит проблема романа и, соответственно, дискуссия о романе. Писатель солидарен с Некрыловым-Шкловским, когда он нападает на Путьятина-романиста (в ранних редакциях — Тюфина; прототипы — А.Н. Толстой и К.А. Федин)⁴⁰. Верный пафосу синхронии, Каверин, как и формалисты, считает подозрительными любые претензии на наследование и преемственность — отсюда ироническая характеристика Путьятина: «Он ходил слегка согбенный, как бы под тяжестью наследства, завещанного ему всей русской литературой». Путьятин продолжает традицию романа по прямой — и, следовательно, «автоматизирует» роман; об этом, при полном одобрении автора, и говорит ему Некрылов: «Ты — Станюкович! <...> У него есть романы в трех, четырех, пяти частях. Вот эти романы ты и пишешь. Ты почитай! Очень похоже. В теории литературы это называется конвергенцией». Конвергенция, повтор, дурная бесконечность литературной продукции, бессмысленное умножение томов (два, три, четыре) — вот на что обречен традиционный роман (с этим были согласны все близкие к формализму писатели и филологи). Но каков выход из положения, какова позитивная программа?

По мнению Каверина, путь Некрылова — путь к прозе без вымысла, к «литературе факта» — тупиковый. Писать, как Некрылов, это значит всего лишь «путать свою науку с литературой»; из их произвольного смешения не может выйти ничего принципиально нового. Каверин следует за Тыняновым, который разрабатывал «безличную» историю литературы, где главными героями являются не писатели-«генералы», а жанры. Важнейшее писательское качество, по Тынянову, — это историческое чутье, умение ощутить «сдвиги» и «смещения» жанров, использовать попутный ветер. Некрылов потерял это чутье, принялся командовать литературой, и вот персонифицированный (в духе Тынянова) жанр мстит ему: «Но литература, которая ни с кем не советуется и ни у кого не спрашивает приказаний, перестраивала его». Мсть эта — двойная. Автор «Скандалиста» превращает в романного персонажа того, кто и так — в жизни — стал восприниматься как персонаж. «Характер настолько четкий, — записывает Каверин о Шкловском, — что, имея в виду его книги, можно писать о нем как о герое литературного произведения. Сам лезет в роман»⁴¹. Каверин выводит в романе того, кто, пытаясь диктовать свою волю не только писателям, но и самой литературе, отрицает роман как актуальный жанр.

В «Эпилоге» Каверин вспоминает: на одном из обсуждений, когда Шкловский приехал из Москвы в Ленинград (1928), «зашел разговор о романе как жанре, и он [Шкловский] заметил, что в нашей литературе едва ли найдется смельчак, который возьмет на себя то, что не удалось даже Чехову. Это <...> было сказано больше о нас, обо мне. Взбесившись, я возразил, что завтра же сяду за роман о нем, о скандалисте, у которого биография всегда была интереснее, чем книги. Он <...> остроумно срезал меня — и напрасно»⁴².

В полемике со Шкловским, Каверин направляет против него тыняновские понятия «центр — - периферия». Их соотношение стремительно меняется в «Скандалисте». Некрылов-Шкловский, едущий из Москвы в Ленинград, становится «литературным генералом» и начинает отставать от «лета событий», и вот уже понятие «автоматизации» применено к нему самому: «Юноша [прототип —

Б. Бухштаб. — М С] возразил ему, что скандалить не стоит, что скандалы автоматизировались». Логика литературной эволюции неумолимо выталкивает Некрылова-Шкловского из «центра», отводит ему роль актера от литературы, только «историческую роль», в двух смыслах этого слова — ироническом (Шкловский ушел в историю, в прошлое) и фарсовом (Шкловскому остается только вхолостую скандалить, «попадать в истории»). Деятель литературы сменился персонажем: «Он наткнулся на свою фамилию. Она мешала ему работать. <...> Фамилия была псевдонимом»; «роль истаскалась: начинало казаться, что ее у него не было»; активная роль в истории — пассивной: «Время напишет о нем роман». «Скандалист» Каверина как бы реализует угрозу времени, приводит в исполнение его приговор.

При этом, в пику Шкловскому с его отрицанием современного романа, Каверин намечает свой путь из жанрового тупика. Для этого он вводит Ногина — героя автобиографического⁴³. В соответствии с метафорой Тынянова, его маршрут должен быть «боковым»: Ногин — «младший» герой (и по возрасту, и по репутации), он должен направить энергию «периферии» в «центр»: он знает, что «мир разорван, борьба неустранима» (вновь цитирование Тынянова), и «он не потерял времени. Он только шел боковой дорогой и теперь возвращается — вооруженный». Ногин, вопреки предсказаниям Некрылова-Шкловского, пробивает дорогу к роману.

Обновление прозы заключается, по Каверину, не в том, чтобы уйти в «быт» (как предлагал Шкловский), а в поиске новых форм повествования. Одну из таких форм и изобрел Ногин. Вдохновляясь теорией, он «смещает» литературную практику. Изобретение Ногина — в духе теории Лобачевского: «Я теорию Лобачевского в литературу ввел. Параллельный рассказ. Я на одном листе два рассказа в один соединил». Характерны отсылки к естественно-научным открытиям: эвристическая сила новейшего романа, по Каверину, должна быть подобной новейшей науке, и в этом его ресурс.

Пафос синхронии потребовал от Каверина на кризис романа и сомнения в его целесообразности как жанра — ответить романом. Роман-памфлет становится «немедленной» репликой в научном споре. В нем описано стремительное изменение литературной ситуации и, в духе формалистической критики, дан диагноз и прогноз: жанр спасут новые формы, новые «измерения» вымысла.

Таков литературный ход писателя — в борьбе с теоретиком. В «Скандалисте» роман — жанр широкий, изменчивый и непредсказуемый, как сама жизнь, — смеется над отрицающим его критиком, превратив того в своего персонажа. В ответ на оповещение критика о смерти романа роман ответил оповещением о смерти критика.

Шкловский под микроскопом аналитической прозы

I

После «Скандалиста» Шкловский не выпал из литературной борьбы. Он парировал каверинскую атаку метафорическим контрвыпадом: «...Нельзя пририсовать птичьи ноги к лошади, — птичьи ноги можно пририсовывать только к дра-

кону, потому что дракона не существует». Так он каламбурно обыграл «говорящее» имя «срисованного» с него персонажа — Некрылов. Писателю надо сделать честный выбор, — прозрачно намекает Шкловский, — или вымысел, или факт, а не производить гибридные «памфлетные мемуарные романы». Кроме того, учитель косвенно, но все же весьма недвусмысленно обвинил ученика в махинациях с его, Шкловского, биографией: «Сейчас беллетристы крадут человеческие судьбы, и натурщики уже живые, уже с фамилиями протестуют, — они говорят, что именованные числа нельзя ни делить, ни складывать»⁴⁴. На чьей стороне в этом споре была ученица «старших» формалистов Л. Гинзбург? Безусловно, на стороне Шкловского. Она вполне сочувственно приводит устные «протесты натурщика»: «Каверин думает, что я, когда прихожу домой, испытываю усталость <...> Понимаете, это как лев, который, придя домой, стаскивает шкуру и говорит "Уф!" У Каверина идеи физически слабого человека» (ЗК, 397). Солидарность ученицы со Шкловским неудивительна: в двадцатые годы основные идейные импульсы Л. Гинзбург получает именно от него.

Одна из таких «дальнобойных» идей, вдохновленных учителем, обозначена в Записной книжке 1927 г.: «Шкловский написал когда-то, что психологический роман начался с парадокса» (ЗК, 44). Л. Гинзбург идет дальше, усматривая парадокс в основе не только психологического романа, но и вообще — человеческой психологии. Поэтому основной ее упрек Каверину — в очевидности наблюдений и выводов, очевидности, которая с неизбежностью оказывается ложной: «Если бы К. не страдал семейным пороком обидчивости, я бы сказала ему: "Вениамин Александрович, когда пишешь о людях, нельзя пользоваться вещами, плавающими по поверхности. Некрылов — это именно тот Шкловский, какого должен вообразить себе каждый обыватель, прочитавший "Третью фабрику", — следовательно, литературно-негодный Шкловский. Нельзя засовывать в литературную характеристику все, что плохо лежит"» (ЗК, 404).

Сама автор «Записных книжек» вовсе не отрицает в Шкловском «литературной личности», «персонажа» («Шкловский человек, который напрашивается на биографию...» — ЗК, 13), но стремится осмыслить это непременно через парадокс, неожиданным образом. Если воспринимать его «литературное» поведение прямолинейно, в лоб, то может показаться, что он *только* персонаж, хуже того — только «шут». «...Шкл. <...> нравится публике всем, что в нем есть худшего и что публика находит забавным, — сетует Л. Гинзбург. — Я подразумеваю: публичные выступления с обязательным и иногда сомнительным остроумием, хамеж, шум, научные истерики» (ЗК, 404). И продолжает: «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 шутом» (ЗК, 405).

Подлинная *личность* Шкловского может проясниться лишь при применении к нему парадоксальной оптики. Тогда публичный человек вдруг окажется домашним⁴⁵, бодрый — грустным⁴⁶, скандалист — деликатным и нежным⁴⁷. Главное, что за позицией в литературной борьбе и научной концепцией Л. Гинзбург стремится увидеть — «лицо». Для нее стилистическое стернианство Шкловского («Я оживил Стерна»⁴⁸) — продолжение его природы: «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» (ЗК, 13).

Если воспользоваться аналитическим микроскопом, то в литературности Шкловского не обнаружится ничего «искусственного», «актерского»: она естественна, органически присуща ему как «законченно словесному человеку» (ЗК, 397). Он, вопреки расхожему представлению, не «эстрадный речедержатель», а «диалектический экспонат» («Речь Шкловского эстетически значима, притом не кусками, а вся сплошь. Это специфическая система, функционирующая уже независимо от его воли, — то есть своего рода диалект» — ЗК, 57). Доведя до предела *парадокс естественности персонажа-в-жизни*, — Л. Гинзбург объясняет литературность Шкловского чем-то вроде «болезни языка»: «Шкловский — человек, обладающий, несомненно, дефектным мыслительным аппаратом» (ЗК, 369); но при этом «из своего умственного заикания он создал жанр статьи о литературе» (ЗК, 370).

II

Известно, что самой идеей «Записных книжек» Л. Гинзбург также во многом обязана Шкловскому. Записывая случаи, анекдоты, фразы и письменно размышляя над увиденным и услышанным, ученица «старших» формалистов в первые годы как будто следует их указаниям; в «Гамбургском счете» Шкловского находим одно из таких указаний: «Намечается несколько возможностей: путь Розанова, или (чтобы удалить определенный "идеологический привкус" этого имени) путь "записной книжки писателя"»⁴⁹.

Как свидетельствуют записи Л. Гинзбург, в личных беседах Шкловский подталкивал ее к выбору этого пути:

«Для Шкловского мои статьи чересчур академичны.

—Как это вы, такой талантливый человек, и всегда пишете такие пустяки.

—Почему же я талантливый человек? — спросила я, выяснив, что все, что я написала, — плохо.

—У вас эпиграммы хорошие и записки, вообще вы понимаете литературу. Жаль, жаль, что вы не то делаете» (ЗК, 77).

«Делать то» — это «смещать» филологию в сторону литературы, литературу в сторону филологии; вот к чему призывал Шкловский свою ученицу.

В 1920-е гг. могло показаться, что Л. Гинзбург всего лишь следует советам и рецептам учителей — пошатываясь «между Шкловским и Вяземским» (ЗК, 52). Неслучайно то, что, готовя к печати и комментируя «Старую записную книжку» Вяземского, Л. Гинзбург начинает вести свою «Записную книжку». Это еще продолжение опыта формалистов по прямой: Шкловский пишет о Розанове и продолжает («смещает») линию Розанова в литературе, пишет о Стерне и играет стернианскими приемами в своей прозе. Так что выбор Л. Гинзбург вполне соответствовал правилам игры, принятым в среде формалистов.

Но с начала 1930-х гг. в «Записных книжках» *намечается все большее размежевание с учителями* — и прежде всего со Шкловским. Почему? От чего в формализме отказывается Л. Гинзбург? Прежде всего от *воинствующего пафоса синхронии*, от «современности» как *меры всему*. Время оказалось губительным

для лидеров формализма с их культом стремительности и «вечного обновления»; их ставка на «малое время» провалилась. Ни один из вариантов «стремительной» биографии не приемлем для Л. Гинзбург — ни оптимистический (бег Эйхенбаума наперегонки со временем — ЗК, 386), ни катастрофический (разговоры Тынянова о желательности ранней смерти)⁵⁰, ни иллюзорный — как у Шкловского. «Современность» подвела главным образом Шкловского, не выдержавшего «давления времени», — так диагнозы Л. Гинзбург и Каверина неожиданно совпали: «Он все-таки надорвался. Он слишком много говорит о радости жизни; он слишком много говорит о своих заработках и своей продуктивности. <...> Он еще не кончился; он еще очень силен и изобретателен, <...> но машина работает на неестественных темпах, чтобы только не останавливаться» (ЗК, 410).

С тридцатых годов мера «Записных книжек» — «большое время», и именно с этого времени Л. Гинзбург начинает судить о мэтрах отстраненно, «без гнева и пристрастия». Отношения формалистов между собой и отношения бывших учеников с учителями начинают восприниматься вне «сегодняшней», становящейся истории — как инерция дела, окончательно ставшего прошлым, вошедшего в анналы:

«Шкловский напечатал в Литгазете статью <...> с упоминанием о Тынянове, так его рассердившим, что он послал Шкловскому письмо с разрывом.

- На сегодняшний день это уже не исторично, — говорим мы с тем равнодушием к их праву на частные человеческие чувства, которое принято по отношению к историческим людям» (ЗК, 118).

Другим пунктом размежевания стало *отношение к приему*. Еще в 1920-х гг. Л. Гинзбург была убеждена, что литературная игра бесперспективна, исторически непродуктивна: «Веселые времена обнажения приема прошли (оставив нам настоящего писателя — Шкловского). Сейчас такое время, когда прием нужно прятать как можно дальше» (ЗК, 54). В 1930-х гг. ее позиция окончательно определилась: *надо искать новые формы вне приема*.

Симптоматична следующая запись 1934 г.:

«Шкловский: — Вся моя надежда на вашу литературную славу в том, что вы когда-нибудь состаритесь, рассердитесь и напишете о людях, что вы о них думаете.

Я: — Вы были бы разочарованы. Когда я пишу серьезно, я пишу о людях хорошо. Потому что остроумие заменяю пониманием.

Шкловский: — В таком случае постарайтесь писать несерьезно» (ЗК, 123).

Наставляя ученицу, Шкловский по-прежнему ставит знак равенства между «путем Розанова» и «путем записной книжки»: предлагая «писать несерьезно», на «открытое высказывание» отвечает приемом, подменяет мысль литературной игрой, «понимание» — «остроумием». Такова тактика «литературной личности». Он и сам пишет «несерьезно» (запись 1925-1926 гг., со слов О. Брика: «Он говорит всерьез, а пишет в шутку» — ЗК, 25) — и поэтому не додумывает мысли до конца, играет ими, изолирует их от контакта, диалога с «чужой мыслью». *Лучшее средство от автоматизации*, с которой столь усиленно боролся Шкловский, — *вовсе не остроумие, а именно понимание, постоянные, всякий раз возобновляемые усилия мысли — осмыслить другого, другое*. И еще — преодоление себя. Усилие мысли, борьба с умственной инерцией — лейтмотив «Записных книжек».

«Остроумие заменяю пониманием» — ведь в этом тоже победа над собой. Молодая Л. Гинзбург славилась в кругу сверстников и учителей прежде всего остроумием — каламбурами, эпиграммами, шутками, анекдотами. Но в «Записных книжках» мы этого всего почти не находим: игра остроумия вытеснена внутренним процессом осмысления, записанным, развернутым в самом тексте. И мера этой пребывающей в постоянном напряжении мысли — годы и десятилетия.

История жанровой борьбы вокруг Шкловского неизбежно вызывает в памяти знаменитое предостережение-предсказание Тынянова: «—А что же дальше? — Куда пойдет литература? <...> Она не поезд [ср.: «скорый поезд» Некрылова. — М. С.], который приходит на место назначения. Критик же — не начальник станции. Много заказов было сделано русской литературе. Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку»⁵¹. Именно такой «Америкой» и стал жанр, открытый Л. Гинзбург.

В течение шестидесяти лет она идет «путем "записной книжки писателя"», но совсем не в том направлении, что указывал Шкловский в 1920-х гг. Еще в записи 1927 г. она ставит перед собой как образец письма Блока — не Розанова, с его выпячиванием «личности», а именно «сухого» Блока. Эти письма противопоставляются стилизаторству, «пошатываниям между Шкловским и Вяземским», характерным для юношеских опытов Л. Гинзбург и ее друзей. Блок как бы пишет мимо стиля; он «пример того, как великие стилистические явления возникают если не из пренебрежения к стилистическим проблемам, то по крайней мере из непринимания их во внимание». К чему же стремится Блок, что для него важнее стиля? В дневниках Блока «литература метит дальше цели» — то есть чисто литературной цели. Его цель — высказать самое важное, для чего надо освободиться как от вымысла, так и от приема. Л. Гинзбург находит формулу для обозначения этого типа высказывания — «откровения внутреннего человека». Эта формула вполне может быть отнесена к зрелому творчеству самой Л. Гинзбург; другая же формула: «Если стрелять только в цель <...> литература огромной мишенью встанет между писателем и миром» (ЗК, 52-53), — более чем подходит к Шкловскому.

Выбор Л. Гинзбург — отбросить прием ради «прямого разговора о жизни» (ЗК, 201), ради ее исследования и понимания. В 1931 г. Л. Гинзбург написала: «Я смею думать, что не копаюсь в глубинах, как таковых, и вообще не занимаюсь собой. Я ощущаю себя как кусок вырванной с мясом социальной действительности, которую удалось приблизить к глазам, как участок действительности, особенно удобный для наблюдения» (ЗК, 99-100). Удивительный ход: «я» — это наблюдательный пункт и лаборатория, не цель, но средство — средство для исследования исторической действительности. Так в «Записных книжках» становится возможным двойной взгляд на историю — «извне» и «изнутри».

В свое время, говоря о Хлебникове, Тынянов дал замечательную формулу превращения «промежуточного» жанра: «*продолженные вдоль записки*»⁵². Этой формулой можно было бы обозначить изначальную тенденцию, замысел Л. Гинзбург. Уже в начале пути она обозначает свой замысел словом «роман»: «...я про себя называю романом ту большую вещь, которую в конечном счете я хочу написать и на которую должны пойти мои лучшие силы»⁵³. В 1930-е гг. Л. Гинзбург говорит о романе уже как о реализуемом проекте, проекте-в-действии: «Ес-

ли бы, — не выдумывая и не вспоминая, — фиксировать протекание жизни... чувство протекания, чувство настоящего, подлинность множественных и нерасторжимых элементов бытия. В переводе на специальную терминологию получается опять не то: роман по типу дневника или, что мне все-таки больше нравится, — дневник по типу романа»⁵⁴.

Подводя итоги «Записным книжкам», уже в конце пути, Л. Гинзбург находит наиболее точную (и уже не специальную) формулу своего жанра: «Романы бесполезно читать, потому что этот вид условности перестал работать. <...> Пруста можно читать, потому что это преодоление романа. И не нутром, как пытались это сделать авангардисты, а интеллектом. Вместо всегда условного словесного изображения жизни — высшая реальность размышления о жизни»⁵⁵. Здесь автор «Записных книжек» уже не подыскивает для своего жанра терминологическую метафору — не переносит старое слово «роман» на новую, неназванную форму. Она заявляет прямо: требуется не роман, но то, что заменит его — *форма, которая станет на место романа*. Так подправляется прежняя формула: *не «дневник по типу романа», а дневник вместо романа*. Вопрос о новой «большой форме» не решается подновлением романной условности. Решение должно быть гораздо радикальнее: «новая форма равняется роман минус условность». Отрицается условность как таковая. От новой формы требуется не жизнеподобие, не подражание реальности — она должна стать *разворачивающейся на глазах читателя жизнью слова и мысли, должна стать «высшей реальностью размышления о жизни»*. Такое размышление не нуждается больше в приеме и условной мотивировке.

А. Кушнер назвал жанр, созданный Л. Гинзбург «новым романом» — настоящим «новым романом», в отличие от французского экспериментального романа второй половины XX в. Кушнер противопоставляет форму «Записных книжек» «эпическим потугам» современных романистов: «Л. Гинзбург создала всей разножанровой совокупностью своего труда уникальное, хочется сказать по привычке — эпическое полотно, но как раз с эпическими потугами наших авторов многоготовных романов сделанное ей не имеет ничего общего». Для прояснения своих рассуждений о «новом», «интеллектуальном» романе Л. Гинзбург, «возникшем в стороне от протоптанной дороги, там, где ее меньше всего ожидали найти современники», Кушнер приводит слова самой Л. Гинзбург о Прусте: «Пруст понимал роман как разговор писателя о жизни. Жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы. В течение отпущенного ему времени романист должен создать единственный свой роман, — поэтому очень длинный...»⁵⁶. Л. Гинзбург создает роман длиной в жизнь, опираясь на Пруста и стоящую за ним великую традицию «разговора о жизни» — от Паскаля, Ларошфуко и Сен-Симона до братьев Гонкуров как авторов «Дневников». Книга Л. Гинзбург есть образ жизни — «вербальный способ переживания мира, самого своего существования» (А. Чудаков)⁵⁷. В отличие от романа типа «Жизнь и судьба», «Записные книжки» — это «*роман-жизнь*», «*роман-судьба*»: *написанное и прожитое неразделимы; жизнь есть письмо*.

В творчестве Л. Гинзбург сбывается формула Тынянова: «Меня делает история»⁵⁸. Автор «Записных книжек» показала, *как история делает ее судьбу, как история делает судьбы ее современников*. Она с удивительной точностью и пол-

нотой проанализировала механизмы истории — именно потому, что ощущала «давление времени в своей крови». *Движение истории, за которой автор долгие годы «идет по пятам» и по следам которой возвращается назад, чтобы осмыслить, оформить «прошедшее время», — вот в чем «большой сюжет» книги Л. Гинзбург. Это особый сюжет — не придуманный, не сочиненный, «случившийся», выросший из судьбы и исторических обстоятельств.*

Преодолевая прием, Л. Гинзбург преодолевает Шкловского. В самом начале «пути записной книжки» она с благодарностью цитировала высказывание учителя о том, что «психология начинается с парадокса». И вот через шестьдесят лет, «подсчитывая свое достояние перед лицом небытия» (ЗК, 267), Л. Гинзбург делает запись о своей встрече с уже пожилым Шкловским: «Говорил он много и возбужденно, под конец устал. Он говорил бы точно так же, если бы к нему пришла аспирантка первого курса. Это ему все равно. Объяснял мне про психологический роман — в психологическом романе обязательно должно быть противоречие...» (ЗК, 306). Вот какой итог Л. Гинзбург подвела этой встрече, вот какой стала последняя запись о Шкловском: «Он наглухо отделен от другого, от всякой чужой мысли. Другой — это только случайный повод. Ему кажется, что он все еще видит заново и все начинает сначала, как 65 лет тому назад» (ЗК, 306). Мысль Шкловского, в свое время стимулировавшая занятия Л. Гинзбург психологической прозой, когда-то бывшая новой и продуктивной, — повторена (в который уже раз) через шестьдесят лет. Повторена — как будто не было всех этих прошедших лет, всего испытанного и пережитого, — *как будто не было истории.*

И за это ему расплата: его мысль — мысль человека, который ввел термин «остранение», который боролся с «автоматизацией», — застыла, стала неподвижной идеей. Остранение, стремление «видеть заново», «начинать сначала», революционный пафос синхронии — по иронии судьбы, все это автоматизировалось, «стерлось» от бесконечных повторений. *«Большое время» работало на «Записные книжки» и против Шкловского.*

Интересно, что Каверин сближается с Л. Гинзбург в своей итоговой книге — «Эпилог», появление которой сам автор объяснил стремлением все высказать до конца, свидетельствовать о виденном и пережитом «с последней прямоотой»⁵⁹. Согласно впечатлениям автора «Эпилога» от встреч со Шкловским в последние годы его жизни, «свежесть первоначальности давно потеряна в его [Шкловского. — М. С] книгах, он повторяется. Иногда он этого не замечает»⁶⁰. И это признак не старости, а истощенности роли. Что остается от «литературной личности» после многих лет компромиссов и капитуляций? *«Обломки биографии», «обломки собственной личности»⁶¹, инерция «персонажа», маска «Шкловский».*

* * *

Образы Шкловского в прозе Л. Гинзбург и В. Каверина *складывались в борьбе с жанровыми установками учителя.* Роман-памфлет Каверина направлен не только против Шкловского, но и против его жанровой теории, его заявлений о смерти романа. Л. Гинзбург идет «путем записной книжки», опираясь на идеи учителя, она защищает «живого» Шкловского от попыток превращения его в

«персонажа». Но по мере того, как менялся замысел «Записных книжек», менялось и отношение Л. Гинзбург к Шкловскому. Она переходит от «*записок филолога*» к *запискам*, «*продолженным вдаль*», к «*дневнику по типу романа*» — в полемике со Шкловским, в *отталкивании от него*. И вот — в свете нового жанра, призванного заместить роман, Шкловский предстает большим и сложным человеком, *самой историей превращенной в персонаж*.

¹ Из рецензии в «Днях» (Берлин); цит. по: Галушкин А.Я. Комментарии // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914-1933). М., 1990. С. 491.

² Из статьи С. Мстиславского «Стиль — это тема»; цит. по: Чудаков А.П. Два первых десятилетия // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 25.

³ См.: Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 120.

⁴ Эйхенбаум Б.М. О Викторе Шкловском // Эйхенбаум Б.М. «Мой современник...» Художественная проза и избранные статьи 20-30-х годов. СПб., 2001. С. 135.

⁵ См. воспоминания и статью Т. Хмельницкой в «Вопросах литературы», № 5, 2005. Ср. с суждением современного исследователя: «...он сам и был плутовским героем своих мемуаров» (Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 539).

⁶ Лежнев А. О литературе. Статьи. М., 1987. С. 393.

⁷ Чудаков А. Спрашиваю Шкловского // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 94.

⁸ Слова С. Замятина приводятся в воспоминаниях И. Шварца (Шварц И. Живу спокойно... Из дневников. Л., 1990. С. 236).

⁹ Мандельштам О.Э. Об искусстве. М., 1995. С. 260.

¹⁰ Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 62.

¹¹ Мандельштам О. Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. 2. С. 273.

¹² Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1928.

¹³ См.: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

¹⁴ См.: Галушкин А.Я. Комментарии // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 459. О взаимоотношениях А. Платонова и В. Шкловского см.: Андрей Платонов: Воспоминания современников; Материалы к биографии. М., 1994. С. 172-183.

¹⁵ Иванов Вс. Переписка с А.М. Горьким. Из дневников и записных книжек. М., 1985. С. 106. О «портретах» Шкловского в «У» и «Поэте» Вс. Иванова см.: статью Вяч.Вс. Иванова «Судьбы Серапионовых братьев и путь Вс. Иванова» (Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000). См. также: Перемышлев Е. Двойной портрет // Октябрь. № 9. 1994.

¹⁶ Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». С. 386, 387, 389

¹⁷ Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 1997. С. 728; об отношении Набокова к Шкловскому см. также: Ронен О. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1994. № 4.

¹⁸ «Голова эта — хорошего объема — отдаленно напоминала тюленью...»

¹⁹ См.: Каверин В. Эпилог: Мемуары. М., 1989. С. 29.

²⁰ Шполянский из «Белой гвардии». См. об этом: Каверин В. Эпилог. С. 29; кроме того: Петровский М. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001. С. 92-93.

²¹ Инженер Гук из «Повести о пустяках».

- ²² Жуканец из «Безумного корабля»: «Скандалил из-за трубочиста, из-за отопления, из-за единоличного захвата права на мраморный <...> умывальник с двумя душами».
- ²³ Петровский М. Указ. соч. С. 89-93.
- ²⁴ Цит. по: Там же. С. 94.
- ²⁵ Шкловский В. Жили-были. М., 1965. С. 428.
- ²⁶ См. об этом: Котова М., Лекманов О. В лабиринтах романа-загадки. Комментарий к роману В.П. Катаева «Алмазный мой венец». М., 2004. С. 130.
- ²⁷ Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 54. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте (ЗК) с указанием страниц.
- ²⁸ Цит. по: Галушкин А.Я. Комментарии // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 502.
- ²⁹ Берковский Н. Указ. соч. С. 59.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Шкловский В. Тогда и сейчас // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000. С. 130.
- ³² Чудакова М., Тоддес Е. Прототипы одного романа // Альманах библиофила. Вып. X. М., 1981. С. 189-190.
- ³³ Как мы пишем. М., 1989. С. 56-57.
- ³⁴ Там же. С. 175.
- ³⁵ «Некрылова автор стремится максимально приблизить к прототипу, задачей было построить художественную концепцию реальной личности, создать свидетельство о ней» (Чудакова М., Тоддес Е. Указ. соч. С. 181; в этой статье приведены подборка и сопоставление цитат из Некрылова и Шкловского).
- ³⁶ Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. С. 169.
- ³⁷ Так, Халдей Халдеевич не говорит, а «жужжит»; о Ложкине сказано: «Машинальность, с которой он читал лекции, слышал рукописи, обедал, ужинал, жил с женой, внезапно показалась ему оскорбительной».
- ³⁸ См.: Чудакова М., Тоддес Е. Указ. соч. С. 182.
- ³⁹ См.: там же.
- ⁴⁰ Чудакова М., Тоддес Е. Указ. соч. С. 186.
- ⁴¹ Цит. по: Чудакова М., Тоддес Е. Там же. С. 177.
- ⁴² Каверин В. Эпилог. С. 37.
- ⁴³ Об этом см.: Чудакова М., Тоддес Е. Указ. соч. С. 183—185.
- ⁴⁴ Шкловский В. Тогда и сейчас. С. 130.
- ⁴⁵ «Я предпочитаю, когда он сидит без сапог на кровати. Его ирония тогда хитрее, а желчь человечнее» (ЗК, 404).
- ⁴⁶ «Совершенно неверно, что Шкловский — веселый человек (как думают многие); Шкловский — грустный человек» (ЗК, 14).
- ⁴⁷ «...Соблазнительна утонченная деликатность человека, известного всей России наглостью, буйством, цинизмом»; «Неужели же эти люди в самом деле думают, что он по формальному методу написал "200", самую нежную книгу нашего времени!» (ЗК, 405).
- ⁴⁸ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 235.
- ⁴⁹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет. С. 191.
- ⁵⁰ «Мы <...> погибаем только в тех случаях, когда нам ничего другого не остается, — и поэтому у нас нет биографий, как говорит Тынянов (который все хочет и не может "умереть молодым")» (ЗК, 386). Ср.: «Какой чудовищный старик должен получиться из Тынянова...» (ЗК, 394).
- ⁵¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 166.
- ⁵² Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 587.
- ⁵³ Гинзбург Л. Записные книжки. С. 399.
- ⁵⁴ Там же. С. 173.

⁵⁵ Там же. С. 331.

⁵⁶ Кушнер А. Аполлон в снегу. Заметки на полях. Л., 1991. С. 365—367.

⁵⁷ Кушнер А. Цельность. О творчестве Л. Гинзбург // Литературное обозрение. 1989. №6. С. 81.

⁵⁸ Гинзбург Л. Тынянов-ученый // Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., 1983. С. 151.

⁵⁹ «Мне не хочется прощаться с жизнью, прихватив с собой все, о чем я не успел или не сумел рассказать» (Каверин В. Эпилог. С. 35).

⁶⁰ Там же. С. 44.

⁶¹ Там же. С. 38, 41.