

**ИСТОРИЯ РУССКОГО ФОРМАЛИЗМА КАК ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ
ГАЗЕТНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ**

СТАТЬЯ I

“ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ” НА ФОНЕ “КИЕВСКОЙ МЫСЛИ”

© 2018 г. Л. Ф. Кацис

Доктор филологических наук, профессор учебно-научного центра библеистики и иудаики, заведующий учебно-научной лабораторией мандельштамоведения Российского государственного гуманитарного университета, Россия, 111399, Москва, ул. Чайнова, 15
batya-94@mail.ru

Дата поступления материала в редакцию 18 июня 2017 г.

**THE HISTORY OF RUSSIAN FORMALISM
AS A PROVINCIAL-NEWSPAPER LITERARY FACT**

ARTICLE I

**“THE HAMBURG ACCOUNT” AGAINST THE BACKGROUND
OF “KIEV’S THOUGHT”**

© 2018 Leonid F. Katsis

Doctor of Philological Sciences, Professor of the Educational and Scientific Center of Biblical Studies and Judaica, Head of the Scientific Research Laboratory of Mandelstam Studies of the Russian State University for the Humanities, Chayanova str. 15, Moscow, 111399, Russia
batya-94@mail.ru

Received by Editor on June 18, 2017.

В статье предлагается принципиально новый подход к истории русского формализма и творчеству В.Б. Шкловского. Автор обнаруживает источники важнейших понятий, таких как “гамбургский счет”, “сюжет и фабула” и др. в русских южных газетах “Киевская мысль” и др., в текстах Д.И. Заславского и др. Для анализа понятия “гамбургский счет” в работе используется нетрадиционное истолкование, восходящее к рассказам самого В.Б. Шкловского о неких закрытых поединках цирковых борцов, не найденных до сих пор. В качестве такого источника предлагается включить в рассмотрение книгу Л. Рейснер о революционных событиях в Гамбурге, которая подробно анализируется в “Гамбургском счете”.

The article offers a fundamentally new approach to the history of Russian formalism and genesis of V.B. Shklovsky’s theoretical ideas. The author discovers sources of the most important concepts, such as the “Hamburg score”, story and plot, etc. in Russian southern newspapers the “Kiev’s Thought” and so on, in texts by D.I. Zaslavsky, and others. A traditional interpretation of the concept the “Hamburg score” goes back to the stories of V.B. Shklovsky himself about some closed fights of circus wrestlers. These stories are no longer to be found, up to our time. As one of such possible sources, the article’s author suggests to consider a book by Larisa Reisner on the revolutionary events in Hamburg. This book V.B. Shklovsky analyzed in the “Hamburg Account” in detail.

Ключевые слова: В.Б. Шкловский, Д.И. Заславский, Л.М. Рейснер, “Гамбург на баррикадах”, “Гамбургский счет”, “Юго-Запад”, “Сюжет и фабула”.

Key words: V.B. Shklovsky, D.I. Zaslavsky, L.M. Reisner, “Hamburg on the barricades”, the “Hamburg Score”, the “South-West”, “plot and fabula”.

Проблема поиска корней основных и наиболее запоминающихся идей и символов того, что мы связываем с формализмом, упирается в то, что менее всего их хочется искать в обычных, пусть и престижных, повременных газетах. И не просто газетах, но газетах дореволюционных.

Еще важнее, что русские революции и мировые войны навсегда задали и фабулы, т.е. судьбы реальных людей, и сюжеты, т.е. комбинации этих судеб в художественных произведениях, и даже тот язык, на котором об этом можно было (вовсе не всегда из цензурных соображений) писать.

Поэтому сама идея поискать истоки послереволюционных и послевоенных теорий в дореволюционных газетах позволяет нам, как мы пытаемся показать, продемонстрировать, что язык и идеи этих пожелтевших листков попали на страницы самых изощренных теоретических литературоведческих книг потому, что тогда, “до всего, что после”, разговор о фабуле, природе и генезисе южно-русской (одесской) литературной школы и даже о знаменитом “Гамбургском счете”, прославленном его изобретателем В.Б. Шкловским, шел у его предшественников на языке литературы, публицистики и литературной теории, который еще не был задан кровавым “некалендарным” XX веком, начавшимся с Первой мировой войны.

Впрочем, давным-давно в предисловии к книге Шкловского, повторяющей название знаменитого текста, который и станет предметом нашего интереса, А.П. Чудаков писал, касаясь, правда, только стиля Шкловского:

«Фельетон Шкловского не совсем безроден. Среди его предшественников справедливо называют В. Дорошевича и В. Розанова. Не такой уж редкостью в 1900-е годы была и короткая строка. В Катаев верно заметил, что рубленой строкой писал известный одесский фельетонист С.Т. Герцо-Виноградский. Надо назвать еще одно совершенно забытое имя – В. Дулина, печатавшегося во многих провинциальных изданиях. Обозреватель “Нового времени” называл его манеру “манерой газетного пустошья – коротенькие строчки, внезапные отступления”. Он же приводил образчик этой манеры:

“Это не смех Мефистофеля.
Отнюдь.
Это даже совсем не смех.
Кто в наше время смеется?
Никто.
Каждый только притворяется.
Прикидывается.
Показывает, будто ему очень весело. <...>
Сейчас я шел по улице.
По Садовой.
Толпа”.

Вариации этой манеры попадают время от времени в провинциальной прессе 1890–1900-х годов. То, что среди открывателей этой манеры числятся мелкие газетчики, младшая линия, – это, по Шкловскому, закономерно» [1, с. 30–31].

Итак, глубинная история провинциальной прессы дала Шкловскому образчики его стиля. Характерно, что это заметил недобрый, но точный одессит В.П. Катаев.

Однако почему-то никому не приходило в голову, что далеко не только стилевая манера, но и многие идеи Шкловского уже после 1917 года восходят именно туда, в газетный мир начала XX века, куда и современники, и историки филологии отнесли происхождение его стиля.

В предлагаемой работе мы продолжим поиск газетных корней идей лидера русского формализма В. Шкловского на трех новых примерах.

“Гамбургский счет”

Всем известна история появления названия книги Шкловского “Гамбургский счет”. Ее рассказал сам автор. Будто бы есть где-то (будем считать, что в Гамбурге) некий цирк, где борцы, подыгрывающие друг другу на потребу публике, однажды собираются, чтобы за закрытыми дверями выяснить истинное соотношение сил, вне игры в поддавки и рекламных трюков:

“Гамбургский счёт – чрезвычайно важное понятие. Все борцы, когда борются, жулят и ложатся на лопатки по приказанию антрепренёра. Раз в году в гамбургском трактире собираются борцы. Они борются при закрытых дверях и завешанных окнах. Долго, некрасиво и тяжело. Здесь устанавливаются истинные классы борцов, – чтобы не исхалтуриться. Гамбургский счёт необходим в литературе. По гамбургскому счёту – Серафимовича и Вересаева нет. Они не доезжают до города. В Гамбурге – Булгаков у ковра. Бабель – легковес. Горький – сомнителен (часто не в форме). Хлебников был чемпион”.

Это было написано в 1928 году.

Теперь обратимся к “творческой истории” “Гамбургского счета”¹.

На наш взгляд, его прямым источником, т.е. источником и фабулы (реальных литературных, что важно, диспутов), и сюжета (т.е. собственно атлетической борьбы с заранее известным

¹ Мучения в поисках смысла выражения “гамбургский счет” у биографа Шкловского В. Березина занимают целую главу “Крылатые слова” [3, с. 227–241] и, судя по полемике в Life Journal, в книгу вошли далеко не все версии.

результатом), лишенным только топонима “Гамбургский”, оказывается статья журналиста, чья дурная слава мешает воспринимать всерьез даже его очень важные и яркие дореволюционные работы. Это Давид Заславский – *Nomunculus*, петербургский корреспондент “Киевской мысли”.

Приводим киевский фельетон:

Литературные атлеты

В ближайшем будущем надо ожидать появления на афишных столбах и на заборах больших ярко раскрашенных реклам с кричащими рисунками: “Чемпионат литературной борьбы! Большое гала-представление в зале Калашниковой биржи. Первая пара: чемпион символизма Федор Сологуб и молодой атлет Сергей Городецкий! Вторая пара: чемпион модернизма Евгений Аничков и выдающийся атлет по легкой символике Георгий Чулков (самоед). Женская борьба: Юлия Слонимская и Анастасия Чеботаревская. Борьба ведется под наблюдением любимица публики дяди Вани”.

Чемпионаты литературной борьбы пользуются несомненным успехом, и “диспуты” – так они называются в отличие от французской борьбы в цирке Модерн – следуют непрерывно один за другим. За диспут о символизме диспут о футуризме, а за этим повторение (чуть ли не третье по счету) диспута театрального. Публика наполняет зал и с увлечением смотрит, как молодой и пылкий Сергей Городецкий кладет на обе лопатки “тяжеловеса” Евгения Аничкова, или как пыхтят и возятся на эстраде борцы старой школы, Евтихий Карпов и Федор Сологуб. Всякая борьба увлекает, а, не в пример французской борьбе в цирке, здесь борьба идет страстно, живо, с истинным вдохновением.

Будущий историк русской литературы, конечно, с немалым удивлением отметит эту короткую, но яркую полосу диспутов. В чем дело? Почему литературные критики и поэты вышли из уединения своего и стали сражаться на площадях врукопашную? И заметьте, на площадь вышли как раз представители тех направлений, которые всего больше презрительно относились именно к площади, к толпе, к живой общественности. Перед волнуемой человеческой массой заговорили, схватились между собой преимущественно индивидуалисты. Странное слияние толпы с поэтами, которые только то и делали, что эту толпу проклинали! И это в наше время, когда толпа явно охладела к индивидуализму и символизму и к чистой сверхчеловеческой и вообще “потусторонней” литературе.

Разгадку странного явления надо искать за кулисами цирка. Это невероятно, но это так. Чемпионаты французской борьбы, как известно, были довольно выгодным предприятием, и собственно, никакой борьбы не было, а было надувательство почтеннейшей публики. Хозяин накануне распорядился:

– Сегодня чемпион Африки пусть положит чемпиона Австралии, а у чемпиона Атлантического океана с чемпионом мира пусть выйдет ничья.

Так оно на глазах у доверчивой публики и выходило. Но когда несложный секрет французской борьбы стал известен даже самым глупым, то она сразу потеряла интерес, и увлечение борьбой наемных атлетов прошло. Борьба по вольному найму никого интересовать не может.

Эта же участь грозит и литературным диспутам, потому что это диспуты по вольному найму. Я не хочу проводить полную параллель между борьбой в цирке Модерн и борьбой в Калашниковой бирже. Конечно, литературные чемпионы между собой не уславливаются, и хозяин не приказывает символисту Чулкову лечь на обе лопатки под реалистом. Еще нет и, надо думать, не будет “черной маски” среди борющихся литераторов. Но есть то, что широкой публике неизвестно: литературные диспуты это коммерческое предприятие. Какие-то люди – не те ли, которые устраивали борьбу и в цирках? – снимают зал, расклеивают афиши и приглашают писателей и поэтов “с именами” за плату выступать и спорить, и бороться перед публикой. Чулков не обязан положить Сологуба на обе лопатки, но обязан спорить с ним, и уже такое создается положение, что обязан спорить горячо и ни за что не соглашаться, в противном случае – хозяину прямой убыток. Публику надо заинтересовать, захватить. Публика за азарт деньги платит.

Диспут это борьба, а всякая борьба, цирковая или литературная, требует прежде всего независимости и искренности. Борьба по вольному найму и по предварительному соглашению это обман. Отчего не допустить далее, что на предпринимательской бирже установлена уже расценка литераторов по степени их горячности? Я помню, как увлекла меня речь – вдохновенная речь! – одного модного театрального режиссера. Неужели рядом со мной сидел и восхищался также неизвестный его антрепренер? Неужели он мысленно произносил: “наддай!”, когда нудно и тоскливо спорил на эстраде какой-то реалист?

Можно только пожалеть, что известные писатели и поэты соблазнились славой наемных цирковых атлетов и за умеренное вознаграждение открыли эру литературного чемпионата в русской модернистской литературе. Публика, конечно, перестанет посещать сеансы литературной борьбы, когда узнает их секрет [4, с. 2].

Похоже, что ближе всего и по содержанию, и по списку имен, и по дате к сказанному Заславским такое сообщение: “В тот же день в Петербурге, в зале Калашниковой биржи, состоялся публичный диспут о современной литературе, объявленный состав участников которого выглядел как парад символистов: Ф. Сологуб, А. Блок (не присутствовал), Вяч. Иванов, З. Гиппиус, Г. Чулков,

Е. Аничков и другие. О диспуте было объявлено заранее, и, скорее всего, Гумилев на нем присутствовал [5, с. 22] (цитируется “Диспут о литературе” в газете “Речь” от 22 января 1914 г.).

Достаточно убрать из текста “Киевской мысли” от 7 февраля 1914 года ненужное морализаторство, заменить актуальные имена того года на названные Шкловским, вспомнить, что и в 1919–1921, и в 1925–1928 годах шли бесконечные диспуты между, например, имажинистами и пролетарскими поэтами, между лефовцами и теми, кто считал, что Леф – это блеф, и т.д., и т.п., как позиция Шкловского обретет историко-литературную глубину, уйдя своими корнями в полемику старой и новой русской литературы 1900–1910-х годов.

Кстати, к 1928 году литературная физиономия Давида Заславского еще далеко не проявилась. Только в 1928 году этот “еврейский белочех”, как он сам называл себя в домашнем альбоме Корнея Чуковского “Чукоккала” [6, с. 42–43], разбор см.: [7, с. 407–409] (кстати, имя хозяина альбома тоже часто встречалось на страницах “Киевской мысли”), принял решение сменить вехи и стать всецело на сторону советской власти.

Таким образом, уже после революции Виктор Шкловский сам решил занять место “любимца публики дяди Вани”² и объявил своих фаворитов. Ему для этого не понадобились соответствующие диспуты. Ведь Хлебникова уже не было в живых, Михаил Булгаков подвергался травле и успешно двигался в сторону полного запрещения своих основных вещей, а соратник Шкловского Маяковский иронизировал над его пьесами и героями прямо со сцены. Бабель печатался в “Лефе”, но не в “Новом Лефе”, поэтому он и “легковес”.

Взаимоотношения Шкловского с Горьким к 1928 году претерпели очень важную метаморфозу. Восхищение сменилось желанием побольнее уязвить, что Шкловскому всегда удавалось. Горький “сомнителен” и “часто не в форме”: дело в том, что далеко не все приветствовали его возвращение в сталинский СССР. Был среди этих людей и Шкловский, и его противники (см.: [8]; [9]).

Из указанного списка кроме мертвого Хлебникова в литературе уже и не осталось “чемпионов”.

Похоже, что в нашем контексте в самом названии книги “Гамбургский счет” и в ее вступительном манифесте (а не в первоначальных газетных и журнальных текстах, ее составивших), когда

все более и более зажимались связи с границей, даже слово “гамбургский” (т.е. заграничный или мировой) в 1928 году отдавало чем-то прошлым и невозможным.

Быть может, именно это и заставило Шкловского использовать старый газетный фельетон, чтобы напомнить тем, кто был способен это помнить, о временах живой литературной жизни. Впрочем, это только на первый взгляд и едва ли не для отвода глаз.

Теперь есть смысл посмотреть на то, в каком контексте “Киевская мысль” 1914 года печатала статью Заславского о писателях-атлетах.

31 января 1914 года газета публикует восторженный отзыв о визите в Россию Маринетти под заголовком «“Ура” Маринетти», очень презрительный по отношению к футуристам русским (правда, сама статья относилась к “эго”-футуристам).

9 февраля 1914 года “Киевская мысль” печатает два подвала “Из дневника читателя” Антида Ото (т.е. Льва Троцкого, которому в 1928 году было уже совсем не до литературы), посвященных издевательствам над статьями Чуковского о футуристах и над его же размышлениями о Чехове и Горьком. А между ними 7 февраля 1914 года и появляются “Литературные атлеты” *Nomunkulus’a*-Заславского, который с 1926 года был уже фельетонистом “Известий”, а с 1928-го – “Правды”.

И хотя до 1930 года Заславский еще официально занимался еврейским рабочим движением, возглавляя комиссию по изучению истории рабочего движения Еврейского историко-этнографического общества, сочинял книги о полковнике Зубатове и Мане Вильбушевич и т.д., ему вряд ли было бы приятно, чтобы его еврейская публицистика за подписью Давид Заславский приобрела актуальность в 1928 году.

Все это говорит о том, что Шкловский, если мы правы, вполне сознательно использовал старый полемический текст Заславского в новом актуальном советском политическом контексте, чувствуя себя в полной безопасности. Ведь статьи и фельетоны Заславского середины и конца 1920-х – 1930-х годов менее всего заставляли их советского читателя следовать примеру Михаэля Самуэльевича Паниковского, героя И. Ильфа и Е. Петрова. Соавторы писали:

– “Поезжайте в Киев! – сказал он неожиданно. – И тогда вы поймете, что я прав. Обязательно поезжайте в Киев!

– Какой там Киев! – пробормотал Шура. – Почему?

– Поезжайте в Киев и спросите там, что делал Паниковский до революции. Обязательно спросите!

– Что вы пристааете? – хмуру сказал Балаганов.

²Это знаменитый борец и организатор чемпионатов Иван Лебедев.

— Нет, вы спросите! — требовал Паниковский. — Поезжайте и спросите! И вам скажут, что до революции Паниковский был слепым. Если бы не революция, разве я пошел бы в дети лейтенанта Шмидта, как вы думаете? Ведь я был богатый человек. У меня была семья и на столе никелированный самовар. А что меня кормило? Синие очки и палочка. Он вынул из кармана картонный футляр, оклеенный черной бумагой в тусклых серебряных звездочках, и показал синие очки.

— Вот этими очками, — сказал он со вздохом, — я кормился много лет. Я выходил в очках и с палочкой на Крещатик и просил какого-нибудь господина почище помочь бедному слепому перейти улицу. Господин брал меня под руку и вел. На другом тротуаре у него уже не хватало часов, если у него были часы, или бумажника. Некоторые носили с собой бумажники.

— Почему же вы бросили это дело? — спросил Балаганов оживившись.

— Революция, — ответил бывший слепой. — Раньше я платил городской на углу Крещатика и Прорезной пять рублей в месяц, и меня никто не трогал. Городовой следил даже, чтобы меня не обижали. Хороший был человек! Фамилия ему была Небаба, Семен Васильевич. Я его недавно встретил. Он теперь музыкальный критик. А сейчас? Разве можно связываться с милицией? Не видел хуже народа. Они какие-то идейные стали, какие-то культуртрегеры. И вот, Балаганов, на старости лет пришлось сделаться аферистом. Но для такого экстренного дела можно пустить в ход мои старые очки. Это гораздо вернее ограбления” [10, с. 106]³.

Не будем сейчас ни на чем настаивать, но появление в приведенной цитате царского городского как советского музыкального критика может что-то объяснить и в нашей ситуации. Ведь очень скоро Заславский станет официальным городским советской литературы и, разумеется, музыки, когда много позже напишет в “Правде” классический зубодробительный текст “Сумбур

³ Ономастическая игра Ильфа-Петрова систематически не изучена. Поэтому мы предлагаем здесь один из возможных подходов к ней. В приведенном примере вполне возможна игра в “Небаба” и слова Семена Михайловича Буденного о Бабеле, нравится ли он ему, “смотря какая бабель” на фоне ПАНИКовский – КРИК, а также игра в имена отчества живого (“Семен МИХАЙЛОВИЧ” Буденный) и покойного (“Михаил ВАСИЛЬЕВИЧ” Фрунзе) – военачальников Красной Армии. Понятно, что модель “Не-Баба” (с двух прописных!) вполне соответствует “Не-Буква” да еще и ВАСИЛевский, кстати, фигурирующий в записных книжках Ильфа как “Василевский (Не-Шиллер)” или “фельетонист <Не-Буква> Не-Тыква” [13, с. 100, 98]. Да и “По-Будка” часто бывает голосом и даже КРИКом. В таком случае бывший городской или, как в случае Буденного, царский унтер-офицер, осуждавший своего конармейца Бабеля, критик литературный, если его так можно назвать... А Заславский (как и “Не-Буква”) вполне известный автор “Киевской мысли” 1910-х и “Вечернего Киева” с 1.03. 1927 г.

вместо музыки”, направленный против оперы “Леди Макбет Мценского уезда” Дмитрия Шостаковича. И текст этот определит развитие советской культуры [11].

Но любителем и знатоком музыки Заславский был с киевской юности⁴, когда еще там “работал” Паниковский...

А вот дневниковые записи Заславского, сделанные в 1918 году, хотя, разумеется, тогда ситуация была существенно иная, чем через 10 лет:

“12 сентября 1918.

Последняя моя запись в этой тетради. Завтра, в 3 ч. дня, мы едем в Киев. На душе грусть, досада и конфуз проигравшегося человека, раздавленного неудачника. И смесь хулы на советскую республику с такой любовью к ней. Да, как бы ни называть то, что происходит в России, — это революция, это — новое, это — творчество, пусть темное, пусть доктринерски-упрямое, пусть экспериментаторское. В истории человеческой это только эпизод, но в истории России, напротив, эпизод — это мы — культурные никудышники, слишком хорошие, слишком честные, слишком бездарные люди. Большевики — талантливы. Нет, они, пожалуй, бездарны, но большевизм — талантлив. А мы, может быть, и талантливы, но марксизм наш бездарен.

С грустью, унынием и тоской еду в Киев. Душа моя тянется сюда, к тому, что я проклинал и втайне любил. И не знаю — может быть, я вернусь сюда, чтобы наперекор прошлому протянуть свою шпагу победителю. Я не могу примириться с новой орфографией, и есть родственная симпатия у меня к ненужному, лишнему “ятю”, но учителем в школе я все же не могу быть.

Невыразимо тягостно думать о газетной работе в Киеве. Хотелось бы теперь абсолютной духовной свободы, уединения и возможности продумать до конца все пережитое. Не могу простить себе, что из чувства ложного стыда, внутренней нерешительности, податливости настроениям друзей не вошел в большевистский мир, чтобы собственными глазами поглядеть на него, получить непосредственные впечатления, узнать по-настоящему то, чего не бывало до сих пор, в чем лежит великая идея, зародыш будущего. Мы большевизм видели извне, с полицейской его стороны. Видели насилие, ложь, отвратительное лицемерие, варварское отношение к культуре. И не видели того, что внутри, огромной и напряженной работы, энтузиазма, творческих опытов, любви к бедноте, горячей веры в свое дело. Людей, которые стояли ближе к большевизму, он притягивал обаянием активности и революционности своей. Те, кто стоял дальше, видели (и с полным

⁴ О широте и типе его музыкальных интересов, включая и музыкальные рецензии, которые тянутся еще с ранней киевской юности, см.: [12].

основанием) социалистического Держиморду. Таков был и просвещенный абсолютизм. Крестьян драли, пороли, прикрепляли. В это время Вольтер переписывался с Екатериной» [14].

Это собственная запись в дневнике Заславского 1918 года. А вот его письмо 1920 года, о котором публикатор, предваряя его, писал: «Признаки решения забрезжили у Заславского к началу 1920-го года. Он начал понимать, что — проиграли; дело сделано; обратного пути нет, и — хватит агонизировать: и ему, и стране. В апреле того года в киевской газете “Коммунист” он напечатал письмо...».

Вот оно:

“События последних месяцев, в России и за границей, привели меня к твердому убеждению в том, что я ошибался в своей оценке роли и значения Советской власти. Неправильная оценка приводила к ошибкам, о которых я вспоминаю с глубоким сожалением.

Я убежден в том, что всякие выступления против Советской власти ведут в нынешних условиях лишь к затягиванию гражданской войны, увеличивают разруху в стране и мешают переходу к органическому общественному и государственному строительству на новых началах.

Признавая допущенные мной ошибки и отказываясь впредь от всякой политической деятельности, я хотел бы все свои силы приложить в области культурного труда, где, я убежден — есть нужда в добросовестных работниках” [14].

А теперь приведем письмо “Двадцать девятое и последнее” из книги Шкловского “Зоо, или Письма не о любви” (1922–1923). Оно адресовано во ВЦИК.

Автор его, как известно, сбежал от ареста из Петрограда весной 1922 года, а в итоге:

«Заявление во ВЦИК СССР.

Я не могу жить в Берлине.

Всем бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. Умею работать только для нее.

Неправильно, что я живу в Берлине.

Революция переродила меня, без нее мне нечем дышать. Здесь можно только задыхаться.

Горька, как пыль карбида, берлинская тоска. Не удивляйтесь, что я пишу это письмо после писем к женщине.

Я вовсе не ввязываю в дело любовной истории.

Женщины, к которой я писал, не было никогда. Может быть, была другая, хороший товарищ и друг мой, с которой я не сумел сговориться. Аля — это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле. Я хочу в Россию.

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 начищенные черной ваксой, и 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.

Не повторяйте одной старой эрзерумской истории: при взятии крепости друг мой Зданевич ехал по дороге.

По обеим сторонам пути лежали зарубленные аскеры.

У них сабельные удары прились на правую руку и в голову.

Друг мой спросил:

“Почему у всех у них удар пришелся в руку и в голову?”

Ему ответили:

“Очень просто, аскеры, сдаваясь, всегда поднимают правую руку”» [15, с. 346–347].

Под этим дата: Берлин, 5 марта 1923 года.

И если уже речь зашла о Киеве, о сдаче и т.д., то нельзя не упомянуть участие Шкловского именно в этом городе в неудачной попытке свержения гетмана Скоропадского. Но ведь этот эпизод использовал сам Шкловский в “Сентиментальном путешествии” так, что он попал с “Белую гвардию” еще одного, кроме Заславского, киевлянина — Михаила Булгакова (который, кстати, назван “стоящим в Гамбурге у ковра” [2, с. 170]).

Таким образом, концентрация киевских писателей, героев и обстоятельств, так или иначе связанных с “Гамбургским счетом”, становится критической.

Не исключено, что здесь же возникает и “киевский” след “настоящего чемпиона” по “гамбургскому счету” Велимира Хлебникова. Ведь с его поэмы “Зверинец”, опубликованной в 1909 году, начинается “Зоо”, которое кончается процитированным письмом во ВЦИК.

“Зверинец” Хлебникова был опубликован в “Садке судей” (вып. 1) в 1910 году, однако он писался около 1909 года. По свидетельству А. Ахматовой, Хлебников «читал “Сад” на башне у Вяч. Иванова в самом конце 1909 или начале 1910 г.»⁵ Однако это как раз после так наз. “святошинских вакаций” Хлебникова, которые были связаны с решительной позицией поэта (вплоть до вызова

⁵См.: Книги. Архивы. Автографы. М., 1973. С. 68 (ссылка М. Петровского в тексте).

на дуэль обвинителей жившего тогда в Киеве на Зверинце (!) А.М. Ремизова). Писал об этих событиях М. Петровский⁶.

Эти совпадения могут быть и случайными, однако проходить мимо них не будем. Слишком много связывает мотивы “Зверинца” Хлебникова с его же вполне “киевскими” сочинениями.

Здесь нам достаточно лишь параллелизма между “Сентиментальным путешествием” с его откровенно булгаковским эпизодом и автором “Белой гвардии”, упомянутым Шкловским. Вместе с тем мы учитываем упоминание в “Зоо” “Зверинца” Хлебникова, названного “чемпионом” в “Гамбургском счете”.

Разумеется, без киевского фельетона Заславского все это просто бы рассыпалось. Причем именно фельетона и именно Заславского. Ведь точно такой же образ 25 июля 1916 г. появился в той же “Киевской мысли” в фельетоне “Борьба атлетов”, на сей раз посвященном бюрократическим играм и подписанном псевдонимом “Ник. Ашешев”, не указанным в Словаре русских псевдонимов Масанова. И это имело место в той же самой газете, где появился первый “атлетический” фельетон; концовка второго текста повторяет с некоторыми добавлениями концовку в подписном фельетоне Заславского “Литературная атлетика”. Это означает уже просто фирменный знак Д. Заславского, его патент на этот образ, ведь многочисленные фельетоны, подписанные “Ник. Ашешев”, да и просто перестановка слов в названиях двух фельетонов подтверждают, что их автор в одной и той же “Киевской мысли” — один, только первый писал “Петроградские письма”, а второй — “Петроградские настроения”. Порой эти разновидности текстов одного и того же автора обретали разные подписи. И наш случай далеко не единичен.

Если мы предполагаем столь большую роль именно Киева и киевских событий в строении и даже энигме “Гамбургского счета” Шкловского, есть смысл проделать достаточно простой эксперимент: найти все возможные следы Киева в “Гамбургском счете” и попытаться оценить их место и значение.

Кроме того, упомянутые в “Гамбургском счете” писатели Серафимович и Вересаев, Булгаков, Бабель и Горький, да и Хлебников упомянуты очень по-разному в тексте книги, которая включает в себя вовсе не одну страницу вступительно-го эссе.

⁶См. об этих событиях достаточно случайные наблюдения в его специальной работе: [17, с. 76–100, 58–75].

О ком-то есть целые статьи и многочисленные упоминания (Хлебников, Горький), о ком-то (Бабель) обширная статья, Серафимович не назван, Вересаев едва упомянут, о Булгакове (как бы) ничего.

Имеют значение и, скажем пока, два ключевых слова “Гамбург” и “борьба”, ведь именно от них образован “Гамбургский счет”, сегодня мы бы сказали “рейтинг”. За ними мы тоже будем следить, помня о Киеве.

Разумеется, все тексты “Гамбургского счета” рассчитаны на полемику, актуальную для “Лефа” и “Нового Лефа”, журналов не самых тиражных, групповых и, главное, не печатавших больших романов.

Поэтому уже первые тексты, посвященные “настоящей литературе” пушкинской эпохи, ориентированы на критику Лефа. Это сделано мастерски, но сейчас не является нашей темой. А вот слово “борьба” в этом контексте нас интересует. “Современник” А.С. Пушкина бился с критикой Ф.В. Булгарина. Поэтому уже на с. 11 [2] после главки “Тиражи наших журналов” читаем главку “О Булгарине”: “Мы знаем его по борьбе с Пушкиным, по борьбе с аристократией, во имя массового читателя”.

Главки о стилистике Бунина, сюжетах сказок Сологуба, о приемах Толстого и Достоевского — все направлены к Пушкину, а из него постепенно вырастает терминология лефовской так наз. “Литературы факта”.

Наконец, мы подходим к главке “Голый король” о только что умершей революционерке, писательнице и символической для своей эпохи женщине — Ларисе Рейснер.

В очерке о Рейснер топоним Гамбург — ключевой.

Отмечая заслуги Ларисы Рейснер в том, что она сумела в газете “говорить настоящим газетным голосом”, Шкловский пишет: “Она не удостаивала газету работой литератора, а из манеры газеты создала новый жанр. Пройдена Волга, прошли бои у Свяжска, увиден каменный Афганистан, рудники Донбасса и Кузнецкого бассейна, *баррикады Гамбурга*” [2, с. 24–25].

И это не просто упоминание немецкого города как смысловая скрепа непростой прозы Шкловского, построенной и фрагментарно, и по законам поэзии, и по законам новой прозы.

Шкловский, говоря о Ларисе Рейснер, прошедшей путь очень близкий к тому, что прошел и пройдет уже на страницах “Гамбургского счета” он сам, повышает цитатный и стилистический градус

своего текста. Нет сомнений, что в этом тексте он “остраняет” себя самого. Однако евангельская образность, отправленная в подтекст эстетического высказывания, выдает и личные мысли Шкловского (задавая, возможно, и стилевую парадигму чаемой им литературы):

“Эстетическое признание революции, когда она слаба, легче.

Не трудней было миноносцам Раскольникову пройти через Мариинскую систему на Каспий, чем писателю, ученику символистов, другу акмеистов, Ларисе Рейснер, идти через быт и победы революции” [2, с. 25].

Главка начинается с рассказа о том, как Рейснер с восторгом говорила об Александре Блоке: “настоящий человек”.

Но приводя эту цитату из покойной писательницы, Шкловский иронически касается самого Блока, автора революционной поэмы “Двенадцать”, где впереди красноармейцев шел, как известно, Иисус Христос. Но в итоге Блок перестал слышать “музыку революции” и умер.

Поэтому-то выражение “Легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем богачу войти в царствие небесное” (Матф 19: 24; Лк 18: 25), употребленное Шкловским в подтексте высказывания о военных подвигах мужа Ларисы Рейснер для сравнения с ее литературными достижениями по уходу и от символизма, и от акмеизма к газете, выглядит очень жестко по отношению к Блоку.

Теперь можно перейти к продолжению цитаты о Гамбурге:

“Немногие из нас могут похвастаться, что видели революцию не через форточку. Люди старой литературной культуры умели принять Февраль и первые дни Октября, но у Ларисы Рейснер хватило дыхания и веры на путь до Афганистана и Гамбурга. Мы долго еще будем вспоминать друга. Лариса Михайловна рассказывала еще лучше. Чем писала. Ироничней и не нарядно” [2, с. 25].

Это написал автор “Сентиментального путешествия” и “Зоо”, который был именно ироничен и не наряден, да и войну с революцией видел не через форточку, а глазами эсера, бежавшего от большевиков⁷.

“Она рассказывала о том, как играли в Гамбурге на мандолинах вечную память или похоронный марш,

⁷См. главки “Засада” и “Я поднимаю руку и сдаюсь” в книге автора романа о Шкловском “Скандалист или Вечера на Васильевском острове” Вениамина Каверина [18, с. 7–45].

и в этой комнате плакали, а в соседней комнате танцевали под музыку.

Про цилиндр, который товарищи дали безработному, чтобы он мог достойно проводить жену на кладбище.

Про это надо говорить, чтобы знать сроки ожидания” [2, с. 25].

Ирония здесь уже как бы по смежности из-за слова “цилиндр”, который, судя по всему, безработный никогда не носил. Но лишь семью-восемью страницами ранее мы читали: “Петр Коган носил в Париже, приходя на выставку, цилиндр — как поставленный на голову, а не как надетый” [2, с. 17].

Мы приводим этот пример для того, чтобы еще раз подчеркнуть, что случайного тройного повторения слова “Гамбург” в очерке о Рейснер в книге “Гамбургский счет” Шкловского быть не может.

Этот цилиндр в очередной раз отсылает нас к “литературной борьбе” или “литературной атлетике”, где Рейснер — по революционному, по “Гамбургскому счету” — существует, хотя и не названа среди писателей, а вот П.С. Коган даже не “стоит у ковра”, как Булгаков, например, а просто безработный в цилиндре.

Вот начало книги Рейснер, которая позволяет оценить стиль, который имеет в виду Шкловский:

“Восстание проходит бесследно в больших городах. Революция должна быть великой и победоносной, чтобы на камне и железе хотя бы в течение нескольких лет сохранились следы разрушений, ее героические царапины, белые воронки пуль на стенах, изрытых оспой пулеметного огня. Через два-три дня, через две-три недели, вместе с обрывками газет, вместе с лохмотьями плакатов, оторванных от стен острием штыка, отмытых грязными дождями, уходит короткая память об уличной борьбе, о взрытой мостовой, о деревьях, мостами перекинутых через реки улиц, через ручьи переулков. За виновными захлопываются двери тюрем, соучастники, выброшенные из фабрик, принуждены искать работы в другом городе, в отдаленном квартале; безработные после поражения забиваются в самые глухие, самые безыменные щели; женщины молчат, дети отрицают, опасаясь слащавых расспросов охранника, и легенда о днях Восстания гложет, забывается, заглушенная шумом восстановленного движения, возобновленных работ. Новый фабричный слой, став у опустелых станков, еще повторяет по углам мастерских кое-какие имена, пересчитывает особенно меткие выстрелы, — но и это уходит. Для рабочего в пределах буржуазного государства нет истории; список его героев ведут военно-полевой суд и фабричный педель из меньшевистского профсоюза. Побив оружием, буржуазия душит забвением

ненавистную память о недавно пережитой опасности. Со времени гамбургского восстания прошло уже несколько месяцев. Но, как это ни странно, его память упорно не хочет исчезать, — хотя следы баррикад тщательно скрыты и поезда мирно бегут вдоль насыпей и виадуктов, служивших брустверами для обороны или наступления, — чайки, отдыхают на них” [19, с. 181].

А вот указанная Шкловским сцена с мандолиной и траурным маршем:

«Одна из тетей малютки Хильды — вдова коммуниста, убитого в прошлом году. Она ничего не могла подарить, но зато весь вечер мыла посуду у богатых родственников. Вытерев красные от горячей воды руки, сняв передник и выпив, стоя за кухонным столом, свой стакан кофе с парой уцелевших бутербродов, она просит племянника, управляющего домашним оркестром (гитара, скрипка и мандолина): — Сыграйте мне “Вы жертвою пали”! В задней комнате, где старики, потушив свет, при смутном отблеске уличного фонаря, разрозненными и охрипшими голосами распевали песни своей молодости — “Вальс луны” и “Розу на поляне”, — теперь тишина и позвякивание кофейных чашек. Здесь же, в первой, сдаваемой обычно жильцу, молодые люди и девушки, плотно притеревшись друг к другу, танцуют свой уанстеп под ускоренные темпы трагического погребения революции. Крошка Хильда спит. Ей снятся маргарин и тетя Вильгельмина, спрятавшая под передник пирожок с изюмом и яблочной начинкой» [19, с. 247].

История с цилиндром этой сцене прямо предшествует:

“Пока целы вещи — семья все-таки держится. Кроме того, не следует поддаваться на провокации правительства. Впредь до решительного боя — никаких глупостей, вроде этих демонстраций. Побольше терпения, выдержки и сплоченности. Надо поддерживать друг друга. Вот, например, дядя Курт. Конечно, он был без работы более года, всей семье пришлось жить за городом, в летних беседках. Его бедная Минна два года хворала, пока, наконец, не умерла от рака. На их примере вы можете видеть, как все-таки много зависит от женщины. Ее хозяйство совершенно развалилось. Все, все пошло прахом. Ну, мы, родственники, конечно, сложились и устроили ей вполне приличное погребение. Мы, рабочие, должны помогать друг другу. Я одолжила бедняге старый цилиндр мужа. Дядя Франц позволил ему надеть свои парадные штаны и сюртук. По крайней мере, он мог вполне прилично пройти за гробом!” [19, с. 246].

Теперь мы понимаем, какую стилистическую игру имеет в виду Шкловский, как он считает нужным остранять великое в революции бытом, иронией и т.д., а кого от революции отстранять.

Следующее важное слово — “чемпион” — мы встречаем в “Заготовках II” после обширной и ироничной полемики с социологической школой Переверзева и с Вяч. Полонским. И вновь слово “чемпион” употребляется дважды подряд, как три Гамбурга в предыдущем случае. Читаем:

«Обнаружилось, что газетчики слов ими употребляемых не понимали. Возьмем, например, словари Шафира. Там все неточно.

Впрочем, в одной крупной столичной газете слово “чемпион” было переведено — зачинщик.

Шафир — один из зачинщиков всей истории, и он же чемпион неточного знания слов. Нужно знать слова» [2, с. 46].

Этот автор занимался писанием советских книг против белогвардейцев и меньшевиков в Грузии и Крыму. Текст их, действительно, далек от стилистического совершенства и представляет собой “словарь” советского полуграмотного квази-официального языка.

Далее к статье “Голый король” прибавляется “Бессмысленнейшая смерть” о той же Рейснер, но уже без иронии и здесь “Миноносцы Раскольникова переползли через мели и провели по Волге красную черту” [2, 61].

Итак, в данном случае “Гамбургский счет” — это газета или репортаж, написанный участником событий, но не с точки зрения редакции и т.д.

После этого Шкловский перепечатывает свои статьи 1926 года из журнала “Журналист”, давая целую теорию современного фельетона, и пишет в главе “Значение фельетона сейчас”:

“Сейчас время литературной реакции.

Похвалой писателя считается сказать, что он работает не хуже такого-то. А десять лет между “таким-то” и тем, что пишут сейчас, списывают в убыток. <...> Осаживать фельетон на художественную прозу — это значит списать себя в убыток” [2, с. 74–75].

Как мы могли убедиться на паре Заславский-Шкловский — последний эти 10 лет учел предельно точно, да так, что в новом контексте никто ничего и не заметил.

В разделе “Гамбургского счета” “Бабель. Критический романс” связываются имена Шкловского и Горького и ряд сюжетов жизни Бабеля. Причем Горький пишет в “Летописи” статью “Две души”. Статью, по мнению Шкловского, неверную, поэтому и расшифровывается его более раннее замечание о неназванном писателе с двумя душами, о котором, как известно, в 1924 году была написана книга “Две души Максима Горького”, но Корнеем Чуковским. Поэтому статья

о Горьком как писателе “*Душа двойной ширины*” [2, с. 38–39] имеет отсылки и к Горькому, и к Чуковскому.

В тексте “*Современники и синхронисты*” вновь возникает фигура покойного писателя, на сей раз Льва Лунца, которому противопоставляются не названные в кратчайшем, как мы видим из самого “*Гамбургского счета*”, списке писатели и поэты Николай Тихонов, Михаил Слонимский, Всеволод Иванов.

Очередная смысловая скрепа книги возникает вне списка по “*гамбургскому счету*” вообще. В статье “*Адриан Пиотровский. Падение Елены Лей*” обсуждается драматургия времени службы Шкловского в Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса в 1919–1921 годах. И здесь возникает непонятный на первый взгляд вывод:

“Серьезные репертуарные люди сидят и спорят о Еленах и Люлях и создают им рекламу... О, наивные граждане, в искусстве трудно только новое, а Люлей и Елен можно приготовить без всякого священного трепета сколько и каких угодно!

Вещи эти контр-революционные (или не контр-революционные), говорите вы. Этих вещей вовсе нет, они не написаны.

Это одни акты и принцы” [2, с. 98].

Здесь сразу два логических хода или две сюжетные скрепы “*Гамбургского счета*”. И, как это ни странно, обе они связаны с Киевом и даже с киевской пьесой про Елену! Только эта, очевидная для каждого, киевская пьеса в книге открыто не названа, ведь автор ее “*у ковра*”, т.е. до соревнования по “*гамбургскому счету*” революции и гамбургских баррикад не допущен.

Именно эта политическая составляющая определяет место Булгакова на закрытых борцовских баталиях, а вовсе не просто качество его литературы или современность-синхронность его “*Дней Турбиных*” (где, кажется, никто не засыпает на сцене сахар в двигатели броневиков) или романа “*Белая гвардия*”, где Шполянский проделал это в 9-й главе романа, опубликованной в журнале “*Россия*”. Напоминать об этом эпизоде Шкловский явно не собирался.

В тексте с вызывающим для формалиста названием “*Борьба за форму*” читаем:

«Елка и гитара – что ни вешай на елку – не изменится⁸.

⁸По давнему мнению М. Чудаковой, эти строки отсылают к “*Дням Турбиных*” Булгакова [20, с. 86]. Однако целостного анализа места этого выпада в общей структуре книги нам

Борьба за форму – борьба за новую форму. <...>

Старое остается в новых мотивировках.

На сцене всегда прав тот, кто самый красивый и нарядный. Зритель бережет в пьесе плута, который доставляет ему наслаждение.

Борьба за форму не должна быть борьбой за оставление старой формы. <...>

Между тем, старой формы у нас очень много.

Мы пишем рассказы, которые начинаются с описания утра, с описания того, как “*захлопали двери*”, мы вставляем в описания дождь, который по словам Льва Толстого, мог бы и не идти.

Мы зажигаем на сцене елку и играем на гитаре и удивляемся, что получается реакционно» [2, с. 123].

Последняя фраза и есть елка у Турбиных на сцене МХАТа, где в конце пьесы звучит рояль на фоне елки и поет мечтающий о Большом театре, признавший большевиков Шервинский. А на гитаре в первом действии играет Николка. В эти обстоятельства и сыграл хитрый Шкловский, когда сказал про елку и гитару на ее фоне как “*реакционным*” действию. Ведь “*прогрессивно*” было бы принять советскую власть, как это сделал сам Шкловский, да и Давид Заславский. Но это в пьесе происходило “*под рояль*” (т.е. королевский инструмент) и оперные арии на фоне елки, а жива была “*Белая гвардия*”, когда на фоне печки пели романсы под гитару.

Но здесь по “*гамбургскому счету*” Булгаков не проходит дважды: и по форме (классической, старой, реакционной), и по содержанию (контрреволюционному, хотя кто-то и говорит наоборот).

Так, в советском Киевском литературном цирке среди “*Литературных атлетов*”, “*которые борются при закрытых дверях и занавешенных окнах*”, автор что “*Белой гвардии*”, что “*Дней Турбиных*” на ковер допущен не будет.

Так, современником Шкловского Булгаков быть тоже не может. Он может жить в одно со Шкловским время, т.е. быть “*синхронистом*”.

Однако некоторые обстоятельства, даже и помимо описанных, но с их учетом, заставляют усомниться в слишком прямолинейном выводе. Ведь приходилось и двум антагонистам выступать как раз на диспутах в непосредственной близости к “*Гамбургскому счету*” и литературному, и революционному, и даже занимать общие позиции. Вот интересующие нас эпизоды борьбы:

12 февраля <1926> – выступление на диспуте “*Литературная Россия*” в Колонном зале Дома Союзов.

не встретилось. Об этом свидетельствуют и бесконечные поиски сюжета о гамбургских борцах, которые продолжаются по сей день.

Согласно донесению неизвестного осведомителя ОГПУ, Булгаков, как и выступивший на диспуте писатель и литературовед Виктор Борисович Шкловский, требовал прекратить «фабрикацию “красных Толстых”» и утверждал: «Пора перестать большевикам смотреть на литературу с узкоутилитарной точки зрения и необходимо, наконец, дать место в своих журналах настоящему “живому слову” и “живому писателю”. Надо дать возможность писателю писать просто о “человеке”, а не о политике».

11 октября <1926> – диспут о “Днях Турбиных” в Доме печати под названием «Суд над “Белой гвардией”».

14 января <1927> – юбилейный 50-й спектакль “Дней Турбиных” во МХАТе.

7 февраля <1927> – выступление Булгакова на диспуте «“Дни Турбиных” и “Любовь Яровая”» в Театре им. В.Э. Мейерхольда⁹.

Такая концентрация уже совсем новых по темам “диспутов” легко позволяла, шагнув на 10–12 лет назад, использовать образность запомнившихся Шкловскому высоких (по его классификации) фельетонов. Эта терминология всплывет еще раз в фельетонах о Сергее Эйзенштейне и его фильмах о революции. Именно там, в разделе КИНО, Шкловский предпримет последнюю попытку заговорить в “гамбургских” терминах.

И это будет разговор о так наз. ФЭКСах (то есть о режиссерах из группы Фабрика эксцентрического искусства). Именно здесь, в главке об эксцентризме и монтаже аттракционов, т.е. ударных композиционных приемах фильма, мы встретим два важных для нас слова – “борьба” и “Гамбург”. Итак:

«Первой постановкой ФЭКСов была “Женитьба”. Эта “Женитьба” 1922 года была связана с “Мудрецом” Эйзенштейна и Сергея Третьякова (*борьба* с Островским) и противостоит постановке мейерхольдовского “Ревизора” в 1926 году, несмотря на казалось бы общую установку переработки классика. ФЭКС’ы и Эйзенштейн брали классика на слом, а Мейерхольд взял на восстановление. Одновременно или почти одновременно с “Женитьбой”, постановка Козинцева и Трауберга, – в Москве Фоггерер поставил эксцентрическую вещь “Хорошее отношение к лошадям”.

Художниками в этой постановке были Сергей Эйзенштейн и Сергей Юткевич.

Сейчас трудно проследить, почему именно эксцентризмом через Эйзенштейна, ФЭКС’ов и отчасти Мейерхольда создал новые приемы послеоктябрьского искусства» [2, с. 176].

Это высказывание Шкловского тоже не так безобидно, как кажется. Ведь студия Фоггерера была наряду со всеми пластическими студиями закрыта в 1924 году, а ведь кроме названных Шкловским художников заведующим литературной частью у Фоггерера был один из главных теоретиков ЛЕФа, соратник Шкловского Осип Брик.

И тут же снова во второй раз на одной странице, что, как мы считаем, и было знаковым моментом во всей книге “Гамбургский счет”, встречается слово “борьба”:

“Может быть, эксцентризмом обозначил переход внимания на материал с конструкцией. Во всяком случае, теория монтажа аттракционов (значащих моментов) связана с теорией эксцентризма. Эксцентризмом основан на выборе впечатляемых моментов и на новой не автоматической их связи. *Эксцентризмом – это борьба* с привычностью жизни, отказ в ее традиционном восприятии и подаче.

Любопытно, что именно эти люди, прошедшие через эксцентризмом, сумели овладеть новым материалом. Эксцентризмом же не как метод подачи материала, а как определенная область материала сейчас – явление только историческое” [2, с. 176].

Таким образом, два эти слова, поставленные рядом, практически являются синонимом выражения “цирковая борьба”. Тогда тот, кто стоит у ковра – в нашем случае Михаил Булгаков, – не просто борец, которого не допустили до соревнований, а ведущий представления шпранштальмейстер, т.е. просто не борец, а цирковой конферансье.

Но если “определенная область материала”, т.е. французская борьба на публику да еще и под командованием “дяди Вани” – уже история, то использование Шкловским приема остранения литературной борьбы при помощи его “Гамбургского счета” – это блестящая демонстрация овладения дореволюционным высоким фельетоном, примененным через десять и более лет для нового материала – эстетического манифеста послереволюционной эпохи, в частности, для полемики Нового Лефа с Булгаковым, идеологами социологического метода и т.д.

Теперь – после “борьбы”, цирковой и не цирковой – обратимся к “Гамбургу” и его эстетическому счету. Для того чтобы объяснить желание молодых кинематографистов, добившихся успеха в лентах революционной и декабристской тематики, “работать над материалом исторически современным” типа “Еврейские земледельческие колонии” или “Парижская коммуна”, Шкловский в отдельном абзаце пишет: «Потому что Лессинг в “Гамбургской

⁹См.: <http://www.bulgakov.ru/biography/1921-1930/>

драматургии” сказал: “Не все то стоит дела, что можно замечательно делать» [2, с. 177]. То есть нет необходимости множить пусть и хорошие ленты на старом материале, когда есть материал новый.

Теперь, перед тем, как перейти к авторецензии Шкловского на разбираемую нами книгу, нам осталось к “борьбе”, “Гамбургу” и разговору об искусстве “по большому счету” прибавить или вернуть в наш контекст Киев, который обозначен в “Гамбургском счете” прямо, ярко и значимо.

Киев появится в “Гамбургском счете” дважды. Во-первых, в главке “Подписи к картинкам”, где автор рассказывает, как некий “Человек в пальто — товарищ Ерофеев” подбирал ему дореволюционные картинки из старых журналов, среди которых были и сиамские войска в русских гимнастерках. В итоге с некоторыми автобиографическими подробностями речь доходит до сюжета о романе седьмого сына сиамского короля Мага Чакробона и русской девушки.

После обучения в корпусе:

“По аналогии принца отправили в Киев. На Украину вообще отправляли служить кавказцев, крымские татары служили в Бессарабии. Армейский кавалерийский полк, в котором служил Чакробон, стоял у Киева, в Лавре. Здесь начался роман принца” [2, с. 131].

А закончился он, по рассказу Шкловского, естественно, тем, что русскую красавицу накормили стеклом толченой электрической лампочки, и она умерла. Оказывается, именно фотографию ее могилы, засыпанную цветами, и принес Шкловскому “человек в пальто”.

Не так уж важно, что принц и принцесса просто расстались в 1916 году, а умерла она в Америке в 1960-м. Сюжет для небольшого сценария, типа пьес, описанных ранее (“Вещи эти контр-революционные (или не контр-революционные), говорите вы. Этих вещей вовсе нет, они не написаны. Это одни акты и принцы”), но, естественно, не написанного, уже был. Ведь и брак Екатерины Десницкой и Чакробона официально распался только в 1919 году. Так, сюжет стал чистой фабулой. Да и мельком упомянутый Киев пригодился для сюжета и фабулы несуществующих борцовских поединков “Гамбургского счета”.

В статье 1927 года “60 дней без службы” из “Нового Лефа”, включенной в “Гамбургский счет”, о Киеве написано:

“В Киеве стоит старый вокзал, и у старого вокзала стоят десятки извозчиков днями, потому что Киев из тех городов, который должен был бы переехать на

другое место, но не может. Города, как ногти и волосы, живы тогда, когда растут. Город иногда растет даже на мертвой стороне, так как часы могут идти на мертвом. Но город может быть и не нужен. В Киеве строится только одно здание и то достраивается. Правда, еще строится кино-фабрика, но это не здание, а покрытое пространство для юпитеров, и оно не связано с Киевом, а строится при квартирах.

В Киеве — Днепр и Крещатик и мануфактура в магазинах та самая, которую трудно достать в Москве, и очень много казино с наглыми и подробными описаниями правил игры, нарисованными на стеклах.

Но Киев не живой город” [2, с. 220–221].

Вот куда предлагал съездить своему собеседнику Михаэль Самуэльевич Паниковский, чтобы узнать, что он делал там до 1917 года. Но узнать об этом можно было бы, никуда не уезжая из Москвы, куда давно перебрались, уж к написанию “Гамбургского счета” точно, и авторы романа, и тот киевский городской Небаба, Семен Васильевич, который теперь, как мы и говорили раньше, уже “музыкальный критик”, которым он, впрочем, был еще в “Киевской мысли”. Но это тот самый городской, который уж точно, прототип он Ильфа и Петрова или нет, знал, что значит киевский остранный взгляд на петербургскую “литературную атлетику”, опубликованный в “Киевской мысли” “до 1917 года”.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Чудаков А.П. Два первых десятилетия // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 3–32 [Chudakov, A.P. [The First Two Decades]. Shklovsky V. *Gamburgskij schot* [Hamburg Score]. Moscow, 1990. P. 3–32.]
2. Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Л.: Издательство писателей Ленинграда, 1928 (репринт: Dusseldorf: Antiquary, 1986) [Shklovsky, V. *Gamburgskij schot* [Hamburg Score]. Leningrad, 1928 (reprint: Dusseldorf: Antiquary, 1986).]
3. Березин В. Виктор Шкловский. М.: Молодая гвардия, 2014 (Серия “Жизнь замечательных людей”) [Berezin, V. *Victor Shklovsky*. Moscow, 2014 (Series “The Life of Remarkable People”).]
4. *Номункулус* [Заславский Д.]. Литературные атлеты // Киевская мысль. 1914. 7 февраля. С. 2 [Nomunculus. *Literaturnye atlety* [Literary Athletes]. *Kijevskaja mysl'* [Kiev Thought]. 1914. February 7. P. 2.]
5. Степанов Е.Е. Поэт на войне: Николай Гумилев. 1914–1918. М.: Прогресс-Плеяда, 2014. [Stepanov, E.E. *Poet na vojne: Nikolaj Gumilev* [Poet at the War: N. Gumilev]. Moscow, 2014.]

6. *Заславский Д.И., Канторович П.* Штрудель // Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского / Предисл. и пояснения К. Чуковского. Первое полное издание. М.: Премьера, 1999 [Zaslavsky, D.I., Kantorovich, P. [Shtrudel]. *Chukokkala. Rukopisnyj almanah Korneja Chukovskjgo* [Chukokkala. Korney Chukovsky's Handwritten Almanac. Preface and Explanations by K. Chukovsky. The First Complete Edition]. Moscow, 1999.]
7. *Кацис Л.Ф.* Осип Манделштам: мускус иудейства. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2002. [Katsis, L.F. *Osip Mandelstam: muskus iudejstva* [Osip Mandelstam: Musk of Judaism]. Moscow, Jerusalem, 2002.]
8. Шкловский В. — Горькому А.М. [окт. — нояб. 1921 г.]. — Из переписки Виктора Шкловского / Публ. О. Панченко // Грани. Русский литературный журнал. 2002. № 207–208 (Тарусские страницы. Т. 2). С. 392–414. [Shklovsky, V. to Gorky, A.M. [Oct. — Nov. 1921] [From the Correspondence of Viktor Shklovsky. Ed. by O. Panchenko]. *Grani. Russkij literaturnyj zhurnal* [Facets. Russian Literary Magazine]. 2002. No 207–208. P. 392–414.]
9. *Шкловский В.Б.* “Дело Артамоновых” // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 321–330 [Shklovsky, V. [“The Artamonov Affair”]. Shklovsky, V. *Gamburgskij schot* [Hamburg Score]. Moscow, 1990. P. 321–330.]
10. *Ильф И.А., Петров Е.П.* Золотой теленок. М.: Художественная литература, 1975 [Ilf, I.A., Petrov, E.P. *Zolotoj telyonok* [Golden Calf]. Moscow, 1975.]
11. *Ефимов Е.* Сумбур вокруг “сумбура” и одного “маленького журналиста”: Статья и материалы. М.: Флинта, 2006 [Efimov, E. *Sumbur vokrug “sumbura”...* [Confusion Around “Confusion” and one “Little Journalist”: Article and Materials]. Moscow, 2006.]
12. *Ефимов Е.* Прокофьев и Шостакович между Диезом и Бекаром: Переписка Д.И. Заславского и М.М. Гринберга // Наше наследие. 2013. № 5. [Efimov, E. [Prokofiev and Shostakovich Between Dies and Bekar: Correspondence D.I. Zaslavsky and M.M. Grinberg]. *Nashe nasledije* [Our Heritage]. 2013. No 5.]
13. *Ильф И.А.* Записные книжки 1925–1927. Полное издание художественных записей. Сост. пред., комм. А.И. Ильф. М., Текст, 2008. [Ilf, I.A. *Zapisnye knizhki 1925–1927. Polnoe izdanie khudozhestvennykh zapisej. Sost., pred., komm. A.I. Ilf* [Notebooks 1925–1927. Full Publication of Art Records. Compl., Introd., Comm. by A.I. Ilf]. Moscow, Text Publ., 2008.]
14. *Заславский Д.* “Я глуп, но не очень” / Вступ. статья, публикация и коммент. Е. Ефимова // Знамя. 2008. № 5. [Zaslavsky, D. [“I’m Stupid, but not Very”. Introductory Article, Publication and Comments by Yevgeny Yefimov]. *Znamja* [Banner]. 2008. No 5.]
15. *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие // Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие. М.: Агентство печати “Новости”, 1990. С. 23–276. [Shklovsky, V.B. [Sentimental Journey]. Shklovsky, V.B. *Sentimentalnoje puteshestvije* [Sentimental Journey]. Moscow, 1990. P. 23–276.]
16. *Шкловский В.Б.* Зоо, или Письма не о любви // Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие. М.: Агентство печати “Новости”, 1990. С. 278–347. [Shklovsky, V.B. [Zoo, or Letters are not About Love]. Shklovsky, V.B. *Sentimentalnoje puteshestvije* [Sentimental Journey]. Moscow, 1990. P. 278–347.]
17. *Петровский М.* Святошинские вакации Велимира Хлебникова и Ремизовы адреса // Петровский М. Городу и миру. Киев: Радянський письменник, 1990. [Petrovsky, M. *Svyatoshinskije vakacii Velimira Khlebnikova...* Petrovsky, M. *Gorodu i miru* [To the City and the World]. Kiev, 1990.]
18. *Каверин В.* Эпилог. Мемуары. М.: Советский писатель, 1989. [Kaverin, V. *Epilog. Memuary* [Epilogue. Memoirs]. Moscow, 1989.]
19. *Рейснер Л.* Избранное. М.: Художественная литература, 1965. [Reisner, L. *Izbrannoje* [Selected]. М., 1965.]
20. М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. [М.А. *Bulgakov-dramaturg i khudozhestvennaja kultura ego vremeni* [M.A. Bulgakov—Playwright and the Artistic Culture of his Time]. Moscow, 1988.]