

## СОДЕРЖАНИЕ

*Валерий Отяковский, Дмитрий Цыганов.* «Специальность его  
темна...»: Ремесло Виктора Шкловского . . . . . 7

### I. РЕМЕСЛО СЦЕПЛЕНИЯ

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| Развертывание сюжета . . . . .              | 25  |
| Розанов . . . . .                           | 72  |
| «Тристрам Шенди» и теория романа . . . . .  | 93  |
| Сюжетный сдвиг . . . . .                    | 120 |
| «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) . . . . . | 124 |

#### Из работ по теории прозы

|                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| Новелла тайн . . . . .                                        | 139 |
| Роман тайн . . . . .                                          | 156 |
| О романе-приключении . . . . .                                | 186 |
| Андрей Белый . . . . .                                        | 192 |
| О Хлестакове, Чичикове, о «Мертвых душах» и о песне . . . . . | 210 |
| «Портрет» и гоголевский реализм . . . . .                     | 223 |
| Сюжет у Достоевского . . . . .                                | 231 |
| Проза Шевченко . . . . .                                      | 235 |
| Сюжет и образ: К теории очерка и романа . . . . .             | 240 |
| Об очерке и романе . . . . .                                  | 250 |
| Очерк и анекдот . . . . .                                     | 261 |
| Очерки об очерках . . . . .                                   | 265 |

#### Работы о кино

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| О кинематографе . . . . .            | 270 |
| Литература и кинематограф . . . . .  | 272 |
| Моталка . . . . .                    | 303 |
| Кинематограф как искусство . . . . . | 322 |
| О законах кино . . . . .             | 330 |
| О Чапаеве еще раз . . . . .          | 340 |

### II. РЕМЕСЛО КОНСТРУКЦИИ

|                                         |     |
|-----------------------------------------|-----|
| Техника писательского ремесла . . . . . | 349 |
| Как писать сценарии . . . . .           | 395 |
| <Как мы пишем> . . . . .                | 450 |
| Литературная учеба . . . . .            | 454 |
| Об очерке и рассказе . . . . .          | 456 |

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| О коллективной работе . . . . .          | 461 |
| Нужны инструкционные ленты . . . . .     | 465 |
| Путь к сетке . . . . .                   | 468 |
| О Зощенке и большой литературе . . . . . | 473 |
| «Юго-запад» . . . . .                    | 480 |

### III. РЕМЕСЛО РАЗВЕРТЫВАНИЯ

#### Повести о прозе. Размышления и разборы.

##### Том 1. Рассказывающий главным образом о западной прозе

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| Вступление . . . . .                                       | 489 |
| Законы сцепления. . . . .                                  | 493 |
| На пути к созданию характера как нового единства . . . . . | 569 |
| Рождение нового романа . . . . .                           | 618 |
| Английский классический роман . . . . .                    | 658 |
| Заключение первой книги . . . . .                          | 761 |

#### Повести о прозе. Размышления и разборы.

##### Том 2. В котором рассказывается о русской прозе

|                                                                                                 |      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| О русском романе и повести . . . . .                                                            | 767  |
| Пушкин . . . . .                                                                                | 772  |
| Н. В. Гоголь . . . . .                                                                          | 822  |
| Ф. М. Достоевский . . . . .                                                                     | 895  |
| Л. Н. Толстой . . . . .                                                                         | 992  |
| А. П. Чехов . . . . .                                                                           | 1050 |
| Поздний Толстой . . . . .                                                                       | 1082 |
| Отражение нового и законы наследования в искусстве . . . . .                                    | 1106 |
| Несколько слов об искусстве Советского Союза<br>и об искусстве Запада тридцатых годов . . . . . | 1120 |
| Слова перед концом книги . . . . .                                                              | 1147 |

|                       |      |
|-----------------------|------|
| КОММЕНТАРИИ . . . . . | 1152 |
|-----------------------|------|

|                          |      |
|--------------------------|------|
| УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН . . . . . | 1165 |
|--------------------------|------|

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Валерий Отяковский, Дмитрий Цыганов

### «Специальность его темна...» Ремесло Виктора Шкловского

Но ведь он же мастер, мастер?

1934 г.

Существует анекдот о том, что Владимир Набоков не смог устроиться на работу в Гарвардский университет, так как этому помешал Роман Якобсон, заметивший на заседании кафедры, где обсуждалась кандидатура: «Господа, даже если допустить, что он крупный писатель, мы что же, пригласим слона быть профессором зоологии?»<sup>1</sup> Не исключено, что якобсоновский *mot* дошел до Юрия Лотмана, который в манифесте «Литературоведение должно быть наукой» (1967) писал: «Вопрос моделирования эмоции, отношения сознательного и интуитивного в художественном творчестве глубоко интересует литературоведов и психологов структурального направления. Они, однако, полагают, что как ихтиологу не обязательно самому становиться рыбой, так и при изучении интуитивных процессов желательно пользоваться более совершенной методикой, чем основанная на исследовательской интуиции»<sup>2</sup>. Главного героя настоящего издания — Виктора Шкловского — структурализм нескрывая раздражал: и в советском изводе Лотмана<sup>3</sup>, и тем более в заокеанском варианте его старого соперника Якобсона<sup>4</sup>. Сложно сказать, знал ли Шкловский, что за лотмановским образом мог скрываться якобсоновский, но он,

<sup>1</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы. СПб.: Симпозиум, 2010. С. 364.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. О структурализме: Работы 1965–1970 годов. Таллинн: Изд-во ТЛУ, 2018. С. 80.

<sup>3</sup> В одном из разговоров с Александром Чудаковым Шкловский резко заметил: «Я обманул младенцев. Они развили сложную терминологию. Я ее не понимаю. Что пишет Лотман, не понимаю. Но так плохо писать нельзя. Он пишет, как Виноградов. Нельзя писать о литературе, и писать так плохо»; и в разговоре 1972 г.: «Меня читают. Читают. Но больше (холодно и с обидой) — Лотмана» (Чудаков А. П. Спрашиваю Шкловского // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 97).

<sup>4</sup> Стоит упомянуть хотя бы статью Якобсона «За и против Виктора Шкловского» (см.: Якобсон Р. О. За и против Виктора Шкловского // International Journal of Slavic Languages and Poetics, 1959. № 1/2. С. 279–310), отдельным оттиском преподнесенную Шкловскому с дарственной надписью «С Новым годом! — Рома», и скорый ответ адресата — «Против» (см.: Шкловский В. Б. Против // Вопросы литературы. 1960. № 4. С. 98–101). См. также: Виктор Шкловский и Роман Якобсон. Переписка (1922–1956) / Предисл., подгот. текста и коммент. А. Ю. Галушкина // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М.: Изд-во РГГУ, 1999. С. 104–135; Галушкин А. Ю. Еще раз о причинах разрыва В. Б. Шкловского и Р. О. Якобсона // Там же. С. 136–143; Калинин И. А. Виктор Шкловский versus роман Якобсон: Война языков // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2016. № 3. С. 55–63.

не называя имен, отвечал сразу обоим: «Говорят, что для того, чтобы стать ихтиологом, не надо быть рыбой. Про себя скажу, что я рыба: писатель, который разбирает литературу как искусство»<sup>1</sup>. За этой репликой стоит больше, чем просто полемика, — Шкловский действительно на протяжении десятилетий размышлял о том, как быть писателем, к чему ведет этот статус и из чего складывается творческое кредо.

Эти размышления захватили его с середины 1920-х — со времени, когда едва ли не главным лозунгом хаотично расширяющегося писательского сообщества была «учеба у классиков», не исчерпывающаяся при этом формальными «уроками мастерства». Начинающему автору следовало ощутить себя частью целокупной художественной традиции, осознать преемственность своей творческой практики, овладеть не только отдельными приемами, но и писательской культурой во всем многообразии ее проявлений<sup>2</sup>. Лозунгом этим пользовались многие литературные группы — перевальцы, лемовцы, рапповцы, — однако инструментализировался он именно в пролетарской («напостовской») культурной теории. Дело в том, что спекуляция с именами «классиков» в те годы стала одним из действенных средств в обострявшейся «литературной борьбе». К концу 1920-х внимание занятых дележкой властных преференций рапповцев к вопросу освоения «культурного наследия» почти иссякло<sup>3</sup>, а споры в критике приобрели настолько абстрактный, отрешенный от писательской деятельности характер, что Горький, подытоживая почти десятилетний период развития советской литературы, пошел на осознанное упрощение проблемы «учебы у классиков»: «...учиться надобно не только у классика, но даже у врага, если он умный. Учиться не значит подражать в чем-то, а значит осваивать приемы мастерства»<sup>4</sup>. В это время Шкловский активно развивал идею о том, что в складывающейся советской реальности новый писатель не может быть просто

<sup>1</sup> Шкловский В. Б. Тетива: О сходстве несходного. М.: Советский писатель, 1970. С. 239.

<sup>2</sup> Неслучайно Владимир Ермилов, указывая на подлинный смысл «учебы у классиков», позднее провозглашал: «Учитесь у кого угодно, но учитесь так, чтобы находить у данного писателя то, что поможет созданию диалектико-материалистического творческого метода, — вот основное, что говорим мы пролетарским писателям в вопросе об использовании наследства» (цит. по: Творческая дискуссия в РАППе: Сб. стенограмм и материалов III Областной конференции ЛАПП, 15–21 мая 1930 г. [Л.:] Прибой, 1930. С. 174; позднее текст выступления Ермилова вышел отдельной брошюрой: Ермилов В. В. Наши творческие разногласия: Доклад и заключительное слово по докладу на 3-ей Ленинградской областной конференции пролетарских писателей. М.: Московский рабочий, 1930).

<sup>3</sup> Следствием этого стало, например, то, что в номерах журнала «На литературном посту» за 1931 год первое содержательное, развернутое обращение к проблеме «классики» появилось лишь в ноябре (см.: За дружескую совместную работу с Комсомолом: От фракции секретариатов РАПП и ВОАПП // На литературном посту. 1931. № 30–31. С. 5–6), а в последующих номерах эта проблема не поднималась вовсе. Более того, в номерах 1, 2, 17, 27, 28 и 34 слова «классика» и «классическое» не встречаются ни разу. Несколько более оживленное, но по-прежнему бессодержательное обсуждение проходило в 1931 году на страницах журнала «РАПП» (с ноября 1931 года — «Пролетарская литература»).

<sup>4</sup> Цит. по: Горький М. О литературе, [1930] // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 25. С. 261. Впервые: Наши достижения. 1930. № 12; позднее эта статья также была напечатана в № 3 журнала «На литературном посту» за 1931 год.

писателем, ему обязательно нужен дополнительный опыт, который затем будет превращен в художественной форме: «Прежде, чем стать профессионалом-писателем, нужно приобрести другие навыки и знания и потом суметь внести их в литературную работу»<sup>1</sup>. Ему отвечал коллега по журналу «ЛЕФ» Сергей Третьяков, часто соприкасающийся с темами, которые занимали и Шкловского: «Виктор Шкловский говорил о том, что писатель должен обязательно иметь какую-то профессию кроме писательства. Думаю — правильное сказать, что писатель должен вступать с действительностью в деловые отношения»<sup>2</sup>. Но в каких деловых отношениях с действительностью состоял сам Шкловский? Какой другой профессией он владел?

Требование «второй профессии» скрывает телеологический импульс — обучение чему-то оказывается лишь ступенью на пути к тому, чтобы стать писателем, а самоценность последнего подразумевается как очевидная, «навыки и знания» важны не сами по себе, а именно как *материал*<sup>3</sup>. С этой точки зрения и опыт самого Шкловского — человека с яркой биографией совсем не кабинетного типа — оказывается лишь подготовкой для письма, сырой фактурой для переработки в текст<sup>4</sup>. Машины, которыми он занимался как автомеханик, или революция, которой он занимался как эсер, — все мгновенно менялось на слова, чтобы в них сохраниться и стать главным результатом работы. Выражаемый на собственном примере тип писателя по Шкловскому, таким образом, закольцовывал формалистские концепции развития истории русской литературы: литераторы-дилетанты пушкинской эпохи превращались в писателей-профессионалов разночинских времен, чтобы в советское время снова отойти от этой модели и стать сверхпрофессионалами, для которых писательство является главным занятием, но — одновременно — и не главным, поскольку сырой опыт, «навыки и знания» приобретаются помимо него. Это хорошо понимал Борис Эйхенбаум, иронизировавший в письме к Шкловскому над его концепцией: «Юрий <Тынянов> стал совсем большим. Вот тебе пример: никакой „второй профессии“ у него нет — даже службу бросил, даже лекции перестал читать. „Вторая профессия“ — это ум, который должен быть кроме таланта»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Шкловский В. Б. Техника писательского ремесла. М.; Л.: Молодая гвардия, 1930. С. 5. См. настоящий том, с. 349.

<sup>2</sup> Третьяков С. От Пекина до Праги. Путевая проза 1925–1937 годов. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020. С. 220.

<sup>3</sup> «...всякий писатель деформирует материал, включая его в свое построение, и он выбирает материал не по принципу достоверности, а по принципу удобства материала» (Шкловский В. Б. Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928. С. 34–35).

<sup>4</sup> «Подобно Полю Валери, Шкловский настаивает на искусственности (в узком смысле слова) жизни. Без искусства нет жизни. В конце концов всякий желающий прожить достойную жизнь должен, по его мнению, стать художником» (Томэ Д., Шмид У., Кауфманн В. Вторжение жизни. Теория как тайная автобиография. М.: Издательский дом ВШЭ, 2017. С. 90).

<sup>5</sup> См. также в другом письме Эйхенбаума: «Я сейчас совсем несчастный человек. Меня завалило нудной редакционной (текстологической) работой так, что я свету божьего не вижу и не могу ничего писать, а отказаться тоже не могу. <...> „Вторая профессия“ надавила так, что я пишу и не знаю, что делать».

При этом внутри самого пространства письма роль Шкловского весьма ускользающая — «специальность его темна и как будто переменная», пишет он о себе в третьем лице в одном из писем. И действительно: он не поэт, хотя и издал сборник стихов «Свинцовый жребий» (1914), и не совсем беллетрист, несмотря на созданный в соавторстве с Вс. Ивановым фантастический роман «Иприт» (1925) и множество рассказов. Но и «просто» литературоведом или даже теоретиком его не назвать. «Для меня, как для писателя, а не представителя академической науки...»<sup>1</sup> — замечал он в старости в книге с парадоксальной характеристикой «повести о прозе». Эта жанровая формулировка сама по себе удивительна, в ней смешиваются уровни описания и описываемого — проза становится материалом для самой себя, прочитанные книги оказываются частью того самого опыта, который оформляет себя в письме<sup>2</sup>. Мысль описывает круг: для того, чтобы стать профессиональным писателем, нужно получить другую профессию — например, профессионального писателя.

Смещение метауровней текста всегда было характерно для Шкловского. Его центральное как бы художественное произведение «Зоо, или Письма не о любви» (1923) прочитывается как ранний и случайный опыт автотеории — жанра, по настоящему расцветшего почти веком позднее. Автотеория, берущая на щит лозунг «the personal is political», делает автобиографический опыт материалом для культурной рефлексии — так же, как Шкловский, который описывает вторичность переживаемого им любовно-эротического опыта по отношению к литературной традиции и при этом ощущает любовь как клише<sup>3</sup>. Недавно в переводе на французский язык были впервые опубликованы сохранившиеся оригиналы писем Шкловского к Эльзе Триоле<sup>4</sup>, и эта публикация ярко показала, насколько настоящая их переписка шире, чем напряженный эпистолярный роман, «продиктованный» Шкловским машинистке. Через призму автотеории он выстроил образы всех участников сюжета — и делал это опять же по литературному образцу<sup>5</sup>. Шкловский, не желавший

<sup>1</sup> Шкловский В. Б. Тетива. С. 139.

<sup>2</sup> Ср.: «Сам В. Ш. никогда не называет себя ученым („Я — писатель“). Но материалом для творчества ему служит не реальная действительность, а материал этого самого вторичного филологического бытия. Он обращается с ним, как художник с материалом действительности (сам обозначил когда-то жанр — „Повести о прозе“). Он пересоздает эту действительность, он перестраивает ее, выстраивая в новом порядке, дает новое соотношение элементов — от этого неожиданные аналогии, сопоставления, так всегда удивляющие читателя, как любителя, так и специалиста. Познание В. Ш. основано прежде всего <...> на интуиции (что, конечно, не исключает большого знания)» (Галушкин А. Ю. Из разговоров с Виктором Шкловским: Записи отдельных разговоров // Галушкин А. Ю. «Интересна каждая жизнь...». О русской литературе первой трети XX века: Избр. ст. и мат-лы / Отв. ред. М. Л. Спивак; сост. В. В. Нехотин, М. Л. Спивак, М. А. Фролов. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 99).

<sup>3</sup> Gushchin V. «To write as if literature had never existed»: Cliché, Irony, and the Autotheoretical Impulse in Viktor Shklovsky's Zoo. Доклад, прочитанный на конференции «The Art of Self-Obsession? Interrogating Slavic Ego-Documents and Auto-Fiction» (Принстон, 2023).

<sup>4</sup> Chklovski V. Lettres à Elsa Triolet. Paris: Ginkgo, 2023.

<sup>5</sup> Анализируя оригиналы писем к Триоле, Петр Будрин уделяет особое внимание такой мысли Шкловского: «В искусстве нужна мерцающая иллюзия — то полная вера, то установка на нарочно. Книжка

принимать в советскую литературу авторов без богатого жизненного опыта, демонстрирует, как этот опыт можно вливать в книги без остатка. Ученица Шкловского Лидия Гинзбург пишет о нем: «Когда его слушаешь, попутно вспоминаешь его книги; когда его читаешь, вспоминаешь его разговоры»<sup>1</sup>. В другом месте она развивает эту мысль подробнее:

Речь Шкловского эстетически значима, притом не кусками, а вся сплошь. Это специфическая система, функционирующая уже независимо от его воли, — то есть своего рода диалект. Вот почему Шкловский не может заговорить непохоже; у него нет других слов. Он не может открыть люк в своем диалекте, через который собеседник увидал бы другой речевой пласт, домашний, хранимый про себя. Поэтому он несколько не похож на салонного разговорщика или на эстрадного речедержателя, а более всего похож на диалектический экспонат. Есть множество самых нейтральных слов и словосочетаний, которые никак не могли бы быть им произнесены. Он, например, не может просто сказать: «Я совсем забыл, что мне надо зайти к Всеволоду Иванову»<sup>2</sup>.

Полувеком позднее Александр Галушкин — последний литературный секретарь Шкловского — выписал длинную цитату Гинзбург и развил ее мысль, показав, что этот способ строения литературной речи прошел со Шкловским через всю его длинную биографию:

Я не знаю, когда эта особенность речи В.Ш. выработалась — или она родилась вместе с ним, в 1893 году. Еще первые книги В.Ш. писал, но уже «Цоо» диктовал, и с тех пор, кажется, ни разу не сажился за перо, очень любит говорить в аудитории, причем, чем больше народу, тем говорит лучше. Кажется, так. Это особенный, шкловский язык, иного строя, иных законов, отличных от законов обыденной человеческой речи, это речь нарочито затрудненная, «остраненная». Интересно, рождается слово, предложение, фраза в голове В.Ш. сначала построенная по обычным законам и потом уже подвергается внешнему воздействию, переворачиванию («перевертыш» — любимый стилистический ход), затруднению, — или она рождается уже на губах. В.Ш. говорит: на губах<sup>3</sup>.

Сопоставление напрашивается: «Рассказчик — это человек, который мог бы фитиль своей жизни полностью сжечь в пламени рассказа»<sup>4</sup>.

[„Zoo“] написана мной с нарочитой реальностью». В этом кроется глубинное сходство в практиках построения литературной личности у Шкловского и у Лоренса Стерна, к размышлениям о котором Шкловский возвращался на протяжении всей жизни — см.: *Budrin P. Laurence Sterne and his Readers in Early Soviet Russia. The Secret Order of Shandean. Oxford: Oxford University Press, 2026. P. 143–154.*

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 13.

<sup>2</sup> Там же. С. 57.

<sup>3</sup> Галушкин А. Ю. Из разговоров с Виктором Шкловским. С. 93–94.

<sup>4</sup> Беньямин В. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 365.

По-видимому, именно эта автотеоретическая смычка жизни и литературы не оставляла в представлении Шкловского места для категорий вроде «таланта» (этим понятием оперировал Эйхенбаум в цитате, приведенной выше). Заменой его служило «мастерство», и о нем он писал прямо: «В основе формальный метод прост. Возвращение к мастерству»<sup>1</sup>. Само понятие мастерства подразумевает возможность передачи знаний, учебы, оно прямо сходит со страниц постановления Политбюро «О политике партии в области художественной литературы» (1925): «...использовать все технические достижения старого мастерства, выработать соответствующую форму, понятную миллионам». Социальная динамика второй половины 1920-х существенно упростила «модернистскую» множественность практик апроприации «классического наследия» и едва ли не полностью свела их к нейтральной производственнической логике напостовцев-рапповцев. В рамках этой концепции вопрос об отношении теоретиков и практиков пролетарской культуры к «наследству» сопрягался с вопросом о «мастерстве» «наследника»; проблема же «мастерства» провоцировала усиление самокритических настроений среди писателей<sup>2</sup>, которые обречались партийным начальством на вечное «ученичество».

Одним из влиятельных выступлений по этому поводу была статья высшего партийного интеллектуала и культурного менеджера Анатолия Луначарского «Мысли о мастере» (1933): «Если молодой писатель не смеет ни на одну минуту забыть, что нет мастера без великого содержания, и должен поэтому постоянно учиться познанию жизни, то он также должен помнить, что параллельно с этим ему надо бороться за чистую, ясную, богатую форму, которая вовсе не дастся ему в качестве бесплатного приложения, постольку поскольку он изучает жизнь»<sup>3</sup>. Сразу вслед за этим фрагментом Луначарский критически адресуется к Шкловскому, и это соседство неслучайно — бывший формалист оказывается в самом центре разговора о мастерстве, и, несмотря на приобретаемый конформизм, его живой ум никогда окончательно не совпадет с партийной линией<sup>4</sup>. Еще до разгрома Государственного института истории искусств, главного оплота позднего формализма, в нем была задумана серия книг «Мастера современной литературы»; ряд томов успел выйти до разгрома Института, но множество осталось лишь в замыслах, и среди них предполагался том о Шкловском — своеобразный жест канонизации, возведения

<sup>1</sup> Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1917–1922. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 327. См. с. 223 во втором томе «Биография» настоящего собрания сочинений.

<sup>2</sup> Подробнее о практике самокритики и ее месте в культуре 1920–1950 годов см.: Цыганов Д. М. От самокритики к самоуничтожению: Реорганизация советского эстетического канона в эпоху позднего сталинизма // Новое литературное обозрение. 2022. № 4 (177). С. 135–148.

<sup>3</sup> Луначарский А. В. Мысли о мастере // Литературная газета. 1933. № 27 (255). 11 июня. С. 3.

<sup>4</sup> В начале 1920-х, когда иерархия власти была еще не окончательно определена, Шкловский позволял себе и печатные нападки на Луначарского — см. очерк «Театр на Мойке, 61» и написанную в эмиграции заметку «Литераторы и литература в Петербурге» (см. с. 407–408, 421 во втором томе «Биография» настоящего собрания сочинений).

в классики (статьи для него написали Эйхенбаум и Тамара Хмельницкая; Тынянов свою работу над статьей, насколько известно, не закончил)<sup>1</sup>.

Классическое идет рука об руку с мастерством, именно у классиков призывают учиться мастерству<sup>2</sup>. Претензия на апроприацию «литературного наследия» и параллельное создание «новой советской классики» получила авторитетное обоснование в более ранней статье Луначарского «Читайте классиков»:

Если подымающемуся классу суждено овладеть властью, то в первый период, пока он устраивается, пока он создает основы государства согласно своему пониманию и пока народные массы продолжают видеть в нем единственного естественного устроителя новой жизни, литература начинает ярко процветать. К этому времени ее бурнопламенность, неудовлетворенность, кипучее бунтарство выветриваются, класс сознает себя господином, защищает это свое господство. Он спокоен, он уравновешен, он находится в своем зените — и в это время выливается в классические формы его литература. <...> Из этой схемы видно, что одна и та же нация может пережить и несколько классических эпох<sup>3</sup>.

Тезис о возможном повторении «классической эпохи»<sup>4</sup>, о «новом преломлении классики»<sup>5</sup> был не столько очередным фантазмом утопического сознания, сколько оправданием набиравшего силу социалистического («пролетарского»)

<sup>1</sup> Подробнее об институциональных аспектах существования серии и ряде невышедших сборников см.: Отяковский В. Микроистория сообщества формалистов: Кабинет современной литературы при ГИИИ (1927–1930). Тарту: University of Tartu Press, 2024. С. 32–35; попытку широкой концептуализации серии см. в: Slobin G. The Formalist Series «Masters of Contemporary Literature» and the Literary Polemic of the 1920s // Russian Formalism: A Retrospective Glance (A Festschrift in Honor of Victor Erlich). New Haven, 1985. P. 44–56.

<sup>2</sup> В 1920–1930-х проблема литературного мастерства в ее применении к «новой» культуре часто становилась предметом оживленного обсуждения; см., например: Виппер Б. Р. Искусство без качества // Среди коллекционеров. 1923. № 1–2. С. 7–14; Маяковский В. В. Как делать стихи? М., 1927; Жирмунский В. М. Как не надо писать стихи // Литературная учеба. 1930. № 4. С. 96–110; Горький М. Беседы о ремесле // Литературная учеба. 1930. № 6. С. 21–32; 1931. № 7. С. 9–21; № 9. С. 3–27; Авербах Л. За художественное качество // На литературном посту. 1931. № 6. С. 1–9; Фадеев А. За хорошее качество, за мастерство! // Литературный критик. 1934. № 4. С. 39–47.

<sup>3</sup> Цит. по: Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М.: Художественная литература, 1967. Т. 7. С. 432–433 (впервые опубли.: Комсомольская правда. 1925. № 53). О роли Луначарского в реализации раннесоветской культурной политики см.: O'Connor T. E. The Politics of Soviet Culture: Anatolii Lunacharskii. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983 (на рус. яз.: O'Коннор Т. Э. Анатолий Луначарский и советская политика в области культуры. М.: Прогресс, 1992).

<sup>4</sup> Ср. в «Мыслях о мастере»: «Счастливейшая эпоха — это та, когда подмастерья в искусстве творят почти как мастера. Такую эпоху приходится признавать классической. На почве такой высокой средней литературы всегда появляется целый ряд гениев» (Луначарский А. В. Мысли о мастере // Литературная газета. 1933. № 27 (255). 11 июня. С. 3).

<sup>5</sup> Об этом Луначарский написал в статье «Классовая борьба в искусстве» (опубл.: Искусство. 1929. № 1–2).

литературного проекта<sup>1</sup>. Неслучайно именно с середины 1930-х Шкловский начинает большой цикл работ о русских и мировых классиках от Пушкина до Шолохова, от греческого романа до Хемингуэя — тридцатилетний корпус литературоведческих работ, начавшийся «Заметками о Пушкине» (1937) и нашедший свое окончательное воплощение в «Повестях о прозе» (1966), которые на сотнях страниц воплощают представления Шкловского о каноне прозы, то есть каноне мастерства работы над текстом<sup>2</sup>. Стоит, впрочем, отметить, что и в этом он не совпадает с Луначарским, по мысли которого никакого противоречия в таком «разумном присвоении» всего «лучшего» из унаследованной культуры прошлого не может быть, потому как всякий литературный материал может стать для подрастающего поколения пролетарских авторов (и читателей!) если не источником актуальных идеологических установок, то хотя бы собранием технических «приемов» оформления мыслей:

Когда пролетариат создаст свою собственную литературу — сперва пролетарскую, а потом и общечеловеческую, — на той небывалой по мощности базе, какой является социалистическое производство, то классики прошлых веков и всех родов, равно как и всякие другие писатели и художники, не признанные образцовыми, превратятся просто в музейно-исторический материал, интересный для понимания прошлого. *Но пока пролетариат находится только в пути, в смысле развития своей культуры, классики являются для него очень важным подспорьем в деле повышения художественного умения*<sup>3</sup>.

Шкловский закономерно сопротивлялся этой идее — на страницах «Вечерней Москвы» в фельетоне «Что нас носит?» он писал: «Современный писатель — не ученик русских классиков. Классики от классиков не происходят»<sup>4</sup>. По Шкловскому, чей взгляд на культурную динамику отчетливо определился уже в самом начале 1920-х,

История литературы движется вперед по прерывистой, переломистой линии. Если выстроить в один ряд всех тех литературных святых, которые канонизованы, например, в России с XVII по XX столетие, то мы не получим линии, по которой можно было бы проследить историю развития литературных форм. То, что пишет Пушкин про Державина, не остро и не верно. Некрасов явно не идет от пушкинской традиции. Среди прозаиков Толстой также явно не происходит ни от Тургенева, ни от Гоголя, а Чехов не идет от Толстого. Эти разрывы происходят не потому, что между названными именами есть хронологические промежутки.

<sup>1</sup> См.: Московская Д. С. Пролетарская литература как проект // Новое литературное обозрение. 2021. № 5 (171). С. 80–93.

<sup>2</sup> Неслучайно и название патристической книги Шкловского «Мастера старинные» (1951), созданной в разгар позднего сталинизма.

<sup>3</sup> Цит. по: Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 7. С. 435. Курсив наш. — В. О., Д. Ц.

<sup>4</sup> Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 295. Впервые: Вечерняя Москва. 1925. № 266. 21 ноября.

Нет, дело в том, что наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику. Сперва развернем формулу. В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют не канонизованно, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и с рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина.

Пушкинская традиция не продолжалась за ним, то есть произошло явление того же типа, как отсутствие гениальных и остродаровитых детей у гениев.

Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, ощутимых уже не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явлением служебным, внеощутимым. Младшая линия врывается на место старшей. <...> прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизирует темы и темпы «цыганского романса», а Чехов вводит «Будильник» в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса<sup>1</sup>.

Ключевая для этого фрагмента статьи метафора *наследования* — отчасти противостоящая утверждаемому Луначарским ученичеству — призвана описать те отношения, которые естественно возникают в литературе между различными поколениями авторов. Но для такого описания было необходимо очень точно представлять себе и «дядей», и «племянников». Шкловский, характеризуя внутренний механизм творческой рецепции, предлагал понимать траекторию литературного процесса через призму индивидуального художественного выбора, мотивированного тем самым опытом «второй профессии». Ответственность за усиление или, наоборот, ослабление какой-либо тенденции в литературном творчестве, таким образом, лежала почти исключительно на пишущем. Ясно, что столь субъективистская концепция, рожденная в обстановке отсутствовавшей «генеральной линии» во взгляде на «классику»<sup>2</sup> (которая еще недавно служила предметом оценок и суждений),

<sup>1</sup> Цит. по: Шкловский В. Б. Розанов: Из книги «Сюжет как явление стиля». [Пг.:] Издание «ОПОЯЗ», 1921. С. 4–7. См. настоящий том, с. 72–73.

<sup>2</sup> Шкловский, будучи открытым противником идеи принудительного внедрения канона, неслучайно выступал с критикой горьковского издательского проекта. Так, в «Сентиментальном путешествии» он писал: «„Всемирная литература“. Не надо, чтобы русский писатель писал что хочет, надо, чтобы он переводил классиков, всех классиков, чтобы все переводили и чтобы все читали. Прочтут все и всё, всё узнают. Не надо сотни издательств, нужно одно — Гржебина. И каталог издательства на сто лет, сто печатных листов каталога на английском, французском, индокитайском и санскритском языках. И все литераторы, и все писатели по рубрикам, под наблюдением самого С. Ольденбурга и Александра Бенуа, запомнят схемы, и родятся шкапы книг, и всякий прочтет все шкапы, и будет всё знать» (Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие. С. 267; см. с. 184 во втором томе «Биография» на настоящего собрания сочинений).

не могла существовать в новых условиях, где на первый план выдвинулась задача поисков всевозможных «объективных закономерностей» и прочих слабо определяемых категорий из наспех переложенной, искусственно спроецированной на российские реалии марксистской социальной и политэкономической теории.

Однако обучение письму казалось Шкловскому не только возможным, но и неизбежным в обустройстве советского культурного пространства. «Шкловский любит рассказывать о том, как он, работая в какой-то редакции в Берлине, выучил всех машинисток писать рассказы и фельетоны и как от этого редакция немедленно распалась»<sup>1</sup>. Сам автор вспоминает этот анекдот несколько иначе: «Я в одной маленькой редакции научил писать статьи бухгалтера, потому что он мало зарабатывал, но писал он, конечно, плохо, так плохо, как пишет большинство работающих в газете»<sup>2</sup>. Большой проект «литературной учебы», «формовки» одновременно и писателя, и читателя был стержнем советской культурной политики времен интербеллума<sup>3</sup>. В обстановке нехватки учителей, а также вследствие институциональной неупорядоченности сферы культурного производства начальный этап «формовки» советского писателя характеризовался расфокусированной политикой в сфере социальной инженерии. Горьковская «Литературная учеба»<sup>4</sup>, первый выпуск которой

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Записные книжки. С. 55.

<sup>2</sup> Шкловский В. Б. Техника писательского ремесла. С. 15.

<sup>3</sup> Начавшаяся в 1920-х «формовка» творческих кадров «новой» литературы потребовала обратить внимание на изучение способов работы с читателем. Итогом этого стало появление множества специальных публикаций, в центре которых — работа с читателем; см. хотя бы: Бек А. Проблема изучения читателя // На литературном посту. 1926. № 5–6. С. 23–27; Литература и рабочий читатель, [переводная] // Жизнь искусства. 1927. № 20. С. 1–2; Гоффеншефер В. 1) О статье Карла Коссова [«Что читает немецкий рабочий»] и о рабочем читателе // Печать и революция. 1928. № 3. С. 107–110; 2) Крестьяне о писателях-современниках // Молодая гвардия. 1929. № 10. С. 103–107; Исбах А. О росте рабочего читателя // На литературном посту. 1928. № 2. С. 36–38; Левицкая А. Читатель в роли критика // На литературном посту. 1929. № 6. С. 66–68; Коробкова Э., Поляк Л. 1) Рабочий читатель о языке современной прозы: К постановке вопроса // На литературном посту. 1929. № 14. С. 59–62; 2) Писатель о читателе // На литературном посту. 1930. № 5–6. С. 100–103; 3) Крестьянский читатель о художественной литературе // На литературном посту. 1930. № 21–22. С. 51–64; Прянишников Н. Рассуждение о читателе и писателе // На литературном посту. 1930. № 8. С. 62–65; Толоров А. Крестьяне о писателях: Опыт, методика и образцы крестьянской критики современной художественной литературы. М.; Л.: Госиздат, 1930. Подробнее о неоднократно менявшемся положении «массового» читателя в советском культурном производстве см.: Цыганов Д. М. «Надо, чтоб каждый в Союзе читал...»: Читатель как институция советской культуры // Slověne = Словѣне. International Journal of Slavic Studies. 2022. Т. 11. № 2. С. 368–389. См. также: Добренко Е. А. 1) Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997; 2) Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999; Калинин И. А. Угнетенные должны говорить (массовый призыв в литературу и формирование советского субъекта, 1920-е — начало 1930-х годов) // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 587–664.

<sup>4</sup> Подробнее об истории журнала и его роли в советском литературном производстве см.: Очерки истории русской советской журналистики, 1933–1945. М., 1968. С. 170–199; Вьюгин В. Ю. 1) Научить

пришелся на весну 1930 года, должна была не только взять на себя миссию по проведению в жизнь лозунга, некогда сформулированного рапповскими теоретиками, но и стать институцией, работа которой была бы прямо направлена на создание «советских классиков» и, следовательно, «советской классики». С установкой на обучение «писательских кадров» в 1929 году ИЛАЗВ, где в свое время работали многие из ленинградских формалистов и их учеников, выпустил сборник статей «Работа классиков над прозой: Пушкин, Толстой, Чехов, Горький, Э. Зола» (1929), а в начале 1930-х под редакцией Д. Д. Благого в кооперативном издательстве «Мир» начали выходить книги из серии «Как работали классики»<sup>1</sup>. Целью этого проекта было формирование писательской культуры и трансляция принципов творческого поведения. В 1933 году для реализации этих же установок открылся Вечерний рабочий литературный университет.

Шкловский отдал немало сил созданию новой писательской культуры: он написал ряд руководств по творческому письму, из которых два вышли отдельными изданиями, а еще несколько были опубликованы в периодике. Его энтузиазм на ниве такого просветительства может объясняться как минимум двумя причинами. Во-первых, к этому логичным образом подталкивал формальный метод: если искусство можно понять как прием, то ему можно обучить. «Шкловский утверждает, что каждый порядочный литературовед должен, в случае надобности, уметь написать роман. Пускай плохой, но технически грамотный. В противном случае он белоручка»<sup>2</sup>. Перевод литературной теории на язык техники, которому он отдал дань в статьях, вошедших в сборник «О теории прозы» (1925, 1929), напрямую отвечал проекту литературного позитивизма 1920-х — как пишет современный исследователь, «после революции авторство становится не только эпистемологической добродетелью, но и высшей формой гражданского участия»<sup>3</sup>. Во-вторых, обращение к начинающим писателям было также способом перестать быть формалистом,

соцреализму? О первом номере «Литературной учебы» // Вьюгин В. Ю. Политика поэтики: Очерки из истории советской литературы. СПб.: Алетейя, 2014. С. 120–161; 2) Читатель «Литературной учебы»: Социальный портрет в письмах (1930–1934) // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 418–466.

<sup>1</sup> См. рукописный план серии, подготовленный Н. Л. Бродским: РГАЛИ. Ф. 597. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 1–2. В ходе реализации проекта вышли следующие работы: Вересаев В. В. Как работал Гоголь. М.: Мир, 1932 (2-е изд. — М.: Мир, 1934); Ашукин Н. С. Как работал Некрасов. М.: Мир, 1933; Горнфельд А. Г. Как работали Гете, Шиллер и Гейне. М.: Мир, 1933; Дурылин С. Н. Как работал Лермонтов. М.: Мир, 1934; далее — в издательстве «Советский писатель»: Гудзий Н. К. Как работал Л. Толстой. М.: Советский писатель, 1936; Грифцов Б. А. Как работал Бальзак. М.: Советский писатель, 1937; Тренин В. В. В мастерской стиха Маяковского. М.: Советский писатель, 1937 (эту книгу автор преподнес Шкловскому с дарительной надписью: «Дорогой Виктор Борисович! Моя книга приветствует Вас и просит на нее не очень сердиться. Володя. 17/IV-1938»); Чулков Г. И. Как работал Достоевский. М.: Советский писатель, 1939. Не вышла в свет книга С. М. Бонди «Как работал Пушкин», писавшаяся в первой половине 1930-х.

<sup>2</sup> Гинзбург Л. Записные книжки. С. 35.

<sup>3</sup> Арсеньев П. Литература факта и проект литературного позитивизма в Советском Союзе 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 120.

пригласив массы на своеобразную прогулку возле наспех возведенного «Памятника научной ошибке» (1930). После ожесточенной кампании против формального метода, разгоревшейся в конце 1920-х<sup>1</sup> и увенчанной покаянным выступлением Шкловского, перед вчерашним теоретиком встала необходимость избавиться от порочного клейма и стать *нормальным* советским литератором — и ничто не отвечало этой задаче лучше, чем участие в формулировании тех правил, которыми статус писателя и определяется.

Третий том собрания Шкловского «Ремесло» построен вокруг его сочинений, посвященных работе над текстом. Стержнем первого раздела тома стали книги и статьи 1920-х годов по теории прозы, в первую очередь те, которые составили сборник «О теории прозы» (1925; 2-е изд. 1929). Дополнительно оговаривать статус этих исследований кажется бессмысленным: сборник сам по себе составляет канон и хрестоматию литературной теории формализма. Именно по причине предельной хрестоматийности книги составители тома приняли решение отойти от сложившейся композиции и в рамках одного раздела столкнуть канонические статьи из сборника «О теории прозы» с малоизвестными и не переиздававшимися работами, которые Шкловский публиковал в 1920–1930-х. В них также поднимаются вопросы о поэтике жанров, об истории стилей, о строении сюжета — но на место языка авангардных двадцатых приходит язык советской литературной журналистики следующего десятилетия с присущими ей тематической нормативностью, риторической директивностью и зонами смысловых умолчаний. Столкновение этих работ в рамках одного раздела позволяет проследить, как уже после разгрома формализма Шкловский разрабатывает темы своей ранней рефлексии, хотя и в несколько компромиссном виде, нередко под прикрытием самокритики и эзопова языка.

Второй раздел показывает, каким образом со Шкловским-аналитиком сосуществовал Шкловский-инструктор. В пособиях «Техника писательского ремесла» (1927, 1929, 1930) и «Как писать сценарии» (1931) он задает парадигму советского «творческого письма». Шкловский в роли литературного куратора работает с самыми актуальными направлениями пролетарской словесности — киносценарием («важнейшее» из всех искусств) и очерками: «писательское ремесло» прежде всего подразумевает раннесоветский призыв армии рабкоров (тех самых «ударников», позднее прозванных «бездарниками»), для которых авторская индивидуальность лишь прикладывается к прагматическому устремлению борьбы с бытом посредством слова. Впрочем, это не делает размышления Шкловского хоть в чем-то

<sup>1</sup> Подробнее см.: Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 г. // Новое литературное обозрение. 2001. № 4 (50). С. 247–278. См. также: Галушкин А. Ю. 1) Неудавшийся диалог: Из истории взаимоотношений формальной школы и власти // Шестые Тыняновские чтения. Рига; М., 1992. С. 210–217; 2) «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...»: К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928–1930 гг. // Новое литературное обозрение. 2000. № 4 (44). С. 136–192; Tihanov G. Viktor Shklovskii and Georg Lukács in the 1930s // The Slavonic and East European Review. 2000. Vol. 78. № 1. P. 44–65.

примитивнее — его книгой зачитывались самые, пожалуй, интересные молодые интеллектуалы того времени, так называемые младоформалисты<sup>1</sup>, о чем ему с радостью писал Юрий Тынянов: «Твоя „Техника“ имеет среди молодежи хождение наравне с дензнаками»; «Книжка о писат<ельском> ремесле — лучшая проза в теперешней литературе»<sup>2</sup>.

Наконец, заключительный раздел тома отходит от хронологической канвы первых двух и включает лишь одну книгу (по определению самого Шкловского из письма к Триоле, «без компромиссов») — двухтомные «Повести о прозе» (1966). Это целая ретроспектива выступлений Шкловского в литературоведческом жанре, куда в переработанном виде вошел двадцатилетний корпус его работ, показывающих, как формалисту удалось воплотить себя в жестком пространстве высокого сталинизма и первых лет после него — в «Повести» включены «Заметки о прозе Пушкина» (1937), «Заметки о прозе русских классиков» (1953), «За и против» (1957) и «Художественная проза: Размышления и разборы» (1961). Это концептуально оформленное собрание литературоведческих работ демонстрирует удивительный процесс автообработки. Можно сказать, что Шкловский, переопределяя в ситуации относительной свободы собственные интуиции, нащупывает в «Повестях» границы универсального языка, способного связать разные поколения советских читателей. Языка, который и доносится до идеологически заряженных экспериментаторов первой послереволюционной декады, не травмируя при этом тихих начетчиков, переживших катастрофические полтора десятилетия сталинизма и войны, и что-то открывает распускающим крылья смельчакам оттепельных времен. Процесс, запущенный этой книгой, ведет прямым ходом к позднему Шкловскому — хитрому, заговаривающемуся и мечтательному, но по-прежнему неистово рвущемуся в сражение с (тогда уже большей частью покойными) соперниками; таким мы его знаем по «Тетиве» (1970) и «Энергии заблуждения» (1981). Страницы «Повестей» позволяют проследить не только историю европейской прозы (включая русскую), но и историю их автора — ярчайшего текстотехнолога, которому — может быть, к сожалению — удалось стать советским писателем. Именно как автобиополитический трактат мы и предлагаем эту объемную работу к прочтению.

За свою жизнь Шкловский написал очень много разнообразных текстов. Ему приходилось быть киносценаристом, его именем подписаны переводы с казахского<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> См.: Устинов Д. В. Формализм и младоформалисты. Статья первая: Постановка проблемы // Новое литературное обозрение. 2001. № 4 (50). С. 296–312.

<sup>2</sup> Поклонником книги был и Эйхенбаум, который писал Шкловскому: «На днях мы с Юрием выступали на Есенинском вечере. Я говорил о литературном быте и о твоей книге „Техника писательского ремесла“ — она прекрасна. В ней какой-то Толстовский дух. Она меня окрыляет в работе над лит<ературным> бытом».

<sup>3</sup> Абишев А. Дружба и любовь. (Серна с золотыми рогами) / Пер. с каз. В. Шкловского. М.; Л.: Искусство, 1949.

литовского<sup>1</sup> и чувашского<sup>2</sup> (что вдвойне забавно в контексте известной моноязычности писателя<sup>3</sup>), а библиографы разыскали цикл его статей в газете «Водный транспорт» с названиями в духе «Новый креветочный траулер»<sup>4</sup>. Сам Шкловский в 1970-х искренне затруднялся назвать точное количество своих собственных книг, наивно полагая, что их, «наверное, около тридцати». За всеми крайностями литературной поденщины стояла отрефлексированная система собственного письма, и к ней всегда добавлялись четкое понимание правил литературной и общественной игры, а также тотальная самоирония, без которой рыба-ихтиолог просто не смогла бы поплыть — и уплыть.

<sup>1</sup> Авижюс Й. Повести и рассказы / Авториз. пер. с лит. Д. Шлапоберскиса и В. Шкловского. Вильнюс: ГИХЛ Литовской ССР, 1953.

<sup>2</sup> Талвир А. У нас на Буле / Пер. с чуваш. В. Шкловского. М.: Детгиз, 1954.

<sup>3</sup> Tihanov G. The Birth and Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russian and Beyond. Stanford: Stanford University Press, 2019. P. 182.

<sup>4</sup> Шкловский В. Б. Новый креветочный траулер. Корабли 70-х годов // Водный транспорт. 22 мая 1971 г. Указано в: Sheldon R. Viktor Shklovsky. An international bibliography of works by and about him. Ann Arbor: Ardis, 1977. P. 84.