Петр Будрин

«Первое впечатление будет хаос»

«“ТРИСТРАМ ШЕНДИ” СТЕРНА И ТЕОРИЯ РОМАНА» КАК СТАТЬЯ-КОЛЛАЖ[1]

Peter Budrin

«The First Impression Will Be Chaos»:
Shklovsky's «Sterne's "Tristram Shandy" and the Theory of the Novel» as Collage

Петр Будрин
Лондонский университет королевы Марии, кафедра сравнительной литературы, научный сотрудник; Доктор философии (DPhil) Оксфордского университета
p.budrin@qmul.ac.uk.

Ключевые слова: Виктор Шкловский, Лоренс Стерн, «Тристрам Шенди», русский формализм, публичность, статья-коллаж, рецепция, теория романа

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_55

В статье рассматривается работа Виктора Шкловского «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» (1921) — один из ключевых эпизодов формалистской рецепции Стерна — через призму ее раннего восприятия. Особое внимание уделяется сосуществованию в ней теоретического анализа и риторико-ассоциативного плана, в котором парадоксы, отступления, графики и пространные цитаты складываются в форму статьи-коллажа. Именно те черты работы, которые современники воспринимали как недостатки — фрагментарность, внеисторичность и резкость обобщений, — способствовали созданию нового, «современного» Стерна и его возвращению в литературный контекст 1920-х годов.

Peter Budrin
Queen Mary University of London, Department of Comparative Literature, Research Fellow; DPhil, University of Oxford
p.budrin@qmul.ac.uk.

Keywords: Viktor Shklovsky, Laurence Sterne, «Tristram Shandy», Russian Formalism, public sphere, essay-collage, reception, theory of the novel

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_55

The article examines Viktor Shklovsky's «Sterne's "Tristram Shandy" and the Theory of the Novel» (1921), a key episode in the Formalist reception of Sterne, through the lens of its early reception. Particular attention is paid to the coexistence of theoretical analysis and a rhetorical-associative mode, in which paradoxes, digressions, diagrams, and extended quotations combine to produce a collage-like critical form. The very features that contemporary critics regarded as shortcomings — fragmentation, ahistoricism, and sweeping generalization — contributed to the construction of a new, «modern» Sterne and to his renewed prominence in the literary culture of the 1920s.

Лазарь Лагин, в будущем — автор повести «Старик Хоттабыч» (1940), переехал из Минска в Москву в начале 1920-х годов. Начинающий писатель погрузился в литературную жизнь советской столицы, посещая лекции и семинары Литературной студии ЛИТО Наркомпроса, организованной в 1920 году Валерием Брюсовым. Одно из заседаний запомнилось Лагину особенно ярко из-за происшествия, положившего ему внезапный конец. Михаил Гершензон, знаменитый историк литературы из «старой гвардии», читал лекцию о жизни и творчестве Ивана Тургенева. Лагин, знавший лица посетителей семинара, обратил внимание на двух неизвестных:

1 Автор выражает признательность Э. Файнер, А.Л. Зорину, Г. Тиханову, В. Отяковскому, Е. Закрыжевской и Л. Трипиччионе.

> Один из них — высокий, стриженный под машинку, с энергично выступающим подбородком, другой — ростом пониже, подвижный как ртуть, с изрядной, не по возрасту, лысиной. Судя по их лицам, им было что возразить лектору. <…> Так все шло внешне вполне благополучно, пока Гершензон во всеоружии мистической терминологии не заговорил о роли вдохновения в творчестве Тургенева. И тут незнакомец, который повыше, не выдержал и громким, хорошо поставленным басом подал реплику:
>
> — А, по-моему, никакого вдохновенья нет[2].

Последовал обмен колкостями. Ни Гершензон, ни Лагин не поняли, кем были возмутители спокойствия. Наконец, мужчина пониже представил своего спутника: «Разрешите представить: Владимир Владимирович Маяковский». Маяковский похлопал товарища по коленке: «А это — Виктор Борисович Шкловский!»[3] Шкловский и Маяковский, известные любители литературного скандала, разделяли и неприязнь к импрессионистическим рассуждениям о творческом вдохновении, предпочитая говорить об искусстве как технологии и ремесле.

Гершензон покинул кафедру, предоставив слово дерзким чужакам. Аудиторию ждал сюрприз: Шкловский прочитал импровизированную лекцию об английском писателе Лоренсе Стерне и его романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767). Лагин вспоминал, что прежде ему не приходилось слышать ни о Стерне, ни о его книге. Возможность рассматривать литературное произведение как механизм, состоящий из перестановок, задержек и композиционных «сдвигов», казалась открытием: «Это был совершенно новый для меня технологический, что ли, разбор произведения. Мне тогда казалось, что стоит только хорошенечко вникнуть в несколько подобных разборов, и тебе откроется тайна сочинения вполне приличной прозы»[4]. В свете «разбора» Шкловского, воспринятого начинающим автором как мастер-класс по искусству прозы, писатель XVIII века представал живым, значимым и неожиданно современным.

Впечатление производили не только выводы Шкловского, но и форма, в которой эти выводы были преподнесены, — демонстративный вызов нормам академической публичности: как иначе назвать вторжение на чужую лекцию и импровизацию на тему, не связанную с ходом чинного заседания? Безусловно, вопиющим нарушением академического канона были и опоязовские статьи Шкловского. Дело было не только в его — почти патологическом — невнимании к академическим конвенциям (сноскам, ссылкам и прочим атрибутам научного письма), но и в тоне обращения фигуры автора-теоретика к своей аудитории[5]. Как писала в 1920-е годы ученица формалистов Тамара Хмельницкая, «от его статей всегда ждешь выходки»[6].

Если для Лагина энтузиазм Шкловского по поводу «Тристрама Шенди» был откровением, для самого Шкловского это был хорошо отрепетированный ма-

---

2 *Лагин Л.* «Жизнь тому назад» // Аврора. 1974. № 4. С. 67–68.

3 Там же. С. 68.

4 Там же. С. 68.

5 О взаимопроникновении теоретического и художественного письма у Шкловского см.: *Левченко Я.С.* Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом ВШЭ, 2012.

6 *Хмельницкая Т.Ю.* Неопубликованная статья о В. Шкловском // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 19.

териал. Начиная с 1919 года Стерн неизменно присутствовал в его статьях и публичных выступлениях, обсуждался им со студентами в студии горьковской «Всемирной литературы»[7]. Кульминацией этого раннего интереса к Стерну стала брошюра «"Тристрам Шенди" Стерна и теория романа» (1921), позже вошедшая в сборник «О теории прозы» (1925, 1929) под заглавием «Пародийный роман»[8].

Как известно, Шкловский описывал свое обращение к творчеству Стерна как акт «воскрешения»[9]. Хотя многие современники восприняли слова о «воскрешении Стерна» с иронией, факт оживления интереса к причудливому автору XVIII века был несомненен. Эта перемена не ограничивалась непосредственным кругом петроградского ОПОЯЗа. В неопубликованной статье о переводах Стерна, написанной в 1941 году, московский поэт, переводчик и математик Сергей Бобров вспоминал, что в 1920-е годы «с легкой руки Шкловского Стерн был <...> в большой моде»: «приемы» Стерна и «архитектоника его замысловатой прозы привлекали к себе большое внимание литературных кругов»[10]. Литературными кругами, в узком смысле, дело не ограничивалось: учившийся у формалистов в ГИИИ Леонид Трауберг вспоминал, что молодые кинематографисты «состязались восторгами в адрес романа Стерна»[11]. Он связывал это со статьей Шкловского, «прославляющей» роман «Тристрам Шенди» и «объясняющей его непререкаемое значение»[12]. В обобщающей достижения ОПОЯЗа статье «Теория "формального метода"» (1925–1926) Б.М. Эйхенбаум отмечал, что, благодаря работе Шкловского, на фоне общего интереса к кон-

---

7 В «Письменном столе» он вспоминает работу над «книгами» о «Тристраме Шенди» и «Дон Кихоте», а также лекцию о Стерне в ДИСКе: «зал был полон и возбужден формальным подходом», см.: *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие. Роман. Берлин: Геликон, 1923. С. 281. В феврале 1920 года он выступил с докладом о Стерне в МЛК, см.: *Пильщиков И.А., Устинов А.Б.* Дебют Виктора Шкловского в Московском Лингвистическом Кружке: от «истории романа» к «развертыванию сюжета» // Литературный факт. 2018. № 9. С. 314–334; *Они же.* «История романа»: Виктор Шкловский в Московском лингвистическом кружке // Сюжетология и сюжетография. 2018. № 1. С. 5–22.

8 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг.: ОПОЯЗ, 1921.

9 Уже в первой газетной заметке о Стерне, «Сюжетный сдвиг» (1919), которую Э. Файнер справедливо называет первым наброском будущей работы 1921 года, Шкловский представлял свое обращение к Стерну как акт воскрешения: Стерн — забытый и оклеветанный писатель, «похороненный историей литературы под несколькими банальностями». См.: *Finer E.* Turning into Sterne: Viktor Shklovskii and Literary Reception. Oxford: Legenda, 2010. P. 60; *Шкловский В.Б.* Сюжетный сдвиг // Жизнь искусства. 1919. 26 декабря. С. 1. В «Сентиментальном путешествии» Шкловский говорит о «воскрешении» Стерна как о личном успехе: «Я воскресил в России Стерна, сумев его прочитать» (*Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 2: Биография / Под ред. И.А. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 222). О метафорике воскрешения у Шкловского см.: *Калинин И.А.* Искусство как прием воскрешения слова: Виктор Шкловский и философия общего дела // Новое литературное обозрение. 2015. № 3 (133). С. 214–225; о «воскрешении» применительно к Шкловскому и Стерну см.: *Будрин П.Б.* «Мерцающая иллюзия»: Стерн, Шкловский и «литературная личность» // Новое литературное обозрение. 2026. № 1 (197). С. 161–180; *Budrin P.* Laurence Sterne and his Readers in Early Soviet Russia: The Secret Order of Shandeans. Oxford: Oxford University Press, 2026; *Eccles A.* Formalism and Sentimentalism: Viktor Shklovsky and Laurence Sterne // New Literary History. 2016. Vol. 47. № 4. P. 525–545.

10 РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1 Ед. хр. 2. Л. 23.

11 *Трауберг Л.* Мир наизнанку. М.: Искусство, 1984. С. 58.

12 Там же.

струкции роман Стерна предстал «как современная вещь»: «...о Стерне заговорили те, кто до тех пор не видел в его романе ничего, кроме скучной болтовни или курьезов, или смотрел на него с точки зрения пресловутого “сентиментализма”, в котором Стерн повинен так же мало, как Гоголь — в “реализме”»[13].

При заметном успехе у читателей рецензентами работа Шкловского о Стерне была встречена холодно. Даже критики, сочувственно относившиеся к ОПОЯЗу, указывали на многочисленные «недостатки» работы: небрежность, отсутствие исторического контекста, а также бросающееся в глаза несоответствие между претензией на универсальность описываемых «приемов» и исключительностью, ни-на-что-непохожестью «Тристрама Шенди». Григорий Винокур хотя и хвалил «блестящую наблюдательность» Шкловского, но упрекал его в неспособности объяснить значение описываемых им приемов для общего строя книги: «...наблюдения эти остаются сырым материалом, из которого ничего не слепишь, “сшить” роман обратно Шкловский не умеет»[14]. Константин Локс, в свою очередь, указывал на отсутствие исторического анализа, замечая при этом, что «исключительный по своей структуре роман Стерна в известном смысле не имеет предков и может быть описан сам по себе»[15]. Но именно те свойства статьи «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа», которые вызвали наиболее острую критику, во многом и обеспечили ее успех в утверждении нового представления о Стерне.

В статье Шкловского о Стерне сосуществуют два параллельных плана: теоретический и риторико-ассоциативный (условно говоря, «художественный» — или план «общего впечатления»). Если в рамках теоретического проекта Шкловского возникающие в тексте противоречия получают объяснение, то в риторическом плане они, напротив, заостряются и приобретают форму парадокса, который не столько рационализирует, сколько подчеркивает сложность и «непонятность» Стерна[16]. Характерное для раннего формализма отсутствие исто-

---

13 *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 392. За этим общим наблюдением проступает реальное лицо — В.М. Жирмунский. Десятого октября 1921 года Эйхенбаум писал Жирмунскому: «Вспомни — как ты не соглашался с понятием “мотивировки”, как ожесточенно возражал ты против основных тезисов Шкловского. Одно мне особенно памятно. Я приехал в Саратов с “Тристрамом Шенди”, намереваясь читать его по-английски. Ты мне сказал тогда, что я неудачно выбрал — что это скучный роман, которого невозможно дочитать до конца. Сравни с этим то, что ты стал думать и говорить о Стерне после работы Шкловского». Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 314.

14 *Винокур Г.* Новая литература по поэтике // ЛЕФ. 1923. № 4. С. 242.

15 *Локс К.* [Рец. на кн.:] «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Печать и революция. 1923. № 1. С. 355.

16 Чтобы примерно представить, как могла бы выглядеть статья Шкловского без второго, риторико-ассоциативного плана, можно обратиться к первой англоязычной работе о ней, статье литературоведа и специалиста по машинному переводу Кеннета Э. Харпера: *Harper K.E.* A Russian Critic and «Tristram Shandy» // Modern Philology. 1954. Vol. 52. № 2. P. 92–99. Это была одна из первых англоязычных работ о русском формализме: диссертация Виктора Эрлиха к тому времени уже была написана, но его книга «Russian Formalism: History, Doctrine» (The Hague: Mouton, 1955) еще только готовилась к печати. Брошюру Шкловского Харпер получил от своего наставника по Колумбийскому университету Романа Якобсона. Подробно и систематически разбирая выводы Шкловского, Харпер почти не касается причудливой художественности его изложения, фактически оставляя от статьи ее теоретический каркас.

рического контекста, а также фрагментарность изложения, резкость теоретических обобщений и отказ искать для стерновских приемов последовательную сюжетную мотивировку позволили представить Стерна как «крайнего революционера формы», на материале которого можно было заново поставить вопрос о законах прозы.

Стерн без XVIII века

В первой трети XX века представление о Стерне как о «предшественнике» модернистской прозы складывалось не только в России, хотя в русскоязычном контексте такое представление утвердилось раньше, чем в англоязычном[17]. Любопытно, что и в Англии первыми к Стерну в этом качестве обратились не академические исследователи, а писатели и интеллектуалы, находившиеся вне академической среды, но тесно с ней связанные. К числу создателей «нового» Стерна принадлежала Вирджиния Вулф, а также поэт, художественный критик и теоретик искусства Герберт Рид: в конце 1920-х годов оба написали о нем программные статьи, ставшие предисловиями к двум почти одновременно вышедшим изданиям «Сентиментального путешествия»[18]. Для Вулф Стерн — автор, «гораздо более близкий нам сегодня, чем его великие современники — Ричардсоны и Филдинги»[19]. Ее, как и Шкловского, интересовала организация времени у Стерна: нарушение хронологической последовательности, растяжение и сжатие повествовательного времени, несоответствие между временем действия и временем рассказа. Однако Вулф (писавшая прежде всего о «Сентиментальном путешествии») связывала эти особенности с интроспекцией и движением сознания, тогда как Шкловского занимала организация повествовательной формы (обнажение приема, композиционный «сдвиг» и нарушение повествовательной последовательности).

«Воскресить» Стерна означало извлечь его из привычного историко-литературного контекста (в том числе разорвав устойчивую в русскоязычной историографии связь с литературой «сентиментализма») и представить его как актуального писателя, занятого теми же универсальными проблемами художественной формы, что и писатели XX века. Стерн XVIII века, йоркширский

17 Полноценного исторического исследования «глобальной» модернистской рецепции Стерна не существует; отдельные наблюдения см. в: Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism / Ed. by D. Pierce, P. de Voogd. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1996. Об англоязычной репутации Стерна в XX веке, прежде всего в его первой половине, см.: *Hartley L.* Laurence Sterne in the Twentieth Century: An Essay and a Bibliography of Sternean Studies, 1900–1965. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1966. См. также: Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays / Ed. by J. Traugott. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968. Особенно примечательно, что стерновед Дж. Трауготт перепечатал в этом сборнике английский перевод статьи Шкловского о «Тристраме Шенди», впервые опубликованный в: Russian Formalist Criticism: Four Essays / Ed. and trans. by L.T. Lemon, M.J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, — тем самым введя статью Шкловского в канон англоязычного стерноведения, хотя и в отрыве от формалистского контекста.

18 *Sterne L.* A Sentimental Journey Through France and Italy. Introduction by Virginia Woolf. Oxford: Oxford University Press, 1928; *Sterne L.* A Sentimental Journey / Ed. and Introduction by Herbert Read. London: The Scholartis Press, 1929.

19 *Woolf V.* The Second Common Reader. New York: Harcourt, Brace & World, 1960. P. 71.

священник, участник литературной и интеллектуальной жизни своего времени, оставался за рамками работы Шкловского. Как известно, для раннего русского формализма подобная деконтекстуализация была типична: по точной формулировке Джессики Меррилл, первоначальная полемическая программа формалистов строилась на стремлении отмежеваться от господствовавших способов литературоведческого «объяснения» — прежде всего биографического и историко-культурного[20]. Вытесняя из своего повествования Стерна исторического, Шкловский помещает его в иной, неожиданный литературный ряд. Особенности стерновской прозы описываются через аналогию с ультрасовременными явлениями художественной культуры: заумью футуристов, ассоциативным повествованием Андрея Белого в «Котике Летаеве» (1917–1918), кубистической «многоплановостью» Пикассо.

Если говорить о поэтике художественной прозы, то сопоставление прозы с кубизмом или футуризмом к этому времени уже имело определенную историю. В статье «Астральный роман» (1916), вошедшей затем в сборник «Кризис искусства» (1918), Николай Бердяев писал о «Петербурге» Андрея Белого: «Творчество А. Белого и есть кубизм в художественной прозе, по силе равной живописному кубизму Пикассо»[21]. Он замечал, что в «Петербурге» «все также смещается со своего старого, казавшегося вечным места, как и у футуристов»[22]. Подобно Стерну Шкловского, Белый у Бердяева — писатель, который «разрушает все старые формы и создает новые»[23]. Хотя многое в рассуждениях Бердяева было чуждо ОПОЯЗу (например, слова о космическом ритме, которому подчиняется повествование Белого), и Бердяев, и Шкловский связывали изменение художественного восприятия с понятием «сдвига». Примечательна, впрочем, не сама связка ассоциаций (Белый — Пикассо — футуристы), а то, что она оказывается задействована для характеристики автора XVIII века. Это перенесение Стерна из исторического контекста в ряд явлений современной художественной культуры вызвало раздражение Винокура: «Невольно возникает вопрос: почему же Стерн не футурист? Шкловский вырвал Стерна из <…> исторической обстановки, <…> не показал нам традиции и канона, которые ему приходилось преодолевать»[24].

---

20 *Merrill J.* The Origins of Russian Literary Theory: Folklore, Philology, Form. Evanston: Northwestern University Press, 2022. P. 51.

21 *Бердяев Н.* Кризис искусства. М.: Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1918. С. 18.

22 Там же. Ср. со Шкловским, писавшим, что в книге Стерна «все сдвинуто, все переставлено»: *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 4.

23 Там же. О контексте бердяевского сопоставления см.: *Matich O.* Petersburg and Modernist Painting with Words // A Reader's Guide to Andrei Bely's *Petersburg* / Ed. by L. Livak. Madison: University of Wisconsin Press, 2019. P. 186–201. Шкловский, по всей вероятности, был знаком с этой статьей, по крайней мере благодаря своему интересу к поэтике Белого. Сопоставление Белого с Пикассо было подхвачено футуристами; в частности, см. редакционную заметку в футуристическом сборнике: Сборник нового искусства. Киев; Харьков: Всеукраинский отдел искусств Нар. ком. просв., 1919. С. 4.

24 *Винокур Г.* Новая литература по поэтике // ЛЕФ. 1923. № 4. С. 242. Винокур был знаком с основными положениями статьи Шкловского еще до публикации: в феврале 1920 года он присутствовал на докладе Шкловского о Стерне на заседании Московского лингвистического кружка. В ходе обсуждения Винокур выступил с критическими замечаниями, упрекнув Шкловского в том, что тот «не постарался установить каких-либо исторических рамок»: *Пильщиков И.А., Устинов А.Б.* Виктор Шкловский в ОПОЯЗе и Московском лингвистическом кружке (1919–1921 гг.) // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge. 2018. Bd. 6. P. 176–206. Как следует из материалов,

Возвращаясь к мысли о двойственной природе статьи Шкловского, можно сказать, что на уровне аргумента каждое из этих сравнений имеет довольно конкретный смысл: заумь обнажает звуковой материал стиха так же, как «Тристрам Шенди» обнажает приемы романного построения, тогда как кубизм разрушает единую перспективу, в то же время следуя собственным законам репрезентации. И кубизм, и футуризм ставят фундаментальные вопросы о художественной форме, а Стерн нужен в этом ряду как исторически удаленный пример, позволяющий придать этим вопросам универсальный характер. Но с точки зрения «риторики воскрешения» истинно и другое: Стерн предстает «равным» художественным поискам XX века.

Типичность и исключительность

Противоречивое впечатление, которое производит статья Шкловского, можно объяснить наложением двух, на первый взгляд, несовместимых задач. С одной стороны, в статье формулируются общие наблюдения о теории романа, связанные с более широким замыслом книги «Сюжет как явление стиля» (этот замысел впоследствии получил развитие в сборнике «О теории прозы»). С другой стороны, Шкловский стремится подчеркнуть исключительность Стерна, его странность и несводимость к норме. Главное терминологическое новшество статьи — разграничение фабулы и сюжета — появляется лишь в заключительных абзацах. Учитывая центральное место, которое эти термины призваны были занять в формалистской теории прозы, примечательно, что введены они с удивительной поспешностью. Более того, в логике самой статьи «Тристрам Шенди» оказывается далеко не очевидным примером этой оппозиции. Фабульное развитие почти исчезает из поля зрения Шкловского, тогда как его внимание сосредоточено на отступлениях, задержках, сквозных мотивах и перестановках.

Шкловский заканчивает статью знаменитой фразой: «“Тристрам Шенди” — самый типичный роман мировой литературы»[25]. Шкловский был мастером эффектных концовок — качество, которое он ценил и у Стерна[26]. Естественно, тезис Шкловского состоял не в том, что «Тристрам Шенди» был конвенциональным, «усредненным» романом, а в том, что стерновское обращение с формой воплощает сущностное свойство романа как жанра. По известной формулиров-

---

опубликованных Пильщиковым и Устиновым, дискуссия, в особенности замечания Винокура и Михаила Петерсона, сосредоточилась на проблеме сентиментализма: обсуждалось, являлась ли так называемая «сентиментальная школа» конструкцией историков литературы и отличалось ли восприятие Стерна в России от его рецепции в других культурных контекстах. В ответ Шкловский настаивал на существовании особой стернианской традиции, характеризующейся прежде всего «обнажением сюжетосложения, игрой на сюжете», см. там же.: Р. 199. Рассуждение в статье 1921 года о сентиментализме как особом способе остраненного изображения у Стерна (см. Введение), по-видимому, является эхом этой дискуссии, как и утверждение Шкловского в «Розанове» о том, что в допушкинскую эпоху «Стерн не был воспринят со стороны усложнения сюжетного строения» и что «Карамзин “подражал” Стерну произведениями, построенными младенчески просто»: *Шкловский В.Б.* Розанов. Пг.: ОПОЯЗ, 1921. С. 44.

25 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 39.

26 Там же. С. 17; *Он же.* Евгений Онегин (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха, 1923. С. 213.

ке Эйхенбаума, многие тезисы, выдвинутые опоязовцами в годы «напряженной борьбы с противниками», имели значение «не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостряемых в целях пропаганды и противоположения»[27]. Парадоксальность заключительной фразы была рассчитана на полемический эффект — и критики охотно откликнулись на вызов Шкловского. В рецензии, опубликованной в казанской «Литературной газете», Сергей Арбатов настаивал, что проведенный Шкловским анализ скорее опровергает его собственный тезис: «Своеобразный роман Стерна до сих пор почти не знает параллелей в литературе, а произведенный В. Шкловским (к сожалению, весьма сбивчивый) анализ <…> только подчеркнул его исключительность»[28].

«Говорят, что “Тристрам Шенди” не роман»: эта формулировка Шкловского, по всей вероятности, имела конкретного адресата: немецкого литературоведа Вильгельма Дибелиуса[29]. Дибелиус, которого сами формалисты называли одним из предшественников своего метода, был одним из первых исследователей, рассматривавших «Тристрама Шенди» в свете литературной пародии и в формалистическом ключе обсуждавших «архитектонику» стерновского повествования. В первом томе книги «Искусство английского романа. Техника английского романа в XVIII и начале XIX века» (1910) в самом начале главы о Стерне, он задавался вопросом, можно ли вообще считать «Тристрама Шенди» романом и включать его в историю английского романа. Дибелиус и Шкловский сходным образом описывали Стерна как писателя, разрушающего привычные формы повествования, но делали из этого противоположные выводы:

> Можно усомниться, следует ли вообще упоминать Лоренса Стерна в исследовании английского романа. Роман — это определенный литературный жанр с определенными формальными признаками; сущность же искусства Стерна состоит именно в том, чтобы разрушать все устойчивое и доводить любую художественную форму до абсурда. «Тристрам Шенди» в той же мере не является романом, в какой он не является философским трактатом или лирическим стихотворением; скорее, это странное *mixtum compositum* из этих и еще нескольких других составляющих[30].

Наблюдение Дибелиуса о том, что Стерн «доводит все художественные формы до абсурда», поразительно близко к прочтению Шкловского. Хотя Шкловский не читал по-немецки, с работами Дибелиуса его, вероятно, познакомили немецкоязычные участники ОПОЯЗа — скорее всего, Эйхенбаум[31]. В «Молодом Толстом» (1922) Эйхенбаум упоминает работу Шкловского о «Тристраме Шенди», однако, характеризуя «подрывные» свойства стернианского повество-

---

27 *Эйхенбаум Б.М.* О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 392.

28 *Арбатов С.* [Рец. на кн.:] «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Литературная газета (Казань). 1921. 1–15 октября. С. 3.

29 Представление о том, что «Тристрама Шенди» не следует считать романом, не было столь распространенным, как предполагает эта реплика Шкловского: споры о жанровом статусе книги приобрели особую остроту в стерноведении значительно позднее, главным образом во второй половине XX века.

30 *Dibelius W.* Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Vol. 1. Berlin: Mayer & Müller, 1910. P. 239.

31 См.: *Ханзен-Лёве О.А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 263–264, примеч. 430; *Дмитриев А.Н.* Русский «страх влияния»? (Формальная школа между исторической поэтикой и компаративизмом) // Зборник Матице српске за славистику. 2017. Кн. 92. С. 25–26.

вания, ссылается прежде всего на Дибелиуса, который выступает здесь главным авторитетом в вопросах формы стерновского романа[32].

Новый, формалистский Стерн оказывается одновременно закономерным и исключительным: его произведение подчиняется логике художественной формы именно потому, что отказывается подчиняться привычным представлениям о том, как должен строиться роман. «Если открыть “Тристрама Шенди” и начать читать его, первое впечатление будет хаос»[33]. Но хаос и есть особая форма порядка. Эту логику хорошо уловил В.М. Жирмунский, рецензируя опоязовские работы Шкловского. Опираясь на близкую ему традицию немецких романтиков, высоко ценивших Стерна, он увидел здесь то, что они называли «сознательным», или «разумным», хаосом (*ein vernünftiges Chaos*): анализ Шкловского угадывал за кажущейся бесформенностью «сложную систему литературных приемов», рассчитанную на игру с художественной иллюзией. «Бесформенный» и «беспорядочный» Стерн превращался тем самым в «сознательного мастера революционной художественной формы»[34].

Статья-коллаж

Жирмунский первым обратил внимание на то, как стилистика Шкловского сближается с манерой исследуемого им автора. Он писал о «небрежительной беспорядочности» статьи, об «отступлениях и перестановках в стиле английского романиста, составляющего предмет изучения»[35]. То, в чем казанский критик Арбатов (несомненно, имевший более ограниченное представление о Шкловском как публичной фигуре, чем близкий к ОПОЯЗу Жирмунский) видел сбивчивость и недостаток научной организации, Жирмунский истолковал как своеобразное родство критика с объектом исследования.

Обратим внимание на одну особенность статьи. Почти половину текста Шкловского занимают длинные цитаты — главным образом из Стерна. После стремительного вступления, состоящего из броских тезисов об оригинальности

---

32 См.: *Эйхенбаум Б.М.* Молодой Толстой. Пб.; Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1922. С. 63, 148–149.

33 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 3.

34 *Жирмунский В.М.* [Рец. на кн.:] Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля»; «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Начала. 1921. № 1. С. 216. Точнее всего этот парадокс «закона беззакония» стерновской формы в 1941 году сформулировал в неопубликованной заметке о Стерне литературовед и переводчик Е.Л. Ланн: «Стерн — один из самых дразнящих исследователя мировых писателей. Именно — дразнящих. <...> Пожалуй, ни на одном литературном произведении <...> нельзя доказать с такой легкостью, как на “Шенди”, закон беззакония, которому подчиняется художник, и тщету всяческих попыток установить для художника нормативные принципы. И вместе с тем именно “Шенди” настоятельно требует формулировки этих принципов, так как после Стерна совершенно очевидно, что такие принципы есть, и наука о литературе столь же точная наука, как любая другая» (РГАЛИ. Ф. 22107. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 2).

35 *Жирмунский В.М.* [Рец. на кн.:] Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля»; «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 216. Если близкие Шкловскому современники (В. Жирмунский и Л.Я. Гинзбург) ограничивались отдельными ремарками, то книга Э. Файнер показала общую склонность Шкловского и Стерна к отступлениям и метакомментарию, а также сходство их образного языка в рассуждениях о сюжетостроении: роман как «машина» или «механизм», «узлы» и «нити» повествования.

Стерна, движение статьи замедляется: Шкловский вводит множество выписок, призванных показать, как Стерн замедляет свое повествование. Это лишь половина отрывка, который приводит Шкловский, иллюстрируя игру Стерна с временными условностями:

> Уже с полтора часа доброго чтения прошло с тех пор, как дядя Тоби позвонил в колокольчик, чтобы приказать Обадие оседлать лошадь и ехать за акушером, доктором Слопом; поэтому никто не вправе сказать, что я не дал Обадие достаточно времени — говоря поэтически и принимая во внимание спешность этого случая — съездить туда и обратно; хотя, говоря откровенно, он, может быть, и действительно успел сделать какую-то свою поездку. Если какой-нибудь придирчивый критик к этому привяжется и пожелает непременно взять маятник и измерить истинный промежуток между звоном в колокольчик и стуком в дверь, и потом нашедши его не дольше двух минут и тринадцати и трех пятых секунд, станет укорять меня в нарушении единства или вернее — вероятности времени, я напомню ему, что идея продолжительности и ее простых видов получается единственно от ряда и последовательности наших мыслей, что она представляет истинный схоластический маятник, которым я, как ученый, и позволю себя проверить в этом деле, отрекаясь и открещиваясь от суждений каких угодно других маятников[36].

Тристрам Шенди рассуждает о природе повествовательного времени, опираясь на локковское представление о длительности как результате «ряда и последовательности наших мыслей». Тристрам-теоретик продолжает и предупреждает рассуждение Шкловского-теоретика. Еще нагляднее такая ироническая мимикрия в случае с «графиками» из шестого тома «Тристрама Шенди», которыми Тристрам изображает собственные отступления. Предоставив Тристраму возможность на протяжении двух страниц самому рассуждать о построении своей книги, Шкловский вторгается лишь для того, чтобы с невозмутимой серьезностью (в которой трудно не увидеть самоиронию) сделать поправку: «схемы Стерна приблизительно верны», однако «не принимают во внимание перебоя мотивов»[37].

Длинные цитаты были типичны для раннего Шкловского. Джессика Меррилл обращает внимание на материальную сторону его работы с текстом: сохранившиеся в архиве Шкловского черновики состоят из склеенных фрагментов напечатанного текста, «нанизанных» один на другой[38]. Длинные цитаты были отчасти делом удобства (тем более что Шкловский не отличался излишней педантичностью, когда дело касалось оформления рукописи). В статье о Стерне он дает избытку цитат другое объяснение, не противоречащее идее небрежности, но сообщающее ей мотивировку:

> Скажу теперь несколько слов об изобилии цитат. Конечно, можно полнее использовать материал каждого приводимого отрывка, так как почти ни один прием не является нигде в своем чистом виде, но это превратило бы мою работу в нечто вроде подстрочника с грамматическими примечаниями. При таком способе работы я забил бы и замучил материал и тем бы лишил читателя возможности его

---

36 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 39.

37 Там же. С. 39. Шкловский пользовался изданием журнала «Пантеон литературы» (СПб., 1892; пер. И. М-ва), структура которого не совпадает с привычным современным делением «Тристрама Шенди» на девять томов.

38 *Меррилл Дж.* Фольклористические основания книги Виктора Шкловского «О теории прозы» // Новое литературное обозрение. 2015. № 133. С. 197–213.

воспринимать. Следовать же в анализе за ходом романа мне приходится для того, чтобы показать всю его «непоследовательность»[39].

Аналитическая процедура предстает как насилие над чем-то живым, органическим. Поэтому Шкловский оставляет приведенным фрагментам больше свободы, чем требует их непосредственная доказательная функция. Он рассчитывает на то, что читатель будет воспринимать приведенные фрагменты сразу в двух качествах: как примеры отдельных приемов и как отрывки интересные сами по себе, со всеми заключенными в них оттенками смысла.

Вставные фрагменты у Шкловского напоминают описываемый им прием самого Стерна, который вводит в вымышленный мир своих произведений «найденные рукописи» — как фикциональные (например, «Повесть Слокенбергия» в «Тристраме Шенди» или обнаруженный Йориком обрывок рукописи XVI века в «Сентиментальном путешествии»), так и подлинные исторические документы. Включая такие документы в роман, Стерн демонстрирует, что «шендианское» комическое уже содержится в самой реальности и не всегда требует авторского вымысла. Кроме того, попадая в новый контекст, эти документы начинают читаться иначе: так происходит и с собственной проповедью Стерна, прежде прочитанной в Йоркском соборе и изданной отдельной брошюрой, а затем включенной в «Тристрама Шенди» как проповедь Йорика, которую другие герои читают и обсуждают в его отсутствие[40].

По мысли Шкловского, цитируемый фрагмент не исчерпывается тем приемом, который призван иллюстрировать. В более широком контексте его теории прозы этот своеобразный монтаж цитат из самых разных источников, нередко перекликающихся друг с другом самым неожиданным образом, подкрепляет представление Шкловского о литературе как об общем, универсальном и существующим вне времени хранилище, из которого черпают все писатели[41]. Почти непрерывная череда цитат и повторяющийся намек на то, что исчерпывающее объяснение книги Стерна потребовало бы едва ли не полного ее воспроизведения (ср. полушутливое замечание Шкловского: «К сожалению, не могу переписать всего Стерна»[42]), усиливают ощущение неисчерпаемости «Тристрама Шенди» аналитическим описанием. Не имея возможности «переписать всего Стерна», Шкловский составляет из пространных цитат, графиков и собственной повествовательной манеры, отчасти мимикрирующей под Стерна, своего рода *коллаж*.

---

39 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 37.

40 Элизабет Харрис, рассматривая стерновскую фрагментарность в библейском контексте, называла фрагмент «жестом в сторону большей полноты». *Harries E.W.* Sterne's Novels: Gathering Up the Fragments // ELH. 1982. Vol. 49. № 1. P. 47. Дональд Верс, рассуждая об интертекстуальности и цитатности «Тристрама Шенди», формулирует близкую мысль: «в отличие от абсурдистской литературы» XX века роман Стерна изображает «не мир, лишенный <...> смысла, а мир, перенасыщенный им»: *Wehrs D.R.* Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire // Comparative Literature Studies. 1988. Vol. 25. № 2. P. 130.

41 Э. Файнер обращает внимание на важность для раннего Шкловского внеисторического представления о литературной традиции как о своего рода «хранилище» литературных приемов: *Finer E.* Turning into Sterne. P. 140. О представлении Шкловского о мировой литературе как пространстве переносимых из одного языка и контекста в другой литературных форм см.: *Tihanov G.* The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond. Stanford: Stanford University Press, 2019. P. 181.

42 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 5.

Шкловский дает читателю не только «каталог» стерновских приемов, но и возможность получить удовольствие от самих фрагментов (некоторые из которых почти не нужны для иллюстрации его положений), передавая вместе с ними и ощутимый эффект удивления от встречи с «Тристрамом Шенди» в XX веке.

Форма статьи-коллажа сыграла и определенную прикладную роль в судьбе Стерна в советской России. «Тристрам Шенди» в 1920-е годы был библиографической редкостью: дореволюционное русское издание было почти невозможно достать, а новый перевод Адриана Франковского был издан лишь в 1949 году. Каким бы избирательным и сужающим ни был осуществленный Шкловским отбор, избыток цитат превращал его брошюру Шкловского в своего рода микроантологию «Тристрама Шенди»[43]. Об этом позволяет судить экземпляр брошюры Шкловского из моей коллекции, принадлежавший карельскому прозаику и сатирику Илье Иволгину (1900–1949), жившему в Петрозаводске и Ленинграде. Пометы, по всей вероятности, были сделаны в 1920-е или в начале 1930-х годов. Синими чернилами Иволгин отметил несколько суждений Шкловского: рассуждение о сюжете и фабуле, замечания об условности литературного времени, заключительную фразу о «Тристраме Шенди» как самом «типичном» романе, сопоставление описаний поз у Стерна и Толстого и аналогию с Андреем Белым. В то же время почти все цитаты из «Тристрама Шенди» подчеркнуты красным карандашом; рядом со многими стоят красные галочки. Судя по этим пометам, Иволгин читал брошюру Шкловского в значительной мере и как источник, дававший ему возможность приблизиться к самому Стерну.

Прыжок через лошадь

В раннесоветской критике «обнажение приема» становится благодаря Шкловскому определяющим свойством романа Стерна, а также одним из главных признаков «стернианства» в формалистской критике. У Стерна «художественная форма дана без всякой мотивировки, просто как таковая»[44]. Утверждая, что у Стерна «мотивировка самоцельна», Шкловский, по сути, лишает фабулу «Тристрама Шенди» самостоятельного значения: история семейства Шенди нужна лишь как «материал сюжетного оформления», исходная линия, от которой повествование может вновь и вновь отклоняться.

Два года спустя после первой публикации статьи о «Тристраме Шенди», уже в Берлине, Шкловский напечатал вторую крупную статью о Стерне: «Евгений Онегин: Пушкин и Стерн» (1923). Статья начинается с развернутой метафоры, описывающей то, что сегодня назвали бы «сменой парадигмы». Шкловский подробно описывает айсберг, который, попадая в теплое течение, переворачивается. По мысли Шкловского, так же меняется и понимание литературного произведения, если поместить его в новый контекст. Шкловский приводит в качестве примера переосмысление Гоголя символистами, однако выбранная им метафо-

43 Заметим, что технические обстоятельства, приведшие к публикации статьи Шкловского в форме отдельной брошюры, сыграли существенную роль в усилении ее библиографической «видимости». Первоначально статья предназначалась для четвертого выпуска «Сборников по теории поэтического языка», который «по техническим обстоятельствам» вышел отдельными статьями (см.: *Пильщиков И.А., Устинов А.Б.* «История романа»: Виктор Шкловский в Московском лингвистическом кружке. С. 11).

44 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 3.

ра намекает, с одной стороны, и на собственный успех в «возрождении» Стерна, а с другой — на возможность сходного переворота в восприятии Пушкина.

У этой метафоры есть и обратная сторона. Если одна часть айсберга поднимается, другая уходит под воду. Подобная логика хорошо соотносится с другой метафорой, к которой Шкловский неоднократно возвращался, причем именно в связи со Стерном. Описанный в начале этой статьи эпизод с прерванной лекцией нашел свое отражение в мемуарах Шкловского о Маяковском (1940): «Мы сели на столах сзади, потом начали задирать Гершензона, говорили о том, что нельзя перепрыгивать через лошадь, когда хочешь сесть в седло, что искусство в самом произведении, а не за произведением»[45]. Образ наездника, перескакивающего через лошадь, служит здесь образной критикой биографизма: занимаясь подробностями биографии и предпочитая тексту контекст, исследователь рискует потерять само произведение.

Понимание Стерна менялось у Шкловского на протяжении всей жизни. Он неоднократно признавал ограниченность и односторонность своего раннего подхода, обращая все больше внимания на фабульную мотивировку формальных приемов при всей их видимой «самоцельности»[46]. В этом контексте полюбившийся Шкловскому образ наездника становится упреком самому себе: «Еще раз, возвращаясь к Стерну, я вижу, что если оценить его как писателя чистой формы, как игру, то потеряешь его. Будешь в положении человека, который, пытаясь сесть на лошадь, через нее перепрыгнул»[47]. Если видеть в Стерне только «чистую форму» и игру приемов, происходит та же ошибка: произведение теряется уже не за биографией и контекстом, а за абстрактной формой.

Но именно эта односторонность во многом и определяла силу и «заразительность» раннеформалистского взгляда на Стерна. Рассуждая о публичной фигуре Шкловского в своих записях 1920-х годов, Лидия Гинзбург заметила: «Мне все мерещится, что именно наука “должна быть глуповата”, вернее, немного подслеповата и однобока. Чего бы стоил Шкловский, если бы он <...> все знал, все чувствовал, все видел?»[48] Специфическая форма статьи о Стерне не только способствовала возвращению этого писателя в литературное поле, но и прочно связала его имя с именем Шкловского в первые десятилетия после революции[49].

---

45 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 2: Биография / Сост., вступ. ст. И. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 724.

46 О переосмыслении Стерна у «позднего» Шкловского: *Budrin P.* Laurence Sterne and his Readers in Early Soviet Russia. P. 241–245. Сохранился экземпляр брошюры «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» с дарственной надписью Б.М. Эйхенбауму: «Дорогому Боре книжка, которую я прежде любил, а теперь считаю недописанной». См.: Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959 / Под общ. ред. Д.М. Цыганова; отв. ред. В.С. Отяковский, В.В. Турчаненко. М.: Новое литературное обозрение, 2026.

47 *Шкловский В.Б.* Художественная проза: Размышления и разборы. М.: Советский писатель, 1961. С. 339; *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 198.

48 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 51.

49 Наум Берковский, критикуя в статье 1928 года «О реализме честном и реализме вороватом» «завзятое стернианство» молодых ленинградских прозаиков из группы «Смена», цитировал финал рассказа Геннадия Гора «Пистолеты капитана Печонкина»: «...что касается мотивировки необычайных происшествий, выше мною описанных, не имею к тому физических данных: бумага и чернила пришли к концу». Это стернианство, но стернианство осмысленное именно через Шкловского. См.: *Берковский Н.Я.* О реализме честном и реализме вороватом // Мир, создаваемый литературой. М.: Советский писатель, 1989. С. 97.

Библиография / References

Будрин П. «Мерцающая иллюзия»: Стерн, Шкловский и «литературная личность» // Новое литературное обозрение. 2026. № 1 (197). С. 161–180.

(*Budrin P.* «Mertsayushchaya illyuziya»: Stern, Shklovskiy i «literaturnaya lichnost'» // Novoe literaturnoe obozrenie. 2026. № 1 (197). P. 161–180.)

Дмитриев А.Н. Русский «страх влияния»? (Формальная школа между исторической поэтикой и компаративизмом) // Зборник Матице српске за славистику. 2017. Књ. 92. С. 19–38.

(*Dmitriev A.N.* Russkii «strakh vliyaniya»? (Formal'naya shkola mezhdu istoricheskoi poetikoi i komparativizmom) // Zbornik Matitse srpske za slavistiku. 2017. Vol. 92. P. 19–38.)

Калинин И.А. Искусство как прием воскрешения слова // Новое литературное обозрение. 2015. № 3 (133). С. 214–225.

(*Kalinin I.* Iskusstvo kak priem voskresheniya slova // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. № 3 (133). P. 214–225.)

Левченко Я.С. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом ВШЭ, 2012.

(*Levchenko Ya.S.* Drugaya nauka: Russkie formalisty v poiskakh biografii. Moscow, 2012.)

Меррилл Дж. Фольклористические основания книги Виктора Шкловского «О теории прозы» // Новое литературное обозрение. 2015. № 133. С. 197–213.

(*Merrill J.* Fol'kloristicheskie osnovaniya knigi Viktora Shklovskogo «O teorii prozy» // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. № 133. P. 197–213.)

Пильщиков И.А., Устинов А.Б. Виктор Шкловский в ОПОЯЗе и Московском лингвистическом кружке (1919–1921 гг.) // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge. 2018. Bd. 6. S. 176–206.

(*Pil'shchikov I.A., Ustinov A.B.* Viktor Shklovskiy v OPOYaZe i Moskovskom lingvisticheskom kruzhke (1919–1921 gg.) // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge. 2018. Bd. 6. S. 176–206.)

Пильщиков И.А., Устинов А.Б. Дебют Виктора Шкловского в Московском лингвистическом кружке: от «истории романа» к «развертыванию сюжета» // Литературный факт. 2018. № 9. С. 314–335.

(*Pil'shchikov I.A., Ustinov A.B.* Debyut Viktora Shklovskogo v Moskovskom lingvisticheskom kruzhke: ot «istorii romana» k «razvertyvaniyu syuzheta» // Literaturnyy fakt. 2018. № 9. P. 314–335.)

Пильщиков И.А., Устинов А.Б. «История романа»: Виктор Шкловский в Московском лингвистическом кружке // Сюжетология и сюжетография. 2018. № 1. С. 5–23.

(*Pil'shchikov I.A., Ustinov A.B.* «Istoriya romana»: Viktor Shklovskiy v Moskovskom lingvisticheskom kruzhke // Syuzhetologiya i syuzhetografiya. 2018. № 1. P. 5–23.)

Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001.

(*Hansen-Löve A.A.* Russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Moscow, 2001 — In Russ.)

Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996.

(*Erlich V.* Russian Formalism: History, Doctrine. St. Petersburg, 1996.)

Budrin P. Laurence Sterne and his Readers in Early Soviet Russia: The Secret Order of Shandeans. Oxford: Oxford University Press, 2026.

Eccles A. Formalism and Sentimentalism: Viktor Shklovsky and Laurence Sterne // New Literary History. 2016. Vol. 47. № 4. P. 525–545.

Finer E. Turning into Sterne: Viktor Shklovskii and Literary Reception. Oxford: Legenda, 2010.

Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism / Ed. by D. Pierce, P. de Voogd. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1996.

Matich O. Petersburg and Modernist Painting with Words // A Reader's Guide to Andrei Bely's Petersburg / Ed. by L. Livak. Madison: University of Wisconsin Press, 2019. P. 186–201.

Merrill J. The Origins of Russian Literary Theory: Folklore, Philology, Form. Evanston: Northwestern University Press, 2022.

Tihanov G. The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond. Stanford: Stanford University Press, 2019.

Wehrs D.R. Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire // Comparative Literature Studies. 1988. Vol. 25. № 2. P. 127–151.