

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



ТВОРЧЕСКОЕ  
ПИСЬМО  
В РОССИИ

СЮЖЕТЫ, ПОДХОДЫ, ПРОБЛЕМЫ

**Дмитрий Харитонов  
Майя Александровна Кучерская  
Александра Чабан  
Александра Баженова-Сорокина  
Творческое письмо в России.  
Сюжеты, подходы, проблемы**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=69954733](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69954733)*

*Творческое письмо в России. Сюжеты, подходы, проблемы: Новое  
литературное обозрение; Москва; 2023  
ISBN 9785444823410*

### **Аннотация**

Обучение художественному письму – область культуры, восходящая корнями к античности, но получившая институциональное воплощение только в XX веке. Оно часто вызывает недоверие и иронию со стороны академического сообщества, однако оно же дало толчок к развитию филологии, снабдив исследователей новой оптикой и новыми инструментами анализа, которые позволяют увидеть сочинение художественного текста с точки зрения пишущего. Этот сборник вводит в российское поле гуманитарных наук новое научное направление – creative writing studies, в русской версии – «исследования литературного образования». Авторы затрагивают в своих

статьях широкий круг проблем и тем, которые можно считать частью creative writing studies и которые помогают очертить границы направления: от педагогических практик, изучения писательских институций, вопросов статуса писателя и художественной литературы в обществе до социологии и экономики творческого письма, а также последствий развития литературного образования для самой литературы. Сборник состоит из трех разделов: первый посвящен истории становления творческого письма в период с XVIII до XX века, второй – отдельным аспектам его теории, а третий – вопросам перевода.

# Содержание

Майя Кучерская	8
От составителей	36
История	45
1	45
Геннадий Обатнин	45
Ольга Нечаева	98
Анна Швец	128
2	158
Наталья Осипова	158
Конец ознакомительного фрагмента.	172

# **Творческое письмо в России. Сюжеты, подходы, проблемы**

**ТВОРЧЕСКОЕ ПИСЬМО В РОССИИ**  
Сюжеты, подходы, проблемы

Новое литературное обозрение

Москва

2023

УДК 82:37

ББК 83.02р

Т28

**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**

Научное приложение. Выпуск CCLIX

Исследование подготовлено в рамках проекта НИУ ВШЭ ТЗ-00 «Социальные проекции литературного творчества и творческого письма: история и современность»

Творческое письмо в России: сюжеты, подходы, проблемы / Сост. М. Кучерская, А. Баженова-Сорокина, А. Чабан, Д. Харитонов. – М.: Новое литературное обозрение, 2023.

Обучение художественному письму – область культуры, восходящая корнями к античности, но получившая институциональное воплощение только в XX веке. Оно часто вызывает недоверие и иронию со стороны академического сообщества, однако оно же дало толчок к развитию филологии, снабдив исследователей новой оптикой и новыми инструментами анализа, которые позволяют увидеть сочинение художественного текста с точки зрения пишущего. Этот сборник вводит в российское поле гуманитарных наук новое научное направление – creative writing studies, в русской версии – «исследования литературного образования». Авторы затрагивают в своих статьях широкий круг проблем и тем, которые можно считать частью creative writing studies и которые помогают очертить границы направления: от педагогических практик, изучения писательских институций, вопросов статуса писателя и художественной литературы в обществе до социологии и экономики творческого письма, а также последствий развития литературного образования для самой литературы. Сборник состоит из трех разделов: пер-

вый посвящен истории становления творческого письма в период с XVIII до XX века, второй – отдельным аспектам его теории, а третий – вопросам перевода.

ISBN 978-5-4448-2341-0

© Авторы, 2023

© М. Кучерская, А. Баженова-Сорокина, А. Чабан, Д. Харитонов, состав, 2023

© С. Тихонов, дизайн обложки, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

*Майя Кучерская*  
**CREATIVE WRITING STUDIES:  
К ИСТОРИИ ВОПРОСА.  
ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ<sup>1</sup>**

**1**

Настоящий сборник – попытка ввести в российское поле гуманитарных наук новое научное направление: creative writing studies, иначе говоря, изучение литературного образования, обучения писательскому мастерству, или творческому письму<sup>2</sup>. Основным объектом изучения creative

---

<sup>1</sup> Пользуюсь случаем выразить огромную признательность коллегам, прочитавшим эту статью и высказавшим полезные для автора замечания: в первую очередь, Ольге Нечаевой и Александру Лифшицу, а также Александре Чабан, Дмитрию Харитонову и Александре Баженовой-Сорокиной.

<sup>2</sup> Вопрос о точном переводе на русский язык creative writing остается открытым. Калька с английского, «творческое письмо», звучит как не слишком благозвучный для носителя русского языка англицизм. «Литературное мастерство», несмотря на гораздо более органичное звучание, – не совсем точный перевод: в creative writing нет акцента на мастерстве. Кроме того, creative writing как отдельная учебная дисциплина появилась лишь в XX веке, и значит, термин «творческое письмо» при описании более ранних практик обучения писательскому ремеслу оборачивается анахронизмом. В данной статье мы используем термины



writing studies, таким образом, является собственно «литературная учеба» (термин, распространившийся в СССР в начале 1930-х годов), то есть способы обучения искусству сочинять художественные тексты, а также социальные, культурные, политические условия этого обучения, его цели, задачи, формы его существования и, наконец, последствия развития литературного образования для истории литературы и культуры. Как и любое научное направление (как, например, gender studies, postcolonial studies), creative writing studies – это удобный инструмент, линза, позволяющая приблизить и очертить предмет исследования.

Итак, выделение creative writing studies в отдельную научную область позволяет проблематизировать темы и вопросы, связанные с обучением писательскому ремеслу, рассмотреть их взаимодействие, выработать методологию их изучения, и в конечном счете описать феномен «литературной учебы» как неотъемлемую часть истории и теории литературы<sup>3</sup>.

Тематика и проблематика этого направления весьма широка и включает историю литературного образования, методологию преподавания литературного мастерства, пробле-

---

«литературное мастерство» и «творческое письмо» как взаимозаменяемые, стараясь, впрочем, придерживаться хронологического принципа: говорить о творческом письме (creative writing) в контексте практик, применяемых после того, как этот термин начал активно использоваться: в англоязычном контексте это произошло в 1930-е годы, в России – в 2010-е.

<sup>3</sup> См. также блок статей: Creative writing studies: исследования в области литературного мастерства // Новое литературное обозрение. № 5. 2023. С. 76–139.

мы интеграции программ по творческому письму в систему высшего образования, конкретные институты, связанные с обучением литературному мастерству (от специализированных вузов и университетских программ до литературных групп и кружков), вопросы статуса художественного слова и роли писателя в обществе, наконец не утихающие до сих пор дискуссии о том, насколько вообще возможно научить сочинять тексты<sup>4</sup>. Таким образом, *creative writing studies* – междисциплинарная область, плодотворное исследование которой требует опоры на разные виды научного знания: социологию, историю и теорию литературы, историю образования, а с недавних пор и цифровые исследования.

Новизна этого направления определяется новизной ракурса, если угодно – новой «фокализацией». Литературоведение рассматривает художественный текст с точки зрения постороннего наблюдателя, исследователя, который реконструирует писательский замысел, опираясь на разного рода сведения: литературные традиции, современный историко-культурный контекст, биографию автора. *Creative writing studies* позволяет взглянуть на текст изнутри, с позиции его непосредственного создателя. Этот подход лежит в основе знаменитой «генеративной поэтики» Александра Жолковского и Юрия Щеглова, описывающей механизмы порожде-

---

<sup>4</sup> Can Creative Writing Really be Taught? Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy / Ed. by S. Vaunderslica, R. Manery. London; Oxford; New York; New Delhi; Sydney: Bloomsbury, 2017. См. также новейший обзор этих споров: Cowan A. Against Creative Writing. Against Creative Writing. Routledge, 2023.

ния текста. Впрочем, «генеративная поэтика» осталась методом исследования художественного текста, а не его создания, хотя, безусловно, может быть использована преподавателями творческого письма.

Вообще необходимость объяснить студентам на занятиях по творческому письму, как именно пишутся рассказы, романы, пьесы, стихотворения или автобиографические тексты, потребовала предельно рационализировать процесс создания художественного текста и в итоге привела к появлению самых разных методов преподавания писательского мастерства. Учебники и пособия по creative writing активно используют сведения по теории литературы, обильно цитируют классиков, но в основе их неизменно лежит точка зрения автора, творца. Таким образом, обучение творческому письму, нередко вызывающее иронию и недоверие академического сообщества, в первую очередь филологов, парадоксальным образом снабдила их совершенно новой перспективой и новыми инструментами анализа, позволяющими увидеть сочинение художественного текста с точки зрения пишущего.

В англоязычном мире creative writing studies как отдельное научное направление выделилось относительно недавно, условной датой его рождения можно считать 2011 год, когда в свет вышла монография Дианы Донелли «Establishing Creative Writing Studies as an Academic Discipline»<sup>5</sup>, предло-

---

<sup>5</sup> *Donnelly D. Establishing Creative Writing Studies as an Academic Discipline. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2011.*

жившей изучать и оценивать методы преподавания творческого письма в рамках отдельной области исследований. Тим Майерс, подхвативший мысль Донелли, добавил, что преподавание творческого письма имеет смысл изучать и в исторической перспективе, то есть учитывать изменения, которые претерпевали разные методы обучения искусству писать на протяжении десятилетий, а кроме того, не забывать об институтах, поддерживающих развитие творческого письма<sup>6</sup>.

В 2016 году в США сообщество преподавателей была создана НКО Creative Writing Studies Organization<sup>7</sup>, которая начала проводить ежегодные конференции, посвященные обсуждению этого предмета, и выпускать *Journal of Creative Writing Studies*. Впрочем, специальные журналы, освещающие исключительно вопросы преподавания и истории творческого письма, появились в англоязычном мире намного раньше<sup>8</sup>.

Преподавание творческого письма на русском языке никогда не имело масштабов, сопоставимых с педагогическими практиками в англоязычных странах<sup>9</sup>; тем не менее исто-

---

<sup>6</sup> *Mayers T. Creative Writing Studies: The Past Decade (and the Next) // Journal of Creative Writing Studies. 2016. Vol. 1. № 1. Website (дата обращения: 14.10.2022).*

<sup>7</sup> См. <https://creativewritingstudies.net> (дата обращения 25.08.2023).

<sup>8</sup> См. например: *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing* (выходит с 2004 года); *TEXT Journal* (1997–2013); *Writing and Pedagogy* (выходит с 2009 года); *Writing in Practice* (выходит с 2015 года).

<sup>9</sup> Вопрос о том, почему традиция преподавания творческого письма активно развилась именно в англоязычных (преимущественно протестантских) странах,

рия литературного образования в России складывалась весьма увлекательно: в последнее время появилось несколько посвященных этому исследований<sup>10</sup>, которые легко можно поместить в рамки creative writing studies. Впрочем, преподавание творческого письма в СССР формировали совершенно иные, по сравнению с «западными», культурные и политические обстоятельства.

Предложим читателю сжатый и не претендующий на полноту обзор истории преподавания творческого письма в США, Британии и России, а для этого кратко опишем исторический, литературный, отчасти социальный и политический контекст процесса кристаллизации представлений о необходимости обучать писательскому ремеслу. Процесс

---

в первую очередь США и Великобритании, составляет отдельную проблему, требующую специального обсуждения; оставим ее за пределами данной статьи.

<sup>10</sup> См. например: *Вьюгин В. Ю.* Читатель «Литературной учебы»: социальный портрет в письмах (1930–1934) // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 418–467; *Андреев Д. А.* Пролетаризация высшей школы: «новый студент» как инструмент образовательной политики // Расписание перемен: Очерки истории образовательной научной политики в Российской империи – СССР (конец 1880-х – 1930-е годы) / Отв. ред. А. Н. Дмитриев. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 494–522; *Кирилов А. С.* Горький и Вечерний рабочий литературный университет (ВРЛУ) // Литературоведческий журнал. 2011. № 29; *Нечаева О. И.* Высший литературно-художественный институт в историко-культурном контексте 1920-х годов: К истории литературного образования в России: Магистерская дис. по направлению подготовки 45.04.01 Филология. Образовательная программа «Компаративистика: русская литература в кросс-культурной перспективе». М., 2018; *Добренко Е. А.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999.

этот был нелинейным и занял по меньшей мере двадцать шесть столетий.

## 2

Позволим себе достаточно пространный экскурс в античный период истории формирования творческого письма как учебной дисциплины, так как до сих пор его античное происхождение подробно не обсуждалось.

Понимание словесного мастерства как «технэ» (ремесла, рационально постигаемого искусства), лежащее в основе литературного образования, выработалось благодаря развитию риторики в античности<sup>11</sup>. Первые пособия для ораторов, которые особенно активно начали появляться во времена афинской демократии в V–IV веках до нашей эры<sup>12</sup>, систематизировали основные ораторские приемы и имеющиеся в распоряжении оратора выразительные средства (фигуры речи, звукопись, композиция), умелое пользование которыми

---

<sup>11</sup> В этом смысле история creative writing вполне подтверждает теорию Эрнста Роберта Курциуса, возводившего европейское гуманитарное образование к классической древности и античной риторике (*Курциус Э. Р. Европейская литература и латинское Средневековье: В 2 т. / Пер., коммент. Д. С. Колчигина, под ред. Ф. Б. Успенского. М.: ИД ЯСК, 2021*).

<sup>12</sup> Аристотель и античная литература / Под ред. М. Гаспарова. М.: Наука, 1978. С. 32. Об античной риторике см.: *Гаспаров М. Л. Античная риторика как система // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. М.: Наука, 1991*.

ми и помогало достичь необходимой цели – влияния на слушателя. От уверенности в том, что эффектность и выразительность речи «рукотворна» и управляема, до понимания, что рациональным правилам подчиняется не только ораторская, но и любая художественная речь, расстояние совсем небольшое. Особенно наглядно оно преодолевается в «Федре» Платона, когда Сократ связывает риторику и сочинение трагедий:

*Сократ.* А если бы кто-нибудь в свою очередь обратился к Софоклу и Еврипиду и заявил, что умеет о пустяках сочинять длиннейшие речи, а о чем-нибудь великом, наоборот, весьма сжатые и по своему желанию делать их то жалостными, то, наоборот, устрашающими, грозными и так далее, а также что он уверен, будто, обучая всему этому, передаст другим умение создавать трагедии?<sup>13</sup>

Дальше, правда, Сократ замечает, что знания риторических правил для «творчества в области трагедии» далеко не достаточно, но проведенная им параллель показательна. О технических особенностях трагедии, словесном оформлении реплик героев речь идет и в «Лягушках», комедии Аристофана, современника Платона: Эсхил и Еврипид сражаются за право называться лучшим сочинителем трагедий, то

---

<sup>13</sup> Платон. Федр. М.: Прогресс, 1989. Под ред. Ю. А. Шичалина. С. 56–57. См. также Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978 (под ред. М. Гаспарова). С. 65–66.

есть лучшим знатоком «технэ».

В первых греческих риторических школах усилиями Горгия, Протагора, Исократа вырабатывалась теория ораторского мастерства, ключевые вопросы которой касались технических особенностей красноречия: фигур речи, ее построения, ее звуковой окраски. Многие из сделанного первыми учителями ораторского мастерства подытожил в работе «Риторика» Аристотель. Впрочем, гораздо более широкую славу ему принес другой трактат – «Поэтика». Аристотель сделал следующий шаг по осмыслению устройства художественного текста и его прагматики, иначе говоря, по вырабатыванию теории уже не устной речи, а нарративного и драматического дискурса. Его «Поэтика» стала, пожалуй, самой влиятельной работой по теории литературы в истории мировой мысли, не только теоретики литературы, но и авторы учебных пособий по творческому письму неизменно ссылаются на нее до сих пор<sup>14</sup>. Само собой, на идеи Аристотеля опирались и раньше: и современники философа, и его поздние последователи в Риме, от Цицерона в его трактатах об ораторском мастерстве до Горация в «De arte poetica» («Наука поэзии»).

Интересно, что хотя теория ораторского мастерства, без-

---

<sup>14</sup> См. например: *Макки Р.* История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина-нон-фикшн, 2012. С. 11, 63, 78; *Вольф Ю.* Литературный мастер-класс: учитесь у Толстого, Чехова, Диккенса, Хемингуэя и многих других современных и классических авторов. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. С. 78; *Фрэй Дж. Н.* Как написать гениальный роман. СПб.: Амфора, 2005. С. 84, 118, 127 и т. д.



условно, подготовила теорию изящной словесности, в античном мире ораторское и поэтическое искусство долгое время были разнесены и даже противопоставлялись друг другу, на что ясно указывал хрестоматийный латинский афоризм: *Oratores fiunt, poetae nascuntur* («Ораторами становятся, поэтами рождаются»). Иначе говоря, если искусству красноречия можно научиться, то поэтическим даром награждают боги. Впрочем, поэзия, фрагменты из греческих и латинских классиков на занятиях по риторике активно изучались – и в античных риторических школах, и позднее, в европейских университетах в Средние века, где риторика стала составной частью «тривиума», наряду с логикой и грамматикой, и в Новое время. Искусство красноречия как отдельная дисциплина преподавалось в Европе, а затем и в США с разной степенью интенсивности и в разных формах, в зависимости от страны, особенностей эпохи и ее потребностей, однако из университетских программ никогда не исчезала и изучается до сих пор.

Отметим, что в России риторика имела свою оригинальную историю, так как за неимением афинской демократии могла активно развиваться только в рамках духовного красноречия: преподавать ораторское мастерство начали в духовных школах, в XVII веке, на латинском языке, причем учить семинаристов риторике предлагалось «купно или раздельно с стихотворным учением»<sup>15</sup>. В рамках курсов

---

<sup>15</sup> Духовный регламент Петра Первого. С прибавлением «О правилах причта

по стихотворному учению, или «пиитике», ученикам нередко предлагали сочинять стихи на латинском, а значительно позднее и на церковнославянском языке<sup>16</sup> – исключительно, впрочем, для разминки и развития языковых навыков, отнюдь не для того, чтобы превратить семинаристов в действующих поэтов.

Интерес российских литераторов к античным поэтикам и риторикам вполне предсказуемо обострился в эпоху классицизма. Опираясь на античных предшественников, в том числе работы Аристотеля и «Науку поэзии» Горация, русские авторы систематизировали собственные знания как о риторическом<sup>17</sup>, так и о поэтическом искусстве<sup>18</sup>. Сочинители трактатов о поэзии описывали сложившуюся на тот исторический момент поэтическую и литературную норму (или

---

церковного и монашеского». М.: Либроком, 2012 (репринт синодального изд. 1897). С. 54.

<sup>16</sup> Ср. Аскоченский В. И. Дневник Виктора Ипатьевича Аскоченского. Гл. I // Исторический вестник. Историко-литературный журнал. 1882. Т. 7. С. 102–103.

<sup>17</sup> См.: Риторика в России XVII–XVIII вв. / Отв. ред. Н. И. Толстой. М.: Наука, 1988.

<sup>18</sup> Феофан Прокопович в «De arte poetica», В. К. Тредиаковский в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» и «Рассуждении о комедии вообще», М. В. Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» и «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке», А. П. Сумароков в «Наставлении хотящим быть писателями», «Эпистоле о стихотворстве» и М. Н. Муравьев в «Опыте о стихотворстве». О влиянии античной литературной теории на преподавание литературного мастерства в 1920-е годы в России см.: Нечаева О. С. Брюсов-педагог: античная литература и класс поэзии в ВЛХИ // Новое литературное обозрение. № 183 (5). 2023, в печати).

же провозглашали реформу этой нормы) и с картезианской уверенностью формулировали образцовые правила, на которые должны были ориентироваться «хотящие быть писателями», как выразился Сумароков<sup>19</sup>. Их труды и представляли собой первые развернутые инструкции по стихосложению и писательскому мастерству. Тем не менее до выделения творческого письма в автономную дисциплину оставалось еще около полутора веков. Его интеграция в систему высшего и школьного образования в Европе, в США и в России началась только в первой трети XX века. Любопытно, что другим видам искусств, например живописи и музыке, системно обучать начали значительно раньше: первая Академия художеств была открыта во Флоренции в 1563 году, первая музыкальная школа, позже преобразованная в консерваторию, – в Париже в 1784 году; активное развитие художественного образования в Европе началось во второй половине XVIII века, музыкального – в конце XVIII – начале XIX века.

Столь позднюю институализацию литературного образования можно объяснить несколькими причинами. Умение рисовать полноценные картины, портреты, пейзажи, натюрморты, создавать скульптуры или исполнять, тем более сочи-

---

<sup>19</sup> Сумароков А. П. Наставление хотящим быть писателями // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 134–139. (Библиотека поэта; 2-е изд.) Подробный обзор учебных пособий XVIII века по стиховедению см. в статье данного сборника: Геннадий Обатнин. Опыт истории русского нормативного стиховедения. С. 34–71.

нять сложные музыкальные произведения совершенно очевидно требовало специального и долгого обучения. Вместе с тем у живописи или музыки есть свои материальные носители – краски, холст, дерево, глина, музыкальные инструменты, что делает их ремесленную составляющую, а значит, и понимание, что их необходимо осваивать, гораздо более бесспорными. Владение словом, в отличие от умения играть на флейте, например, никакого специального обучения не требует, так как дано каждому человеку от рождения. Оговорка, что это слово должно быть художественно оформлено, в данном случае не работало.

Существовало и другое препятствие. Обучение сочинению стихотворений, пьес и прозаических сочинений предполагало рациональный подход к художественному творчеству. Это противоречило восприятию поэта (а также музыканта или художника) как жреца, пророка, избранника высших сил, заимствованному европейскими романтиками у древних и положенного в основу их представлений о сущности занятий литературным творчеством. Вера романтиков в иррациональную природу художественного дара, в определяющую для творчества роль вдохновения оказалась необычайно заразной, ее разделили и представители последующих литературных эпох и направлений, популярна она и до сих пор. Комплекс романтических представлений о художнике еще долго мешал интеграции creative writing в образовательную систему, что и понятно: научить, опираясь на ра-

зум, тому, что дается исключительно свыше, невозможно. Управлять вдохновением, посылаемым небесами, немислимо. И тем не менее в XIX веке положение литературного мастерства в системе образования начало меняться.

### 3

Точно так же, как в духовных школах задание сочинить стихотворение на определенную тему призвано было развивать языковые навыки учащихся, в светских учебных учреждениях — и военных, и гражданских — преподаватели могли попросить учеников сочинить стихотворения в рамках занятий по языкам, и не только русскому, но и иностранным<sup>20</sup>. Начальство поощряло и сочинение учениками торжественных од в честь царственных особ или высокопоставленных лиц<sup>21</sup>. Все это подготавливало почву для введения литературного мастерства в систему высшего и среднего образования.

Похожая картина наблюдалась и в англоязычном мире: в Британии навыки писательского мастерства стали преподаваться в рамках курсов английской литературы и языка в

---

<sup>20</sup> Лавровский Н. Гимназия высших наук князя Безбородко // Лицей князя Безбородко. СПб.: Тип. Академии наук, 1859. С. 67–72 (ученикам предлагалось сочинять стихи и прозу в рамках занятий по французскому, немецкому и русскому языку).

<sup>21</sup> См.: Вирши / Под общ. ред. П. Беркова. М.: Сов. писатель, 1935. С. 255–256; Селиванов И. В. Воспоминания о Московском коммерческом училище 1831–1838 годов // Русский вестник. 1861. Т. 36. № 12. С. 724.

первой половине XIX века – и в средних, и в высших учебных заведениях<sup>22</sup>. В США творческие задания начали предлагаться в университетах на курсах по английскому языку и литературе несколько позже, в 1890-е годы; но и здесь свободное владение художественным словом рассматривалось как высшая форма владения языком и инструмент понимания художественных текстов, а не как путь к писательской карьере<sup>23</sup>.

В конце XIX и начале XX века в США стали появляться первые пособия по писательскому мастерству, посвященные техникам сочинения пьес, рассказов и романов<sup>24</sup>, параллель-

---

<sup>22</sup> Об истории creative writing в Британии см.: *Graeme Harper. A Short History of Creative Writing in British Universities // Teaching Creative Writing / Ed. by H. Beck. Palgrave MacMillan, 2012; Jaillant L. Literary Rebels: A History of Creative Writers in Anglo-American Universities. Oxford: Oxford University Press, 2022.*

<sup>23</sup> *Myers D. G. The Elephants Teach: Creative Writing Since 1880. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.*

<sup>24</sup> Подробный обзор этих пособий см. в статье Денниса Тенена: *The Technique of the Drama: A Statement of the Principles Involved in the Value of Dramatic Material, in the Construction of Plays, and in Dramatic Criticism (1892) by William Thomas Price; The Drama: Its Law and Its Technique (1898) by Elisabeth Morris; The Technique of the Novel: The Elements of the Art, Their Evolution and Present Use (1908) by Charles Horne; Writing the Short Story: A Practical Handbook on the Rise, Structure, Writing, and Sale of the Modern Short-Story (1909) by Joseph Esenwein; Harriott Fansler's Types of Prose Narratives: A Text-Book for the Story Writer (1911); Henry Phillips's The Plot of the Short Story (1912) and Art in Short Story Narration (1913); The Technique of the Mystery Story (1913) by Carolyn Wells; A Study of Narrative Technique in Folktales of Peoples of Varying Cultures (1926) by Robert Harris; Carl Grabo's The Technique of the Novel (1928) и другие – см.: Tenen D. The Emergence of American Formalism // Modern Philology 117. № 2 (November*

но начали выходить и специализированные журналы, рассчитанные на активно пишущих авторов<sup>25</sup>, – ежемесячный журнал «Автор», основанный в 1889 году, например, выходит и по сей день. В 1920–1930-е годы поток этих популярных учебных изданий превратился в лавину<sup>26</sup>, что было очевидно связано с расширением книжного рынка, но еще и с резким ростом кинопроизводства и индустрии мюзиклов. Не только издатели, но и Голливуд, и Бродвей нуждались в свежих силах, в новых не слишком притязательных авторах, которые, опираясь на знание правил создания детектива или пьесы, могли бы поставить сочинение увлекательных историй на поток. В подобной ситуации программы по creative writing уже не могли не открыться.

В 1922 году в Айовском государственном университете

---

2019). P. 269.

<sup>25</sup> Ibid. P. 272.

<sup>26</sup> См., например: *Babcock R. W., Horn R. D., English T. H.* Creative writing for college students; a summary of the theory of exposition, argument, narration, and description; with a selective and illustrative anthology of college student themes and of selections from literature. New York: American Book Company, 1938; *Ball W. D.* Palmer institute of authorship. Hollywood, Calif (1924). Fundamentals of creative writing. Palmer Institute of Authorship; *Blatchford R.* (1925). English prose and how to write it (2nd ed.). Methuen & Co., Ltd.; *Bridgart J.* (1921). How to write short stories. The Writer's Digest; *Hunt C.* (1934). Short Stories: How to Write Them. G. G. Harrap & Company Limited; *Miller H. A.* (1932). Creative writing of verse, a constructive study of poetry. American Book Company; *Morland N.* (1936). How to Write Detective Novels. G. Allen & Unwin Limited; *Olsen U. G., Werby E. P., Houghton S. G.* (Samuel G. & Burack A. S. (Abraham S.)) (1936). The Writer's handbook.

впервые была присуждена ученая степень за художественный текст, который был приравнен к выпускной работе, а в 1936 году там же заработала впоследствии знаменитая магистерская программа Iowa Writing Workshop, дающая своим выпускникам степень Master of Fine Arts<sup>27</sup>. Творческое письмо как учебная дисциплина и основа бакалаврских и магистерских программ укрепилось в США лишь в середине 1960-х – начале 1970-х годов. В более традиционной Британии первая магистерская программа по творческому письму открылась лишь в 1970 году в «краснокирпичном» Университете Восточной Англии, а бакалаврские программы активно начали открываться уже в 1980-е годы.

Сегодня бакалаврские и магистерские программы по creative writing в англоязычных странах переживают настоящий бум, их количество постоянно растет и исчисляется уже сотнями: например, по данным американской Association of Writers and Writing Programs на 2023 год, в США действует более 1000 программ по creative writing, из них примерно две трети приходится на бакалаврские программы и треть – на магистерские, дающие степень магистра изящных искусств (Magister of Fine Art)<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Harper G. A Short History of Creative Writing in British Universities. P. 12–14; De Witt H. A Short History of Creative Writing in America // Ibid. P. 19–20.

<sup>28</sup> См. [https://www.awpwriter.org/guide/guide\\_writing\\_programs](https://www.awpwriter.org/guide/guide_writing_programs) (дата обращения 24.08.2023). О положении программ по creative writing в обществе см. Myers D. G. The Rise of Creative Writing // Journal of the History of Ideas. Apr., 1993. Vol. 54. № 2 (Apr., 1993). P. 290–292; McGurl M. The Program Era: Postwar Fiction and



Парадоксальным образом, в России литературное образование начало активно развиваться примерно в то же время, что и в США, – в начале XX века, что также объясняется ростом книжного рынка, демократизацией писательской и читательской аудитории, хотя не в меньшей степени и появлением новых тенденций в развитии как художественной литературы, так и теории литературы, прежде всего с наступлением эпохи модерна, обострившей дискуссию о формах и возможностях художественного языка, с одной стороны, и рождением русской формальной школы, с другой.

Параллельно продолжался, как и было сказано, процесс демократизации писательского цеха. В 1901 году в свет вышел русский перевод анонимного англоязычного пособия «How to Write a Novel: A Practical Guide to the Art of Fiction», под названием «Как написать повесть: практическое руководство к искусству беллетристики»<sup>29</sup>, в котором шаг за шагом описывается процесс создания повести, от замысла, выбора персонажа, сочинения диалогов и до тайн и условий литературного успеха. Судя по обстоятельности описаний каждого из этапов сочинения текста, книга рассчитана на начинающего автора. В 1907 году в издательстве журнала «Богатство» вышла небольшая книжка Василия Макеева «Полная

---

the Rise of Creative Writing. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2011. P. 24–25; Melia M. Demand booming on college campuses for creative writing // Associated Press. 2017. April 7.

<sup>29</sup> Как написать повесть. Изд. В. И. Кудрявцева. М.: тип. Г. Лисснера и А. Гешеля, 1901.

школа писателей, корреспондентов и ораторов: в 30 лекциях», рассчитанная на малообразованного читателя, который тем не менее хочет стать писателем или корреспондентом газеты. Вот почему первые лекции брошюры посвящены правилам правописания, тогда как заключительные – правилам стихосложения и видам драмы<sup>30</sup>. В это же время в свет выходили и другие просветительские работы<sup>31</sup>, хотя и не такие многочисленные, как в США.

Идею необходимости учить поэтическому ремеслу высказывали В. Я. Брюсов в статье 1902 года «Школа и поэзия»<sup>32</sup> и другие мэтры символизма. В частности, на квартире Вячеслава Иванова (так называемой Башне) организовался кружок для молодых поэтов, желающих познать законы стихо-

---

<sup>30</sup> *Макеев В. Е.* Полная школа писателей, корреспондентов и ораторов: в 30 лекциях. М.: Богатство, 1907.

<sup>31</sup> *Мирлес А. А.* Как научиться писать сочинения: Пособие для учащихся, для экстернов, для готовящихся к конкурсным экзаменам и для стремящихся к самообразованию. Руководство для преподавателей и репетиторов. Киев: Атлас, 1911; *Будченко С. С.* Полная школа выучиться писать стихи: Сб. примеров и упражнений для самоизуч. в самое короткое время и не больше как в 5 уроков сделаться стихотворцем: В 2 ч. / Сост. С. С. Будченко, доп. Н. Е. Горный. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Тип. и цинкогр. торг. д. «Мысль», 1914; Как научиться писать стихи / Сост. Ямб Хореич. СПб., 1908; *Кранц Л. Д.* Как стать писателем? Общедоступные курсы литературной техники для начинающих писателей. Практич. руководство, при помощи которого каждый может легко выучиться писать романы, повести, драмы, комедии и стихи. М.: изд. авт., 1915.

<sup>32</sup> *Аврелий [Брюсов В. Я.].* Школа и поэзия // Лит. приложение к газ. «Русский листок». 1902. № 74. 17 марта.

сложения<sup>33</sup>. Несколько позже, в начале 1910-х годов, было создано Общество ревнителей художественного слова, где литераторам читали лекции приглашенные поэты и профессора. Представление о поэзии как ремесле, которому можно и нужно учиться, сохраняло актуальность и для всех трех поэтических объединений, название которых прямо отсылало к идее производства, ремесла: «Цех поэтов». Недаром одной из ключевых фигур первого и третьего «Цеха» стал самый известный ученик «брюсовской школы»<sup>34</sup> Николай Гумилев. В конце 1910-х – начале 1920-х годов вокруг него тоже сложилась своего рода школа: Гумилев учил писать стихи литературную молодежь, посещавшую его семинар при петроградском Доме искусств<sup>35</sup>. Там молодым литераторам читали лекции Михаил Лозинский (перевод), Корней Чуковский, Евгений Замятин (проза), что сформировало мощную школу прозаиков («Серапионовы братья»), поэтов («Третий Цех поэтов») и переводчиков. Молодые литераторы посещали просветительские лекции и поэтический кружок Валерия Брюсова в московском Дворце искусств на Поварской

---

<sup>33</sup> Шишкин А. Б. Вяч. Иванов и сонет Серебряного века // *Europa Orientalis*. 1999. Т. XVIII. № 1–2.

<sup>34</sup> Переписка [В. Я. Брюсова] с Н. С. Гумилевым / Вступит. ст. и комм. Р. Д. Тименчика и Р. Л. Щербакова // *Литературное наследство*. Т. 98. Кн. 2. С. 402–403.

<sup>35</sup> Тименчик Р. Д. История культа Гумилева / Ред. В. Нехотин. М.: Мосты культуры, 2018. С. 117–158.

(1918–1923)<sup>36</sup>, трансформировавшийся в Высший литературно-художественный институт – первую крупную институцию советского времени, обучавшую литературному мастерству.

ВЛХИ открылся в 1921 году под руководством Валерия Брюсова (и некоторое время существовал параллельно с тем, что осталось от Дворца искусств). Брюсовский институт предлагал своим студентам «производственно овладеть словом»<sup>37</sup>, уравнивая производство и творчество, которое представлялось постижимым: гармония легко поверялась алгеброй. Неслучайно в учебных курсах по поэзии, прозе и драме значительное внимание уделялось формальным аспектам текста; так, сам Брюсов использовал в своих курсах работы представителей русской формальной школы. Обсуждение формы, литературных приемов при обучении писательскому ремеслу было естественно, поэтому работы русских формалистов пришлось очень кстати; вполне закономерно, что В. Б. Шкловский стал автором маленького учебного пособия «Техника писательского мастерства» (М., 1927). Содержательно и идеологически ВЛХИ имени В. Я. Брюсова имел переходный характер, колеблясь между «консерваторией слова», которая растила профессионально владеющих

---

<sup>36</sup> *Соболев А. Л.* К истории московского «Дворца искусств» // *Рема. Rhema*. 2020. № 4. С. 135–162. В статье аргументируются и более точные даты существования этой организации.

<sup>37</sup> См.: ВЛХИ. Программы и учебные планы / Сост. под ред. проф. М. С. Григорьева. М., 1924.

словом творцов, и кузницей литераторов, обслуживающих интересы Советского государства. Несмотря на все усилия, ВЛХИ не мог удовлетворить потребности власти в прославляющих ее достижения писателях и поэтах; в частности, ВЛХИ позволял себе принимать выходцев из дворянского сословия и ориентировался на воспитание не столько идеологически, сколько эстетически грамотных авторов. В 1925 году, после четырех лет работы, вскоре после смерти Брюсова, институт был закрыт по формальным причинам (поводом стало отсутствие помещения в Москве и отказ преподавательского состава переезжать в Ленинград). Преемник ВЛХИ, Высшие государственные литературные курсы (ВГЛК), созданные бывшими сотрудниками брюсовского института, во многом воспроизводил учебные программы ВЛХИ, тоже просуществовал четыре года (с 1925 по 1929) и тоже был закрыт.

После Октябрьского переворота 1917 года литературным просвещением рабочих и крестьян начал заниматься Пролеткульт, а затем и Всероссийская ассоциация пролетарских писателей, способствовавшие открытию литературных кружков при фабриках и заводах по всей стране для желающих сочинять рабочих (1918–1926)<sup>38</sup>.

В 1920-е годы власть инспирировала движение сельских

---

<sup>38</sup> *Московская Д. С., Романова О. В.* Литературные кружки как инструмент строительства пролетарской культуры. 1920–1932 гг. (По документам отдела рукописей ИМЛИ РАН) // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 189–198.

и рабочих корреспондентов, или рабселькоров, представителей рабочей и крестьянской среды, которым предлагалось описывать в СМИ то, что происходит «на местах», в деревнях и на заводах, фиксируя достижения и провалы социалистического строительства, причем не только в рамках публицистики, но и в художественных формах (в виде стихотворений, рассказов, пьес). В 1923 году редакция «Правды» провела 1-е Всесоюзное совещание рабкоров, после чего рабкоровские совещания прошли по всей стране, а движение приобрело массовый характер. ЦК выпускал специальные постановления с рекомендациями для рабселькоров («О формах связей газет с рабочими и крестьянскими читателями» (1924), «О рабселькоровском движении» (1925), «Очередные задачи партии в области рабселькоровского движения» (1926), «О перестройке рабселькоровского движения» (1931)). Для новоявленной и стремительно растущей армии корреспондентов и начинающих авторов выходили специальные учебные издания (журналы «Селькор», «Резец», «Рост», «Литературная учеба»), просветительские брошюры и методические пособия<sup>39</sup>, излагавшие для мало-

---

<sup>39</sup> См., например: *Бородин А. П.* В помощь начинающему драматургу: Руководство. М., 1926; *Шенгели Г. А.* Как писать статьи, стихи и рассказы. М., 1926; *Шенгели Г. А.* Школа писателя: Основы литературной техники. М., 1929; *Изотов Г.* Основы литературной грамоты: Начинаящим писателям-селькорам. М., 1930; *Перцов В.* О чем и как писать рабочему писателю. М.; Л., 1931; *Тимофеев Л.* Стих и проза. Теория литературы. М., 1935; *Якубовский Г. В.* Литературная памятка начинающим. М., 1930; Как мы пишем. Л., 1930.

образованной аудитории основы литературной грамоты.

В 1933 году в Москве открылся Литературный институт имени Максима Горького<sup>40</sup>, принимавший преимущественно абитуриентов пролетарского происхождения и сразу же нацеленный на создание «партийной литературы»<sup>41</sup>. В Литературном институте перед молодыми авторами ставились не столько формальные и эстетические, сколько идеологические задачи: требовалось прославлять в художественных текстах достижения социалистического государства, а для этого необходимо было получить общее филологическое образование, которое Литературный институт и пытался дать своим студентам.

В 1930-е годы литературное образование пришло в дома культуры, дворцы пионеров, библиотеки и вузы – в форме литературных объединений, кружков, студий. Участниками их с годами все чаще становились уже не пролетарии, а новая советская интеллигенция, в конце 1950-х – начале 1960-х именно в таких объединениях формировались многие в бу-

---

<sup>40</sup> Курилов А. С. Горький и Вечерний рабочий литературный университет (ВРЛУ) // Литературоведческий журнал. 2011. № 29. С. 259–281.

<sup>41</sup> Как известно, определение партийной литературы было дано Лениным в программной статье «Партийная организация и партийная литература» (1914): «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, „колесиком и винтиком“ одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. М., 1968. Т. 12. С. 100–101).

душем известные писатели и поэты – от Глеба Горбовского, Александра Городницкого, Анатолия Наймана и Андрея Битова (ЛИТО при ленинградском Горном институте) до Бахыта Кенжеева, Сергея Гандлевского и Дмитрия Быкова (литературная студия «Луч» при МГУ); понятно, что список этот можно значительно расширить. Встречи в большинстве подобных студий строились вокруг чтений и обсуждений текстов участников, но эффективность тех или иных приемов, формальные особенности текста, как правило, не становились объектом специального рассмотрения.

После распада СССР литературные кружки и объединения начали исчезать – и потому, что одна за одной закрывались организации, при которых они работали, и потому, что союзы писателей, как правило оплачивавшие работу руководителей кружков, лишились финансирования. Тем не менее некоторые из этих объединений, например знаменитая литературная студия «Луч» в Москве, открывшаяся в 1968 году<sup>42</sup>, продолжает работу, но это скорее исключение из правила: понятно, что устойчивость ей обеспечивает институция, при которой она существует, – Московский государственный университет.

В середине 2010-х годов в крупных российских городах, в первую очередь в Москве и Санкт-Петербурге, начался настоящий бум коммерческих литературных школ, очно и он-

---

<sup>42</sup> Половина века: Литературная студия Игоря Волгина «Луч». М.: Изд-во МГУ, 2019.



лайн обучающихся взрослых людей писать прозу, стихи, пьесы, биографии, авто- и нон-фикшен<sup>43</sup>. Создатели одной из первых российских писательских школ Creative Writing School (существует с 2015 года), а вслед за ними и многих других курсов и программ открыто, на уровне названия своей институции, ориентировались на западную традицию преподавания творческого письма, а значит, и на десакрализацию писательского дела, подчеркивая, что условием создания качественного художественного текста является не только наличие таланта, но и знание основ писательского ремесла.

Откликаясь на растущий спрос, в 2010-х издатели начали выпускать многочисленные переводные учебные пособия по creative writing, объясняющие, как написать «историю на миллион долларов»<sup>44</sup>. Тогда же в свет вышли и первые учеб-

---

<sup>43</sup> Кочеткова Н. Аффтар жжот. Как стать писателем в России // Лента.ру. 2016. 30 января. <https://lenta.ru/articles/2016/01/30/creativewriting/>; Северина Е. Где в России учат быть писателями // Афиша daily. 2021. 10 марта. <https://daily.afisha.ru/brain/18971-gde-v-rossii-uchat-byt-pisatelyami/>.

<sup>44</sup> См., напр.: Макки Р. История на миллион долларов. М., 2012; Лэмонт Э. Птица за птицей: Заметки о писательстве и жизни в целом. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014; Вольф Ю. Литературный мастер-класс. М., 2014; Он же. Школа литературного и сценарного мастерства. От замысла до результата: Рассказы, романы, статьи, нон-фикшн, сценарии, новые медиа. М., 2015; Кэмерон Д. Путь художника. М.: Гаятри, 2013; Она же. Право писать. М., 2015; Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М., 2015; Клеон О. Кради как художник. М., 2015; Труби Д. Анатомия истории. М., 2016; Арчер Д., Джокерс М. Л. Код бестселлера. М., 2017 (в большинстве случаев мы указываем первые издания этих книг; это довольно ясно демонстрирует, что пик изданий для писателей пришелся на середину 2010-х годов).

ники по литературному мастерству российских авторов<sup>45</sup>. Между тем журнал «Литературная учеба», открытый по инициативе Максима Горького в 1930 году и вплоть до начала XXI века существовавший в парадигме советского литературного образования, в 2017 году, наоборот, закрылся.

В том же 2017 году в московском Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» открылась магистратура «Литературное мастерство» – первая в России магистерская программа, готовящая профессиональных писателей, а с 2019 года еще и переводчиков; в 2022 году был проведен и набор критиков. В 2020 году подобная магистратура («Литературное творчество») появилась в Санкт-Петербургском государственном университете; с 2023 года открылась и магистерская программа по переводу «Петербургская школа литературного перевода».

Сегодня курсы и книги по писательскому мастерству выглядят как неотъемлемая часть литературного русскоязычного ландшафта. Несмотря на все катаклизмы и потрясения, а может быть, именно благодаря им, все новые и новые взрослые слушатели приходят учиться в писательские школы и достигают на этом поприще изрядных успехов: публикуются в самых известных литературных журналах, выпус-

---

<sup>45</sup> См., напр.: Кононов Н. В. Автор, ножницы, бумага. Как быстро писать впечатляющие тексты. 14 уроков. М.: МИФ, 2017 (1-е изд.); Прокопович А. Краткий курс начинающего автора. М., 2018; Литературная мастерская: От интервью до рецензии, от лонгрида до подкаста. М.: МИФ, 2020; Мама, у меня будет книга: Как научиться писать в разных жанрах и найти свой стиль. М.: Бомбора, 2020.

кают книги в ведущих российских издательствах. Развитие creative writing studies помогает объяснить мотивы этих людей, а также исследовать результаты их усилий, увидеть, каким образом увеличение грамотных, с точки зрения литературного мастерства, художественных текстов меняет общую ситуацию и в области российской изящной словесности, и в поле гуманитарных наук. Вместе с тем изучение истории становления и развития творческого письма как отдельной дисциплины позволяет проследить историю представлений человечества о литературном творчестве, о системе литературных ценностей у читательской публики, наконец, о роли писателя и статусе литературы в обществе.

# *От составителей* **ОБ ЭТОМ СБОРНИКЕ**

Сборник состоит из трех разделов, освещающих историю становления творческого письма, некоторые аспекты его теории, а также вопросы перевода. Часть статей изначально была представлена в виде докладов на конференциях «Теории и практики литературного мастерства», которые проводятся в НИУ ВШЭ с 2019 года.

Историко-литературная часть представлена, во-первых, обзорными работами о зарождении и развитии литературной учебы в России. Основной акцент сделан на анализе принципов поэтического творчества в разные периоды и в разных литературных сообществах. Принято считать, что развитие вопросов литературной учебы – прерогатива по преимуществу XX века, однако ряд работ сборника позволяет расширить хронологические рамки. Так, в статье *Геннадия Обатнина* «Опыт истории русского нормативного стиховедения» рассматриваются различные сочинения по теории и практике стихосложения, выходящие со второй половины XVIII века и до 1960-х годов (от трактатов В. Тредьяковского до «Словаря рифм русского языка» Шаховской, лекций Вяч. Иванова на «Башне», а также брошюр и учебников по стихотворчеству советского времени). Ученый определяет основ-

ные векторы, по которым шли не только эволюция самого процесса сочинительства, но и рефлексия над тем, как обучать и обучаться писательству.

Некоторым затронутым в работе Обатнина сюжетам посвящены отдельные статьи, также представленные в этом сборнике. В частности, статья *Ольги Нечаевой* «Незримые помощники или убийцы вдохновения: Сравнительный анализ руководств по литературному мастерству 1920-х годов» подробно развивает историю полемики В. Маяковского и Г. Шенгели вокруг изданных в 1920-е годы брошюр и пособий о писательстве. Помимо этого, работа подробно освещает рецепцию иностранных пособий по литературному мастерству и их адаптацию в советской литературной среде. Статья *Анны Швец* «Футуристическая лаборатория письма: Воспитание читателя-поэта при помощи „ерундовых орудий“» фиксирует эксперименты футуристов с письмом и читательской аудиторией, где немалое место отводится как импровизации, так и опытам с графикой, звучанием и словотворчеством (знаменитой сдвигологии А. Крученых).

Следующий блок историко-литературной части статей посвящен литературному учительству и ученичеству. Так, *Наталья Осипова* в статье «Лев Толстой как учитель creative writing» не только описывает историю яснополянских школ (1861–1862), но и демонстрирует их сложную прагматику, заключающуюся как в просвещении крестьян, так и в приближении самого Л. Толстого к образцам естественного на-

родного языка. Статья *Александры Чабан* «„Литературная учеба“ В. Брюсова в 1910-е годы: Книга стихов „Зеркало теней“» показывает, как учитель многих молодых поэтов В. Брюсов в период кризиса символизма организовывал для себя «самообразовательные» проекты, в которых, изучая творческие приемы поэтов-предшественников, стремился преобразовать и собственный стиль. Наконец, работа *Олега Лекманова* и *Михаила Свердлова* «Литературное ученичество как прием в „Балладе о беглеце“ Е. Полонской» на примере экспериментов с жанром баллады показывает, какую роль Литературная студия при ДИСКе оказала на молодых поэтов 1920-х годов (И. Одоевцеву, В. Познера, Н. Тихонова, Е. Полонскую).

Теория литературы в сборнике представлена не сама по себе, но как важная часть обучения литературному мастерству и, шире, как часть авторской работы со словом и историей. Начиная с формалистской теории, эта дисциплина предполагает тесную связь с литературной деятельностью и литературным процессом. Стиль, жанр и конкретные аспекты теории повествования в данном случае дают возможность посмотреть на творческий процесс изнутри, поговорить об авторских решениях и об отношениях между автором и читателем. Статьи этой части сборника, таким образом, предназначены не столько теоретикам, сколько преподавателям литературного мастерства и собственно писателям.

Так, *Татьяна Венедиктова* в статье «„Чувство стиля“ в

перспективе прагматики (к освоению мастерства литературного чтения)» рассматривает литературный стиль как оптику и политику автора. Она показывает изменения, произошедшие с концепцией стиля за последние три века, — от трактовки его как риторически и грамматически верной расстановки слов и выверенных риторических фигур до понимания стиля как формы, неразрывно связанной с содержанием произведения и далеко уходящей за пределы языка.

Такое понимание стиля демонстрирует и эссе испанского писателя и критика *Хуана Бенета*, посвященное странственной и временной осям литературного повествования. Эссеистику Бенета можно сравнить с трудами Джорджо Агамбена и Умберто Эко — с той оговоркой, что адресатами Бенета являлись, в первую очередь, не исследователи, а другие писатели, литературные критики и редакторы. *Александра Баженова-Сорокина* перевела эссе «Так где же сидела герцогиня?», иллюстрирующее совмещение теории и разбора «авторской кухни» в одном тексте, предварив его кратким вступлением.

*Артем Зубов* в статье «Жанр и творческие практики: социокогнитивный аспект» обращается к современной популярной культуре и к повествованию в разных медиа, чтобы показать, как жанр оказывается видом конвенции, соглашения между автором, маркетологами и читателями. Опираясь на таких теоретиков, как Лотман, Шеффер, Кавелти, исследователь осмысляет различие между жанром и литературной

формулой, прослеживает вкрапление элементов одного жанра в другой на примере трех произведений.

Важная тема сборника – художественный перевод как форма литературного мастерства и, соответственно, вид литературного творчества; сегодня кажется контрпродуктивным проводить между этими практиками непреодолимую – или, во всяком случае, теоретически не предполагающую преодоления, – границу, руководствуясь (скажем) дихотомиями вроде «ремесло – искусство», «навык – вдохновение», «вторичное – оригинальное», «раб (оригинала) – (его) творец», «невидимость (переводчика) – видимость (автора)» и т. п. Едва ли продуктивнее, впрочем, было бы вовсе не замечать каких-то участков границы между переложением и сочинительством, решив (с оглядкой на многих из тех, кому мы обязаны нынешним состоянием профессии – и в России, и за рубежом), что перевести текст – значит создать его заново, заменить оригинал переводом, принести его в жертву. Интереснее наблюдать динамическое взаимодействие двух видов «художественного»: перевода и литературы в практической, «кухонной» плоскости. Описать историю поиска точек, а то и областей пересечения между переводом и письмом (а также между их исследованиями) мы здесь не можем; скажем лишь, что поиск этот деятельно ведется буквально у нас на глазах<sup>46</sup> и конвертируется в учебные

---

<sup>46</sup> См., например: Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies / Ed. by L. Loffredo, M. Perteghella. L.; N. Y.: Continuum, 2006.



курсы под названиями вроде Literary Translation: Translation as Creative Writing (Корнеллский университет)<sup>47</sup>, Literary Translation and Creative Writing (Американский университет Парижа)<sup>48</sup> и Creative Writing (Literary Translation) (Принстонский университет)<sup>49</sup>; в Городском университете Нью-Йорка перевод преподается «заодно» с creative writing<sup>50</sup>, в Университете Айовы он «считается искусством письма»<sup>51</sup>, а в Университете Восточной Англии в переводчике видят писателя<sup>52</sup>. Отечественный пейзаж не так красочен; хотя бы отчасти изменить положение призваны магистратура «Литературное мастерство» НИУ ВШЭ, конференции, ею организуемые, и этот сборник, переводческий раздел которого состо-

---

См. также: *Sampson F.* Creative translation // *The Cambridge Companion to Creative Writing* / Ed. by D. Morley, P. Nielsen. Cambridge: Cambridge University Press, 2012; *Perteghella M.* Translation as Creative Writing // *A Companion to Creative Writing* / Ed. by G. Harper. Chichester, Malden: Wiley-Blackwell, 2013; *Rossi C.* Literary translation and disciplinary boundaries: Creative writing and interdisciplinarity // *The Routledge Handbook of Literary Translation* / Ed. by K. Washbourne, B. Van Wyke. L.: Routledge, 2018; *Zhao R., Yang Y., Xu J.* Translation and creative writing // *Xu J. Dialogues on the Theory and Practice of Literary Translation*. L.: Routledge, 2019; *Xia F.* Translation as creative writing practice // *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*. Vol. 18. № 2. 2021.

<sup>47</sup> [https://courses.cornell.edu/preview\\_course\\_nopop.php?catoid=31&coid=496864](https://courses.cornell.edu/preview_course_nopop.php?catoid=31&coid=496864).

<sup>48</sup> <https://catalog.aup.edu/course/fr3400>.

<sup>49</sup> <https://arts.princeton.edu/courses/creative-writing-literary-translation/>.

<sup>50</sup> <https://qcenglish.commons.gc.cuny.edu/graduate/mfa/>.

<sup>51</sup> <https://translation.uiowa.edu/graduate/mfa-literary-translation>.

<sup>52</sup> <https://www.uea.ac.uk/research/explore/the-translator-as-creative-writer>.

ит из трех статей, касающихся методологии, истории и практики художественного перевода.

В статье *Марии Баскиной* «Обучение мастерству перевода: Переводческие семинары и школы советских лет (Краткий очерк темы)» рассматриваются «основные переводческие семинары, ставшие переводческими школами» (семинар М. Л. Лозинского при издательстве «Всемирная литература», коллектив «кашкй́нцев», «ленинградская школа»), и характерные для них дискурсы (восходящий к символизму, мотивированный интересами литературной политики, связанный с понятием «петербургской культуры», соответственно). Рассматривается и другая составляющая обучения переводческому мастерству – пособия по «технике перевода», над которыми работали М. М. Морозов, Я. И. Рецкер, Д. С. Усов, А. В. Федоров.

Статья *Марии Боровиковой* «Максим Горький на эстонском языке (Бетти Альвер – переводчик „Детства“»)» посвящена переводу первой части автобиографической трилогии, публикация которого в Эстонии была приурочена к десятилетней годовщине смерти писателя, а также обстоятельствам его создания и контексту – социальному, культурному и профессиональному: на примере перевода «Детства» мы видим столкновение «переводческой культуры Эстонии 1920–1930-х годов, которая ставила своей целью обогатить читателя культурными особенностями языка оригинала, образовывать его» и новой эпохи, «главной задачей которой

было не культурное обогащение, но сохранение эстонского языка в новых исторических обстоятельствах».

*Вера Мильчина* в статье «„Интересная Эмилия лежала на своей постеле...“: Заметки переводчика о темпоральной стилизации, галлицизмах и слове „интересный“» рассуждает об одной из самых насущных переводческих проблем – воспроизведении языка минувших эпох, сосредоточиваясь на галлицизмах, обращаясь к собственной переводческой практике и на примере «простейшего, на первый взгляд, слова *intéressant* показывая, как использование привычного и вроде бы уместного заимствованного слова может обернуться существенными смысловыми потерями.

Creative writing studies, изучение преподавания литературного мастерства, немыслимо вне междисциплинарной перспективы, в последние десятилетия определяющей облик и характер гуманитарных исследований. Пытаясь разобраться в том, что представляет собой предмет «литературное мастерство», мы неизбежно пытаемся лучше понять литературу – разумеется, не только как форму творческой деятельности, но и как институт; лучше понять, как взаимодействуют друг с другом участники (инстанции) литературного процесса, как устроено литературное поле; как литература взаимодействует с обществом, как влияют на нее политика и цензура, как устроена ее экономика; как преподавание литературного мастерства соотносится с историей образования. История и теория литературы, исследования канона, эс-

тетика, социология, философия, культурология, маркетинг, художественный перевод, антропология – все это и многое другое совершенно закономерно попадает в плавильный котел creative writing studies. Если, как пишет Б. Бойд в книге «Происхождение историй», рассказывание есть эволюционная необходимость, то и оно само в разных своих проявлениях, и обучение ему заслуживают пристального и разностороннего внимания. Предлагаемый читателю сборник – его знак.

# История

## 1

*Геннадий Обатнин*

### ОПЫТ ИСТОРИИ РУССКОГО НОРМАТИВНОГО СТИХОВЕДЕНИЯ

Нормативным стиховедением мы будем называть корпус текстов, созданных в помощь начинающим поэтам, вдохновляясь рассуждением Е. Фарыно о том, что нормативные поэтики европейского и русского классицизма, исчезнув как жанр, передали свои функции литературным программам и манифестам<sup>53</sup>. В еще большей степени это применимо к сочинениям о том, как писать стихи (а потом и прозу), которые каждому историку русской литературы многократно попадаются на его исследовательском пути.

В первую очередь нас будут интересовать тексты с изложением основ стиховедения в помощь поэтам-любителям, а также учащимся учебных заведений, вроде гимназий, инсти-

---

<sup>53</sup> *Faryno J.* Введение в литературоведение = Wstęp do literaturoznawstwa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991. S. 61.

тутов и т. п. В поле нашего зрения будут попадать как широко тиражируемые труды, так и создававшиеся с научными или философскими задачами. Именно нормативность или использование в этой функции текста, написанного с другими задачами, будет вести нас через этот неоднородный корпус произведений. По второму изданию «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» В. К. Тредьяковского (1752) учился писать Г. Р. Державин<sup>54</sup>, общеизвестно использование Пушкиным стиховедческого трактата А. Х. Востокова. Упомянем также традицию снабжать переводы из античной и зарубежной поэзии изложением основ стиха оригинала, которая существовала в России по крайней мере до конца XIX века. Трактат Антиоха Кантемира (Харитона Макентина) о русском стихе был издан именно в качестве приложения к его же переводу десяти эпистол Горация (1744)<sup>55</sup>. В целях самообразования поэты могли исполь-

---

<sup>54</sup> См. в его мемуарах: «Таким образом, вел свою жизнь, как прежде, упражняясь тихонько от товарищей в чтении книг и кропании стихов, стараясь научиться стихотворству из книги „О поэзии“, сочиненной господином Тредьяковским, и из прочих авторов, как-то: гг. Ломоносова и Сумарокова» (*Державин Г. Р. Записки. 1743–1812: Полный текст. М.: Мысль, 2000. С. 26*).

<sup>55</sup> Второе издание его ныне доступно на сайте РНБ: Квинта Горация Флакка Десять писем первой книги: Переведены с латинских стихов на русские и примечаниями изъяснены от знатнаго некотораго охотника до стихотворства с приобщенным при том письмом о сложении русских стихов. Вторым тиснением. В Санкт-петербурге: при Императорской Академии наук, 1788, URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000004285/view/?#page=5>. Ср. также выдержавшие по несколько изданий книги: *Овидий П. Н. Избранные басни из Метаморфоз: Слова, коммент. и пер. 1-й и 2-й книг Метаморфоз, с прил. главнейших правил латинского стихосложения*

зовать сочинения по теории словесности, а также словари рифм (рифмовники). Популярность последних, если судить по количеству изданий, до сих пор высока. Например, вышедший в 2009 году «Словарь рифм русского языка», содержащий, как там сказано, 130 тысяч рифмованных слов, уже в подзаголовке обещает, что «поможет легко сочинять поэтические поздравления, эпиграммы, тосты, пожелания и лирические стихотворения»<sup>56</sup>. Та же цель была обозначена в выпущенном в 1890 году «Словаре рифм русского языка, составленном Людмилою Шаховскою», второстепенным прозаиком-любителем. Более серьезным изданием считается опубликованный в 1912 году «Полный словарь русских рифм: („Русский рифмовник“)» Н. Абрамова (Н. А. Перерковича), который написал также два руководства – по сочинению прозы и стихов<sup>57</sup>. В случае с рифмовниками норма-

---

и биогр. автора / Сост. Е. А. Логвинов. Киев; Харьков, 1895; *Фишер М. О.* Поэзия: Сб. избр. нем. стихотворений, песен, пословиц, скороговорок, и т. п., с прил. правил нем. стихосложения и крат. жизнеописаний выдающихся нем. поэтов. М., 1898. Ч. 1. Особняком стоят работы Я. А. Денисова «Основания метрики у древних греков и римлян» (М., 1888), которой пользовался Андрей Белый, а также Д. Г. Гинцбурга «Основы арабского стихосложения: I–XIV» (СПб., 1897) и А. Янковского «Особенности польского языка и стихосложения» (Варшава, 1901. [Вып. 1]).

<sup>56</sup> См.: Словарь рифм русского языка / Е. Ситникова и др. М., 2009; а также: *Давыдов М. Г.* Словарь однозвучных рифм: + поэтическая коллекция примеров. М., 2012; *Федченко С. М.* Словарь русских созвучий: Около 150 000 единиц. М., 2000; *Фок П. М.* Практический словарь рифм. М., 1993; Словарь рифм / П. Лебедев и др. М., 2003.

<sup>57</sup> *Абрамов Н.* Полный словарь русских рифм: («Рус. рифмовник»). СПб.: тип.

тивность выражалась в предписаниях, какие рифмы считать хорошими, а какие нет, на какие звуки лучше не рифмовать и на какие рифмовать невозможно<sup>58</sup>, какие из них считаются банальными, и все это, конечно, является одним из факторов истории поэзии<sup>59</sup>.

По умолчанию считается, что авторы большого канона русской поэзии подобными справочниками не пользовались, однако они все же были где-то под рукой. Некоторые примеры этого были нами собраны в другой работе, к ним добавим воспоминание орловского поэта Евгения Сокола о том, как Есенин читал «Словарь рифм» у него на квартире<sup>60</sup>. Кро-

---

В. Я. Милыштейна, 1912.

<sup>58</sup> В одном из пособий упражнения на подбор рифм предварялись утверждением, что слова *окунь* и *оглобля* в русском языке рифмы не имеют, а *зеркало* рифмуется только с *исковеркало* (см.: Полная школа выучиться писать стихи: Сборник примеров и упражнений для самоизучения в самое короткое время и не больше как в 5-ть уроков сделаться стихотворцем / Сост. С. С. Будченко, дополнил Н. А. Горный. 4-е перераб. и доп. изд. М., 1914. С. 7). По данным Национального корпуса русского языка, семантическими возможностями последней рифмопары воспользовался П. Потемкин в 1909 году, а после него Гиппиус в стихотворении «Оле»; в 1924 году Саша Черный подобрал ко второму из нерифмуемых слов рифму *Гренобля*.

<sup>59</sup> К разряду курьезов надо отнести «Тонический русский словарь» И. С. Яснецкого (Тверь, 1881. Вып. I). Он представляет собой систематизацию русских, а также «туземных и натурализованных» слов по сложности и ударению и был, по догадке Штокмара, «задуман, по-видимому, как пособие для писания стихов» (*Штокмар М. П.* Библиография работ по стихосложению. М., 1934. С. 76), когда поэту на ум не идут подходящие по размеру слова.

<sup>60</sup> См.: *Обатнин Г. В.* Материалы к учению о рифме в башенной Академии стиха // Unacknowledged Legislators: Studies in Russian Literary History and Poetics



ме того, в распоряжении историка имеется и ряд писательских высказываний против этих и подобных им руководств, а также занятий стиховедением и даже поэтикой в целом, но каждое из них надо оценивать в своем контексте. Например, будущий академик и поэт А. Л. Чижевский писал в 1918 году:

Ведь книги, по которым можно «легко» научиться писать стихи, совсем не удовлетворяют требованиям, пред[ъ]являемым поэзией. Мало прослушать с десяток лекций по стиховедению или прочесть пару «Руководств к стихосложению»; поэзия нуждается в глубоком изучении древних памятников искусства, античной культуры <...><sup>61</sup>.

К началу XX века, то есть к моменту зарождения стиховедения как науки, в России сложилась традиция справочников и руководств по написанию стихов<sup>62</sup>. Едва ли не пер-

---

in Honor of Michael Wachtel / Ed. by L. Fleishman, D. M. Bethea, I. Vinitsky. Berlin [et al.], 2020. С. 349–350; Кондратенко А. Евгений Сокол – поэт революции // Орел литературный. 2017. № 13. URL: <http://журнальныймир.рф/content/evgeniy-sokol-poet-revolycii>.

<sup>61</sup> Чижевский А. Академия поэзии: Проект. Калуга, 1918. С. 18.

<sup>62</sup> «Библиография работ по стихосложению» (1934) М. П. Штокмара в качестве первого такого пособия числит «Правила пиитические» архимандрита Аполлоса (А. Байбакова), ректора Славяно-греко-латинской академии. По характеристике специалиста, книга, вышедшая в 1774 году, «была первым цельным печатным курсом теории поэзии в России», если не считать «Эпистол» Сумарокова и трактата Тредьяковского, и переиздавалась в течение пятидесяти лет не менее десяти раз (см.: Кадлубовский А. «Правила пиитические» Аполлоса Байбакова // Журнал Министерства народного просвещения. 1899. Июль. С. 189). Однако, будучи

вым представителем этого жанра может считаться сочинение педагога, а также, как сообщает «Русский биографический словарь», с 1810 по 1812 год учителя русского языка для императрицы Елизаветы Алексеевны, супруги Александра I, Николая Ивановича Язвицкого (1782–1820)<sup>63</sup> «Механизм, или Стопосложение российского стихотворства: изданный для воспитанников Санктпетербургской губернской гимназии» (1810). Здесь аккуратное изложение теории стоп (с примерами из русской оригинальной и переводной поэзии, собственными в том числе) соседствует с попытками с ее помощью решить проблему неклассических размеров. Например, наряду с дактилохореями, введенными в «Тилемахиде» Тредьяковского, автор обращается к предложенным им же «анapestoямбам», причем сферой первых, как и вторых, служат вовсе не только длинные размеры (примеры таких гекзаметров и пентаметров приводились еще в пособии Байбакова<sup>64</sup>). Язвицкий находит дактилохорей в державинском долнике стихотворения «Весна» («Тае́т зима дыха́ньем Фа́вона...»), правда, в других случаях принимает в расчет стоп и последнюю в стихе, тем самым неверно интерпретируя усеченные

---

написанной для учеников духовной Академии и впоследствии введенной в качестве учебника в программу духовных учебных заведений, она оказалась в достаточно специфическом кругу читателей.

<sup>63</sup> Даты жизни любезно сообщены нам Б. Ореховым, автором статьи о Язвицком для «Словаря русских писателей».

<sup>64</sup> *Аполлос*. Правила пиитические о стихотворении российском и латинском. М., 1795. С. 10, 27–28.

строки<sup>65</sup>. Принимая в качестве основных только «мужские» и «женские» стихи (поэтому получается, что слова вроде «незабвенные» или «здание» не могут быть поставлены в рифму<sup>66</sup>), Язвицкий в отдельную группу выделяет бывшие в ходу уже у «прадедов» хорей, у которых «последняя стопа всегда дактиль», справедливо указывая на «Илью Муромца» Карамзина и «Бахариану» Хераскова (писавшего об этом во вступлении в поэму) как на родоначальников жанра<sup>67</sup>. Те же самые ошибки находим и в «Правилах стихотворства, почерпнутых из теории Ешенбурга» Г. Сокольского (1816), которые были прямо адресованы «начинающим упражняться в Поезии детям»: анапестоямбическим он назвал стихотворение Карамзина «К Лиле», написанное двустопным анапестом, а начало его «Ильи Муромца» квалифицировал как четырехстопный хорей, оканчивающееся дактилем<sup>68</sup>.

Таким образом, нормативные обобщения составляют неотъемлемую часть пособия Язвицкого. Например, уста-

---

<sup>65</sup> Язвицкий Н. И. Механизм, или Стопосложение русского стихотворства: изданный для воспитанников Санктпетербургской губернской гимназии. СПб.: печатано в тип. Ф. Дрехслера, 1810. С. 54. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000025688/view/?#page=7>.

<sup>66</sup> Недаром в отдельной главке, посвященной рифме, автор достаточно скептически относится к этому варварскому изобретению и приглашает восхититься стихами без рифм, «кои, не знаю почему, многие называют белыми» (Язвицкий Н. И. Механизм. С. 63).

<sup>67</sup> Язвицкий Н. И. Механизм. С. 45–46.

<sup>68</sup> Сокольский Г. Правила стихотворства, почерпнутые из теории Ешенбурга. М., 1816. С. 11, 15.

новку на незатрудненное произнесение («сладкозвучие») демонстрирует требование автора с осторожностью пользоваться многосложными и односложными словами, избегая полустипий из одного слова или «целого стиха из одностопных слов»<sup>69</sup>. Исторические причины формирования жанровых ассоциаций размеров заменяются органическими:

Но так как нашему языку свойственнее Ямб и Хорей, то по падению и расположению слогов первый способен более к описанию предметов *высоких*, а последний к выражению *нежных*, горестных и тихих наших чувствований. Посему-то все Поэмы, Трагедии и большая часть Од писаны Ямбами; а многие песни и другие мелочные стихотворения – Хореями<sup>70</sup>.

Язвницкий и сам сочинял похвальные оды, которые издал в 1811 году, а второе сочинение о поэзии предварил дедикацией своей монаршей ученице, написанным четырехстопным ямбом<sup>71</sup>. Оно, в отличие от первого, было посвящено вопро-

---

<sup>69</sup> Язвницкий Н. И. Механизм. С. 31.

<sup>70</sup> Там же. С. 13–14.

<sup>71</sup> Язвницкий Н. И. Введение в науку стихотворства, или Рассуждение о начале поэзии вообще, и Краткое повествование восточного, еврейского, греческого, римского, древнего и среднего российского стихотворства. СПб.: в Медицинской тип., 1811. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000025711/view/?#page=9>; ср. его наблюдение, что этим размером «писаны у нас все лирические оды: на мир, на победы, все Гимны, различные поздравления и приветствия Государям, Вельможам и проч.» (Язвницкий Н. И. Механизм. С. 22). В своей в целом сочувственной рецензии на «Введение в науку стихотворства» Востоков ставил автору на вид, что тот многие общепринятые иностранные слова переводит на русский, что, как заме-

сам «что есть стихотворство» (язык страстей) и «чем оно отличается от прозы и других искусств», задавая тем самым традицию разведения задач объяснения техники стиха и рассуждений об эстетике поэтического творчества. Интересно, что «Опыт общих правил стихотворства» (1820) князя Николая Андреевича Цертелева (1790–1869), этнографа, поэта и отца будущего философа, друга Вл. Соловьева, предварялся посвящением той же августейшей особе, «покровительнице наук», причем автор объяснял появление своего труда отсутствием «на отечественном языке книги, которая занималась бы рассмотрением, отдельно, общих правил стихотворства»<sup>72</sup>.

Кроме сочинения Язвицкого, пример такой книги является собой трактат Ивана Степановича Рижского (1759–1811), профессора красноречия, стихотворства и языка и первого ректора Харьковского университета, а также члена Российской академии, «Наука стихотворства», «оною же Академиею изданная» в год его смерти. В ней говорилось, что для того чтобы стать стихотворцем, нужно не столько знание пра-

---

чал рецензент, вошло в моду у «некоторых писателей» (вместо фигуры – словоизвитие, мудролюбия вместо философов, литераторы стали словесниками, а история – деяписью; Санктпетербургский вестник. 1812. № 5. С. 235).

<sup>72</sup> *Цертелев Н.* Опыт общих правил стихотворства. СПб., 1820. С. 1. Вопросам поэтической техники автор уделял чрезвычайно небольшое внимание, бегло пояснив в одной сноске основные стопы древнегреческой поэзии (Там же. С. 57–58). По мнению автора статьи о нем в «Русском биографическом словаре», Цертелев защищал возможность применения стопной теории к русскому народному стихосложению.

вил, но «остроумное соображение», знание древних образцов поэзии, «нежный и правильный вкус», а также искусное владение языком<sup>73</sup>. Поэтому собственно поэтической технике Рижский уделяет весьма немного внимания, как бы заранее предполагая, что основной терминологией читатель уже владеет. Он указывает, что основные стопы (ямб, хорей, дактиль и анапест) нам принес Тредьяковский в 1735 году, а потом Ломоносов, но ни он сам, ни Сумароков в своих стихах ни дактилей, ни анапестов не употребляли, отчего «наши стихотворцы почти совсем оставили две оные последние стопы»<sup>74</sup>. Теперь мы, конечно, понимаем всю шаткость этих наблюдений, однако важно другое: видимо, для Рижского именно трактат Тредьяковского и ломоносовское «Письмо о правилах российского стихотворства» все еще играли роль обучающих текстов. Например, он нигде не поясняет, что такое женская рифма, а сразу использует это, уже разъясненное Ломоносовым, понятие. Кстати, ни Тредьяковский, ни Ломоносов не писали об амфибрахии, который также отсутствует у Рижского в списке стоп. Вторая часть трактата посвящена поэтическим жанрам (лирическим, эпическим, ди-

---

<sup>73</sup> См.: «<...> другие же, заботясь единственно о наблюдении размера слова, нередко пишут так, что их мерно падающая и звучащая рифмами речь не содержит в себе ничего существенно поэтического» (*Рижский И.* Наука стихотворства. СПб., 1811. С. 3, см. также с. 39–47).

<sup>74</sup> Там же. С. 29–30. Отметим, что Язвицкий, придерживаясь того же мнения о малой употребительности трехсложных размеров, все же нашел примеры дактилических стихов (*Язвицкий Н. И.* Механизм. С. 48–53).

дактическим и драматическим), с переводными примерами. Любопытно, что в разделе о лирических стихотворениях дается описание правил создания востребованных в то время твердых поэтических форм: эпиграммы, эпитафии, сонета, рондо, триолета, загадки, басни и «пастушеского стихотворения».

Нормативно-учебную роль могли также выполнять известные «Опыт о русском стихосложении» А. Х. Востокова (1817)<sup>75</sup> и трехтомный «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова (1821), где, кстати, дано исчерпывающее объяснение возникновению выражения «белые стихи». Оба автора были поэтами, но узко инструктивных целей не преследовали<sup>76</sup>, хотя Востоков, подобно Рижскому, нейтрально, а порой и уважительно пишет о трудах Тредьяковского.

Наследие реформаторов русского стиха XVIII века играет важную роль и для педагога и писателя Ивана Степановича Пенинского (1791–1868), который в своей книге «Пра-

---

<sup>75</sup> Достаточно вспомнить блестящий экскурс Востокова в историю термина *рифма*, разместившийся в примечании, которое растянулось на пять страниц, оставляя буквально по четыре строки для основного текста (*Востоков А. Опыт о русском стихосложении*. СПб., 1817. С. 84–88).

<sup>76</sup> Сборник Остолопова «Прежние досуги, или Опыты в некоторых родах стихотворства» (1816) заканчивается стихотворением «Признание», посвященным тому, что автор больше не может сочинять стихов. По сведениям, любезно сообщенным нам А. С. Бодровой, среди запланированных к изданию книг Вольного общества любителей российской словесности в 1818 году числился трактат поэта и переводчика И. И. Висковатова «Краткое рассуждение о российском стихосложении. Часть 1».

вила стихосложения» (1838, третье издание – 1848) пишет об «исполине» Ломоносове. В любопытном сочинении писателя Петра Мироновича Перевлесского (1814?–1866), который, как сообщается в «Русском биографическом словаре», «руководил занятиями известной поэтессы Ю. В. Жадовской, старательно развивая ее эстетический вкус», под названием «Русское стихосложение» (1853)<sup>77</sup> не только излагается теория Кантемира, но даже приводится его разделение рифм на *тупую, простую и скользкую (или одно-, двух- и трехсложную)*, хотя сам Перевлесский далее придерживается общепринятых терминов<sup>78</sup>. Он тоже называет Ломоносова создателем русского стиха, но когда сообщает о том, что термин *стоп* перенесен к нам «первыми излагателями теории нашего стиха», имени Тредьяковского не упоминает. Важна также связь обоих текстов не только с тогдашней поэтической практикой (оба автора симпатизируют Б. Федорову, а Пенинский также уважает Суханова, Слепушкина, Лобанова, Шатрова – неординарный выбор примеров уже стал одной из характерных черт жанра), но и с современным им

---

<sup>77</sup> Судя по дневниковой записи Ф. М. Решетникова, сделанной в феврале – начале марта 1862 года, которая приводилась в биографическом очерке Г. Успенского, он пользовался книгой Перевлесского для своих ранних стихотворных опытов («Стихосложение Перевлесского мне много помогло, без него я решительно не мог писать стихов...» – Сочинения Ф. М. Решетникова. М., 1874. Т. 1. С. 48).

<sup>78</sup> Перевлесский П. М. Русское стихосложение. СПб., 1853. С. 12.



идейным ландшафтом<sup>79</sup>.

Оба этих учебника объединяет одна важная особенность: интерес к русскому народному стиху и даже своего рода его пропаганда. Перевлесский высказывал надежду, что русская поэзия пойдет в своем развитии по этому пути, а Пенинский – что русские поэты заметят народное стихосложение, которое вовсе не хуже античного. Так, в конце концов, и произошло, но соотносить эти мнения надо, видимо, с эстетикой романтизма (ср. мнение ученого: «„Русское стихосложение“ Перевлесского тоже никаких горизонтов не открывало»<sup>80</sup>). Убеждают в этом не только известные размышления над народным тоническим стихом у Востокова, но и, например, «Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии» (Киев: Университетская тип., 1853) Михаила Андреевича Тулова (1814–1882) или «Теория поэзии» (Одесса: Тип. Т. Неймана и комп., 1848) Константина Петровича Зеленецкого (1812–1858). Первый был профессором лицея князя Безбородко (Нежинского, ныне университет имени Гоголя) и написал теоретическую, то есть основанную на

---

<sup>79</sup> Во второй книге «Учебного курса словесности» Василия Плаксина (СПб., 1844) дается классификация родов поэзии и сообщаются сведения о системах стихосложения (русское Плаксин называет тоническим), но собственно размеры его не интересуют, а главное, его учебник представляет собой своего рода хрестоматию из текстов. Четырехтомные «Правила словесности» Я. Толмачева (СПб.: в Морской тип., 1815) вовсе не содержат стиховедения, а только риторику.

<sup>80</sup> Гиппиус В. В. Чернышевский – стиховед // Н. Г. Чернышевский: Сборник. Неизданные тексты, статьи, материалы, воспоминания. Саратов, 1926. С. 79.

философии, пиитику, войдя в историю русского образования также букварем и пособиями по языкознанию. Не удовлетворившись аристотелевскими дефинициями, сделанными на материале одной лишь древнегреческой литературы, он попытался найти роды и виды поэзии, представленные у всех народов, подобно тому, как – сравнение автора – семена розы дадут ростки и в Европе, и в России, и во всем остальном мире. Критерии, по которым оба автора судили о поэзии, также философские, и поэтому, разумеется, не лишены нормативности. Например, Тулов, считая стихотворение выражением чувств, предписывает ему быть кратким, а Зеленецкий, чье «Исследование о риторике» (1846) было переиздано «Знанием» в 1991 году в серии «Новое в жизни, науке и технике», пишет о чистоте, благородстве и лирическом парении (Тулов же целую главку отводит «лирическому беспорядку»). Ссылка в конце труда Зеленецкого на статью «Версификация», написанную Н. И. Надеждиным для Энциклопедического лексикона Плюшара, напоминает читателю об этом важном тексте по эстетике поэзии. В нем известный профессор, среди прочего, предлагал отказаться от заимствованного термина *ритм*, заменив его на более свойственный русскому языку *склад*. Повторение склада дает лад, а лад и склад вместе составляют основу версификации, но там же наше стихосложение называется *силлабически-тоническим*<sup>81</sup>. Тулов не снисходит до изложения техни-

---

<sup>81</sup> Энциклопедический лексикон. СПб., 1837. Т. 9. С. 516. URL: <https://>

ки стиха, а Зеленецкий все же основные системы, размеры и типы рифм перечисляет, причем к последним добавляет еще трибрахические, то есть гипердактилические, очевидно, взяв этот термин из «Опыта о русском стихосложении» Востокова.

Упомянем два малоизвестных, но любопытных сочинения, первое из которых также находилось в русле романтического интереса к народному поэтическому творчеству. Латинист и друг М. П. Погодина Алексей Кубарев (1837), переводивший и комментировавший гимназического классика Корнелия Непота, предложил тактовую теорию русского стиха: «...мое намерение есть то, что чтобы изгнать совершенно из нашей версификации древние стопы и принять за основание такты, как они принимаются в музыке новейшей». Такты были нужны для выявления метрического («воображаемого» или «стихотворного», по Кубареву) ударения<sup>82</sup>. Для

---

[dlib.rsl.ru/viewer/01003822968#?page=514](http://dlib.rsl.ru/viewer/01003822968#?page=514). Вопрос о том, кто первым ввел термин «силлабо-тоническое стихосложение», имеет некоторую историю. В. Жирмунский приписывал это Н. Недоброву (термин и в самом деле появляется в его статье «Ритм, метр и их взаимоотношение», 1912), что оспаривал В. Пяст, считавший его создателем самого себя. Думается, что этот и подобные ему термины могли возникать независимо друг от друга. Кроме Надеждина, «силлаботоническими (слогосилачисленными)» назвал «свободные стихи» (в терминологии Кантемира) «профессор логики и красноречия при Артиллерийском училище» И. Срезневский в своем «Опыте краткой пиитики», служившем предисловием к антологии «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах» (Изд. 2-е. СПб., 1821. Ч. 1. С. СXXXI; благодарю Н. Дроздова за указание на этот источник).

<sup>82</sup> Кубарев А. Теория русского стихосложения. М.: Тип. Н. Степанова, 1837. С.

анализа Кубарев брал народные песни (былины) и приходил к идее заменить протягивание гласных при пении на паузы (но термина «паузник» не использовал)<sup>83</sup>. Столь же теоретический характер имела и книга Д. И. Журавского (1856), который среди прочего предлагал назначить каждому размеру свое чувство для выражения – например, горе выражать хореем, так как он требует одно- и двусложных слов, более подходящих к имитации вскрика (ср. *ужас, горе, страх, гнев, боль*). Грусть и уныние, по его мнению, лучше выражаются «волнами» дактиля, а молитва – ямбом<sup>84</sup>. Очевидно, что оба этих труда, различаясь талантом и глубиной, не преследовали нормативных, педагогических или инструктивных задач, но при этом изложение теории Кубарева попало по крайней мере в одно пособие по теории словесности<sup>85</sup>, в то время как

---

11. Основные идеи Кубарева сформировались в конце 1820-х годов; см., в частности, в его работе «О тактах, употребляемых в Русском стихосложении»: «... Российская версификация представляет совершеннейший, какой только можно себе начертать, образец тонической просодии» (Московский вестник. 1829. Ч. IV. С. 84). На с. 91–92 автор пошагово учил воображаемого ученика, как выявить все четыре метрических ударения в строке «Скоком, летом по долинам» (из «Людмилы» Жуковского).

<sup>83</sup> Кубарев А. Теория русского стихосложения. С. 35.

<sup>84</sup> Журавский Д. И. О выборе стихотворного размера: Обзор трех родов стихосложения: О началах логического образования слов и о происхождении поэт. размеров. Ч. 1–[2]. М.: тип. Т. Т. Волкова К<sup>0</sup>, 1856. С. 7, 10, 16. В основном издании библиографии Штокмара автор был не идентифицирован, но в дополнениях к ней это исправлено, см.: Штокмар М. Библиография работ по стихосложению (1933–1935) // Литературный критик. 1935. № 8. С. 194.

<sup>85</sup> В нем вообще было уделено большое внимание «внешней форме поэтиче-

труд Журавского заслужил краткую язвительную рецензию Н. Г. Чернышевского.

Зато небольшой, но внятный учебник Владимира Игнатьевича Классовского (1815–1877) «Версификация» (1863) занял заметное место в истории обучающих текстов. Классовский был педагогом, преподававшим в том числе в Пажеском корпусе, и составителем учебных комментариев к Вергилию, Горацию и к тому же Непоту и Тациту. Кроме того, он написал пособия по русской и латинской грамматике и книжечку «Заметки о женщине и ее воспитании» (1874), созданную, надо полагать, на основании собственного опыта. Педагогические цели «Версификации» прямо не заявлены, однако подразумеваются. Задачей своего небольшого труда Классовский поставил «*сравнительное* изложение четырех систем версификации – метрической, силлабической, тонической и тонико-метрической, – вне которого с каждой из них многое из них представляется *неясным*»<sup>86</sup>. Возможно, ему приходилось объяснять своим ученикам, как устроены стихи на разных языках. Например, говоря о строфах и отметив, что «ритмический период», зародившийся в Провансе, назывался стансы, он замечал: «И у нас употребляется слово „*станс*“, но в смысле, до того неопределенном, что его

---

ских произведений», как называлась соответствующая его «вторая тетрадь», см.: Будрин А. Общие понятия о словесности и теория прозы. М., 1844. С. 77.

<sup>86</sup> Классовский В. Версификация. СПб., 1863. С. [I].

никак нельзя с точностью объяснить ни себе, ни другим»<sup>87</sup>. Примеры, которые он подобрал, заимствованы в диапазоне от древнегреческой до современных ему европейских литератур, и всегда на языке оригинала. Однако русские авторы также были изучены глубоко – редко кто иллюстрировал попытки введения метрической системы цитатами из Мелетия Смотрицкого, и он также отдавал должное трудам Тредьяковского. Автор не брался за решение сложных задач, не преследовал научные цели и с благодарностью ссылался на предшественников (например, на учебник Перевлесского), снабдив свой труд «алфавитным указателем содержания», представлявшим, по сути, тематический индекс и своего рода словарь поэтических терминов. Почти через десять лет после «Версификации» Классовский опубликовал сочинение «Поэзия в самой себе и в музыкальных своих построениях» (1872), вторая половина которого является пересказом, а иногда и прямым заимствованием из первой книги<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Там же. С. 90. О стансах как о разновидности оды писал еще Тредьяковский, за ним Байбаков, понятие попало и в «Словарь» Остолопова.

<sup>88</sup> Здесь автор уже задавался вопросом, в чем состоит сущность поэзии, и сетовал, что в «общеизвестных» русских руководствах вместо определения поэзии даются только ее черты (*Классовский В. Поэзия в самой себе и в музыкальных своих построениях*. СПб.; М., 1872. С. 7). Пособия эти суть следующие: М. Чистяков, «Курс теории словесности» (1847); уже известный нам трактат Тулова; А. Смирнов, «Материалы для учебной теории словесности» (1858, 3 части, в последней уделено несколько страниц изложению основ стихосложения, в том числе с характеристикой тонического, а также, весьма бегло, фонике и рифме, с. 37–45); К. П. Петров (1830–1911), «Опыт краткого изложения теории сло-

Видимо, она представляет собой попытку, сохраняя тему, сменить жанр с учебного на философский (о философских потугах автора также свидетельствует его трактат «Теория и мимика страстей» (1849), ныне выложенный на сайте РГБ: URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003561894#?page=1>)<sup>89</sup>.

весности» (1865, 2-е изд. 1867; автор был составителем хрестоматий, сборников упражнений, работ по творчеству Гоголя и Грибоедова, а также учебников по истории русской литературы, книга содержит кратчайшее описание силлабо-тонических размеров, за подробными сведениями о которых автор отсылал к Смирнову, Классовскому и Перевлесскому, с. 133); В. И. Водовозов, «Словесность в образцах и разборах» (1868, 5-е изд. 1885) и В. Я. Стоюнин, «Руководство для теоретического изучения литературы по лучшим образцам русским и иностранным» (1869, 7-е изд. 1900). Упомянем также труд киевского профессора и автора многочисленных работ по классической филологии П. И. Аландского (1844–1883), заглавие которого, «Поэзия как предмет науки» (Киев, 1875), может дезориентировать современного читателя. На самом деле поэзия интересовала Аландского как «психический феномен», внешним знаком которого может служить форма поэтического произведения. Поэтика, писал автор в духе того времени, должна рассматривать свои факты «при свете физиологии и психологии», и в этой связи сетовал: «Нам ничего не известно о выражении лица и взоров поэта, о телодвижениях, которые сопровождают сильные порывы деятельности сознания» (с. 40–41). Стихотворный ритм он видел как «содружество» «психических актов», анализировал «группы ощущений», лежащих в основе поэтических образов, и т. п.

<sup>89</sup> Упомянем также «Законы русского стиха» П. Д. Голохвастова (1839–1892), известного публициста славянофильской ориентации; учебных целей автор не преследовал, но в предисловии к отдельному изданию указывал, что «Исследование это вызвано графом Львом Николаевичем Толстым, когда он переделывал народные былины для Азбуки своей, и задумано в виде писем ко Льву Николаевичу». Вслед за К. Аксаковым Голохвастов доказывал неприменимость стопной теории к стиху русских былин и по достоинству оценил «Версификацию» Классовского, назвав ее «одним из лучших руководств у нас по этому предмету» (Голохвастов Н. Д. Законы стиха: Русского народного и нашего литератур-

Зато чисто педагогический характер имело двадцатистраничное, видимо, изданное на средства автора пособие М. В. Краснова, служившее, как обозначено на его обложке, приложением к лекциям по поэзии. Здесь мы на первой же странице встречаем знакомое утверждение, что стихи сочиняются для благозвучия, поскольку «Стремление к музыкальности речи лежит в природе человека <...>»<sup>90</sup>. Впрочем, историю поэзии автор излагал верно и занимательно, постоянно ссылаясь на практику народного стихосложения и поэтому особо выделяя творчество Некрасова и Кольцова как наиболее приблизившихся к нему.

В конце века жанр опять оказался весьма востребованным, особенно в модернизме, литературный быт которого почти сразу включал в себя пестование молодежи. Уже в 1902 году молодой Валерий Брюсов в литературном приложении к газете «Русский листок» (1901–1904) поместил статью «Школа и поэзия (по поводу одной книжки), где защищал и развивал идею необходимости «учебника поэзии»

---

ного. СПб., 1883. С. 8).

<sup>90</sup> *Краснов М. В.* О русском стихосложении: Теория и история рус. стихосложения: Прил. к лекциям о поэзии. Ставрополь: тип. Губ. правл., 1873. С. 3. В библиографии Штокмара поясняется, что лекции были читаны в Сорбонне П. Альбером, переведены на русский учениками ставропольской классической гимназии под руководством Краснова и снабжены приложением о русском стихе (*Штокмар М. П.* Библиография работ по стихосложению. С. 64). Соответственно, это издание должно быть помещено в традицию переводных трактатов о стихе, таких как «Начальные правила словесности» аббата Батте (1806), где переводчик также сделал обширное примечание о русском стихосложении.



и даже «школы поэзии», подобно московской «Школе живописи, ваяния и зодчества»<sup>91</sup>. Как вспоминал М. Волошин, родительский дом Брюсова на Цветном бульваре в те годы стал местом встреч пишущей молодежи с будущим мэтром, о которых как о школе стиха писал и Андрей Белый, указывая на умение хозяина «разбирать строку Пушкина до появления первого учебника стиховедения»<sup>92</sup>. Однако один из

---

<sup>91</sup> См.: Публикации В. Я. Брюсова в газете «Русский листок» / Вступ. заметка, публ. и примеч. Э. С. Даниелян // Неизвестный Брюсов: Публикации и републикации. Ереван, 2005. С. 74–76 (URL: <https://www.litmir.me/bpr/?b=589792>). Книгой, послужившей поводом для написания статьи, было переводное сочинение: Как написать повесть: Практическое руководство к искусству беллетристики / Пер. с англ. Е. И. Бошняк. М.: В. И. Кудрявцев, 1901. Английский оригинал был издан в том же году и также анонимно, но поскольку вышел в издательстве британского писателя Гранта Ричардса (1872–1948), иногда последнего называют в качестве автора.

<sup>92</sup> Волошин М. А. В. Брюсов // Волошин М. А. Собрание сочинений. М., 2008. Т. 7. Кн. 2. С. 332–333. Мемуары Белого в этой связи проанализированы в работе: Гречишкин С. С., Лавров А. В. О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 12. С. 98 (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 515). Там же была впервые опубликована статья Белого «К будущему учебнику ритма». Замысел этого труда возник как обобщение работы «ритмического кружка», и против его публикации высказалось большинство из его членов, присутствовавших на заседании 18 мая 1911 года (см.: Протоколы заседаний Кружка экспериментальной эстетики при «Мусажете» («Ритмического кружка») // Белый А. Собрание сочинений. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование / Подгот. текста и коммент. Е. В. Глухой. М., 2014. Т. XIV. С. 251; см. в этом же томе подготовленную О. В. Торшиловым повторную публикацию статьи об учебнике ритма, с. 252–266). Становление Белого как стиховеда обычно никак не соотносится с традицией пособий по русскому стихосложению. Меж тем в учебнике А. Шалыгина «Теория словесности и Хрестоматия для средних классов» (СПб., 1908) особый раздел

таких учебников был переиздан незадолго до этого, в 1895 году. Это «Руководство к стихосложению» писателя для детей и юношества Марка Максимовича Бродовского (1861–1919), вышедшее в 1887 году и к 1907 году выдержавшее уже три переиздания. Второе издание его завершали «Словарь мужских рифм» и своего рода инструкция по его использованию под названием «Легчайший способ подбора рифм». Добавим, что за пять лет до этого автор составил «Справочную книжку для писателей, литераторов и издателей» (1-я часть – 1889, 2-я – 1890), в котором среди форм прошений в цензурный комитет, циркуляров о том, как посвящать свои произведения высочайшим лицам, и прочей необходимой информации был помещен любопытный «Хронологический литературный указатель», своего рода святцы русской литературы, то есть роспись по месяцам дней рождения и смерти русских писателей. Пособие Бродовского по декламации «Искусство устного изложения» (1897) открывало еще одну тему и было переиздано в 2014 году.

Очевидно, что Бродовский был сочинителем массовой продукции, а Брюсов имел в виду серьезный труд<sup>93</sup>. Серьез-

был отведен важному для Белого понятию пео́на. Пеонами автор называл такие случаи, когда протяженное слово занимает две стопы в двухсложных размерах, то есть, по сути, говорил о пропусках метрических ударений, иллюстрируя это примерами из Кольцова, Тютчева, Полонского и Пушкина (с. 94–96).

<sup>93</sup> Об авторе еще одного учебника, вышедшего в год создания Брюсовым своей статьи и учтенного в библиографии Штокмара, у нас пока нет никаких сведений: Правила сочинения стихов и рифмовник. Около 4000 слов. Составил К. И. Шувъ. М., 1902. Любопытно, однако, что, приводя пример на одностопные стихи,

ные намерения были и у Вячеслава Иванова, который весной 1907 года на Башне читал для почти семейного круга слушателей (Волошина, Сабашниковой и своей жены) лекции по теории и истории стиха, которые через два года, как предполагала потом Сабашникова, послужили основой для известного его лекционного курса по стиху для молодых поэтов Петербурга<sup>94</sup>. Последняя антреприза, сочетавшая научный пафос с элементами нормативности, не обрела книжной формы, однако одним из ее последствий стало не только возникновение схожих курсов, в особенности после революции, но и, возможно, повышение планки требований к пособиям по стихосложению. Это относится к уже упоминавшемуся Науму Абрамовичу Переферковичу (1871–1940), выпустившему под псевдонимом Н. Абрамов целую серию пособий для писателей под названием «Дар слова», восьмой выпуск которой, вышедший в 1910 году, был посвящен «Искусству писать стихи». От его внимания не ускользнул факт пропуска метрических ударений в русских силлабо-тонических раз-

---

составитель цитировал поэта К. Ш., за которым, возможно, скрывался он сам, тем более что именно так было подписано и теоретическое предисловие к книге. Пока мы не можем ни утверждать, ни отрицать, что этот поэт является также автором поэмы «На Полесье» (Вильна: Тип. «Русский Почин», 1902), подписанной теми же инициалами К. Ш. и посвященной неудачному роману столичного разочарованного поэта и влюбленной в него местной девушки Стефании, отказавшей ему во взаимности по причине вражды их народов. Добавим, что К. И. Ш.-вз основным признаком стиха тоже считал гармоническое звучание, то есть изящную и благозвучную форму (см.: Правила сочинения стихов и рифмовник. С. 14).

<sup>94</sup> Сабашникова М. В. Зеленая змея: История одной жизни. М., 1993. С. 158.

мерах, и в разделе «Проглоченные ударения» он объяснял это «введением трехсложных стоп в стихи, составленные из двухсложных» (правда, сам факт пропуска метрических ударений обсуждался уже в упомянутой статье Надеждина)<sup>95</sup>. В разделе о рифме нормативная установка этого текста была заметней: например, автор упрекал «лучших из русских поэтов», Лермонтова и Пушкина, в том, что они «допускают некоторую небрежность», рифмуя открытые слоги без захватывания «предыдущего согласного» (*тебя : щадя, любви : дни* и т. д.)<sup>96</sup>. Через два года, в 1912-м, Абрамов опубликовал «Полный словарь русских рифм: („Русский рифмовник“»), который, как полагают С. С. Гречишкин и А. В. Лавров, находился в поле зрения Андрея Белого.

Но еще ближе к кругу писателей-модернистов находились пособия двух Николаев, Шебуева и Шульговского. Первое издание «Версификации (Как писать стихи)» Шебуева вышло в 1913 году, а через два года она составила четвертый том его «Собрания сочинений», причем автор предупреждал, что осуществлено это было со стереотипа, то есть он не имел возможности изменить в нем «хотя бы букву». Известный делец литературного мира, журналист и юмористический поэт Шебуев уже в 1908 году, когда это было в некотором роде модой, под своим обычным псевдонимом Граф Бенгальский баловался пародиями (в том числе на Ивано-

---

<sup>95</sup> Абрамов Н. Искусство писать стихи. СПб., 1910. С. 15.

<sup>96</sup> Там же. С. 22–23.

ва)<sup>97</sup>, и его пособие отличалось панибратским тоном критических замечаний в адрес современных литераторов. Недовольство манерой Иванова пользоваться «архивными» словами, часто, по его мнению, выдуманными в тиши кабинета, Шебуев высказал в разделе, посвященном рифме: «И не видит Вячеслав, что не в златокованные ризы, а в дешевую фольгу и стеклярус рядит он свои песни»<sup>98</sup>.

Заслонивший это пособие учебник Шульговского «Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения» (1914) был задуман гораздо серьезнее и оказался гораздо влиятельнее. Поэтические потуги А. Н. Скрябина курировались Ю. Балтрушайтисом и Вяч. Ивановым, но, по воспоминаниям Б. Шлецера, он «пробежал» и пособие Шульговского. Например, в нем мы находим рассуждение о том, что рифму надо рассматривать как одну из разновидностей аллитерации на концах строк, – идею, которую можно посчитать прецедентной для знаменитых «Звуковых повторов» О. Брика<sup>99</sup>. Как и Шебуев, Шульговский

---

<sup>97</sup> См.: Русская стихотворная сатира 1908–1917-х годов. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 300.

<sup>98</sup> Шебуев Н. Собрание сочинений. Пг.: Изд. Л. А. Шебуевой, 1915. Т. 4. Версификация (Как писать стихи). С. 96. В одной из рецензий на эту книгу особо критиковались именно отзывы автора о З. Гиппиус и Вяч. Иванове, см.: Борис Гун- <Б. Е. Гусман>. Пособие для графоманов. «Версификация» (Как писать стихи), второе издание книги Н. Шебуева // Журнал журналов. 1916. № 7. С. 12.

<sup>99</sup> Шульговский Н. Теория и практика поэтического творчества. СПб.; М.: М. О. Вольф, 1914. С. 317–318.

манкировал открытиями Андрея Белого и поэтому, несмотря на сочувственные отзывы в литературной среде, раздавались и критические голоса не принявших книгу ученых<sup>100</sup>.

Что позволено Абрамову, писавшему свой труд до выхода «Символизма» Белого и занятий его Ритмического кружка, то не позволено Шульговскому, и здесь пути науки о стихе и нормативной поэтики разошлись<sup>101</sup>. Ярким примером этого служит пособие Л. Д. Кранца «Как стать поэтом?» (1916). Биографические сведения об авторе крайне скудны. Его студенческое дело в архиве Петербургского университета почти целиком посвящено переписке по вопросу о предоставлении ему дополнительной отсрочки от призыва в армию. Все же косвенным образом из него можно узнать, что Людовик Давидович к лету 1906 года закончил три курса юридического факультета в Варшавском университете (где и получил свою первую отсрочку) и пытался поступить на фа-

---

<sup>100</sup> Положительные отклики собраны А. Л. Соболевым и Р. Д. Тименчиком в биографическом очерке о Шульговском в антологии «Венеция в русской поэзии 1888–1972» (М., 2019. С. 1040). Критические отзывы вменяли автору именно игнорирование идей Белого, см.: *Князев Г.* Предисловие // Барон Д. Г. Гинцбург. О русском стихосложении: Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова. Пг., 1915. С. XII–XIII; на этом был построен скрупулезный разбор метрической части труда С. Бобровым (Записки стихотворца. М., 1916. С. 39–60).

<sup>101</sup> Отметим, что в то же время в одной из методических разработок уроков по стихосложению в гимназиях пропуск метрических ударений (постановка дополнительных, по терминологии автора) иллюстрировался разбором «Челна томления» Бальмонта (*Флеров А.* Уроки о стихосложении // Вестник образования и воспитания (Казань). 1914. Декабрь. С. 1025–1026).

культет восточных языков СПбУ, но из-за опасности попасть в армию вынужден был продолжить обучение на юридическом<sup>102</sup>. Каталог РНБ уверенно его отождествляет с автором пособия на английском языке «Автомобиль легковой и грузовой. Трактор. Комбайн: Руководство для изучающих технический английский язык с автотракторным уклоном» (М.: Центриздат, 1931). Если это действительно он, то остается только списать характеристику сочинителя с титульного листа: «Л. Д. Кранц. Заведующий технической библиотекой и технический переводчик 1-го Госавтозавода „АМО“, доцент Московского института новых языков и Гос. техникума иностранных языков МОНО».

Кроме пособий по стихосложению и прозе, Кранц сочинил «повесть-драму в 4-х частях-действиях» под названием «Гибель Икара». Она была посвящена духовной гибели поэта из народа в светском развращенном кругу и полна аллюзий на реалии московской литературной и художественной жизни (например, в ней фигурируют писатели-будущники с раскрашенными лицами и ложками в петлицах). «Гибель Икара» Кранц использовал как учебный материал для своей второй книги «Как стать писателем? Общедоступные курсы литературной техники для начинающих писателей: Практическое руководство, при помощи которого каждый может легко выучиться писать романы, повести, драмы, комедии и стихи» (1915), где подробно разбирал своих же персонажей.

---

<sup>102</sup> ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Дело 47570. Л. 1, 4, 8, 9.

Когда потребовалось, он сочинил и пьесу на военную тему под названием «За честь Славянска» (1914).

В кратком предуведомлении от автора, издавшего обе книжки за свой счет, было указано, что часть по поэзии (она и вышла годом ранее) является продолжением прозаической. Любопытно, что там же он предлагал свои услуги по исправлению литературных произведений, очевидно, за гонорар. В качестве педагогического приема Кранц придумал перелагать прозаические тексты в стихотворные. Например, для этого предлагался следующий текст: «Поздняя осень. Улетели грачи, обнажился лес, опустели поля, не жата только одна полоска... она наводит грустную думу», причем подсказывалось «Начало:

Поздняя осень. Грачи улетели.

Лес обнажился, леса опустели»

(через страницу приводился и оригинальный текст Некрасова для проверки своих успехов<sup>103</sup>). Примеры Кранц поза-

---

<sup>103</sup> Кранц Л. Д. Путь к славе. Как стать поэтом? Общедоступный курс техники стихосложения для начинающих поэтов: Практическое руководство, при помощи которого каждый может легко выучиться писать стихи, удовлетворяющие художественным требованиям. М.: Изд. автора, [1916]. Стлб. 13 и 17. Схожий способ «набить руку» (как сказано в предисловии) находим в уже упоминавшемся пособии С. С. Будченко, где в качестве упражнения предлагалось исправить «умышленно искаженные» стихи классиков, причем в четвертом издании составители нашли необходимым увеличить количество таких заданий. Например, «Я любил вас: может быть, любовь еще / Не совсем угасла в моей душе...» и т. д.



имствовал главным образом из Надсона и Бенедиктова, много цитировался Мельшин, но попадаются и Гумилев, Владимир и Сергей Соловьевы, Лохвицкая и Зоя Бухарова, а также порой его собственные произведения. Несмотря на то что здесь давались основные сведения по размерам и по твердым строфам, причем достаточно редким (секстина, триолет), в целом книга полна рассуждений о психологии поэта и важности для него образов. Разумеется, автор также настаивал на звучности и музыкальности языка стихотворца<sup>104</sup>. Подобно тому, как это делалось в классических нормативных поэтиках, в параграфе 85 Кранц даже предложил «источники тем стихотворных произведений». Завершается пособие рассуждением о человеческих качествах поэта (здесь автор ссылался на мнение стихотворца В. Макеева) и словами «олицетворений» (мифологических имен) и «поэтических символов» (например, «Балкон – означает свидание», а «Тупик – безысходное положение, отчаяние»<sup>105</sup>). Финальная часть книги представляла собой поэтическую антологию по разделам, где можно было встретить почти всех символистов (Блока, Волошина, Садовского, Сологуба, Балтрушайтиса, но без Вяч. Иванова).

Настоящий расцвет жанра пришелся на раннюю советскую литературу. Вскоре после революции один из четырех

---

(см.: Полная школа выучиться писать стихи. С. 12).

<sup>104</sup> Кранц Л. Д. Путь к славе. Как стать поэтом? Стлб. 81.

<sup>105</sup> Там же. Стлб. 134, 138.

оборванных и грязных, но знаменитых петроградских писателей жаловался посетившему Москву Бертрану Расселу, что новая власть позволяет ему только читать лекции по ритмике, да и то с марксистской точки зрения, а он не понимает, какое Маркс к этому имеет отношение<sup>106</sup>. Резко увеличилось количество курсов, кружков и литературных объединений, где учили писать стихи. В 1918 году Брюсов выпустил «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам», похожие на иллюстративный материал, отделившийся от учебника, в следующем году издал «Краткий курс науки о стихе», а в 1924-м – «Основы стиховедения». П. С. Соловьева просила М. Волошина в письме от 13 июня 1919 года, то есть в период Крымской советской республики: «Разрешите записать Вас лектором в литературную школу и сообщите при первой возможности, что именно думаете читать и как хотите назвать свои лекции. Кроме того, не забудьте, пожалуйста, Вашего обещания нарисовать печать для „Феодосийского Союза Писателей“»<sup>107</sup>.

В этой ситуации пригодился популяризаторский талант

---

<sup>106</sup> Приведем цитату целиком: «On one occasion in Petrograd (as it was called) four scarecrows came to see me, dressed in rags, with fortnight's beard, filthy nails, and tangled hair. They were the most eminent poets of Russia. One of them was allowed by the Government to make his living by lecturing on rhythemics, but he complained they insisted upon his teaching this subject from a Marxian point of view, and that for life of him he could not see how Marx came into the matter» (The Autobiography of Bertrand Russel. London: George Allen and Unwin Ltd., 1968. Vol. II. 1914–1944. P. 102).

<sup>107</sup> ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 1130. Л. 9.

Шульговского, выпустившего в 1925 году учебник «Занимательное стихосложение» (второе издание которого, вышедшее через четыре года, называлось «Прикладное стихосложение», 1929). Кроме того, жанр – его можно, по заглавию сборника 1930 года, назвать «как мы пишем», – которым предреволюционные журналы развлекали читателя, тоже обрел второе дыхание<sup>108</sup>. Уже в 1923 году вышла брошюра Н. Шебуева «Кухня поэта: Исповедь стихородителя», посвященная детальному рассказу о процессе сочинения им стихотворения в течение целого дня между разными другими делами, своего рода прецедент для статьи В. Маяковского (1927) и книги Н. Асеева (1929) на схожую тему<sup>109</sup>. Однако быстро стали появляться и новые имена.

Как известно, именно поэты Пролеткульта оказались самыми внимательными слушателями и даже учениками символистов. Поэт, прозаик и драматург Алексей Петрович Крайский (Кузьмин, 1891–1941), автор двух пособий с общим заглавием «Что надо знать начинающему писате-

---

<sup>108</sup> О популярности подобных текстов свидетельствует попадание этой темы в сатирическую литературу. Например, А. Измайлов в «Кривом зеркале» опубликовал пародию «Как писать святочный рассказ», у Чехова был скетч «Что должно быть в рассказах», ср. аналогичные опыты Дж. К. Джерома и мн. др. Рассуждением о популярности сведений о привычках писателей начинается раздел «Как писатели работают» в упомянутой выше книге «Как написать повесть» (С. 127–149).

<sup>109</sup> Рифма также оказывается здесь главным импульсом для версификации: «Рифмы зовут друг друга. Связывают мысли. Провоцируют образы и идеи» (*Шебуев Н. Кухня поэта: Исповедь стихородителя. М., 1923. С. 13*).

лю» (первое посвящено прозе, второе драматургии), был заметным деятелем на ниве пролетарской литературы, возглавившим в конце концов Петербургскую ассоциацию пролетарских писателей<sup>110</sup>. Любопытно, что его пособие по прозе и поэзии, почти что в духе Кранца, заканчивалось примерами, как именно редактору надо переделывать стихи начинающих поэтов, готовя их к печати<sup>111</sup>.

В этой связи вспоминаются сетования в мемуарных заметках М. Слонимского:

Был период, когда редактор или квалифицированный писатель (из «проработанных», ищущих заработка) переписывал полуграмотную рукопись «пролетарского» писателя (то есть фактически не писателя, а несчастного, «призванного в литературу»), и получалась средненькая книга, а вместе с тем «неписатель» развращался, получал

---

<sup>110</sup> Его жизнь и деятельность в последнее время вызвала живой интерес, см. биографический очерк: *Соболев А. Л. Алексей Крайский* // Соболев А. Л. Летейская библиотека: Биографические очерки. М.: Трутень, 2013. С. 176–187 (особенно подборку отзывов благодарных писателей на с. 183), а также биографическую справку Т. Кукушкиной в обзоре его фонда (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 1106–1112) и предисловие к публикации: *Блокадные будни в дневниках А. П. Крайского и Е. П. Крайской* / Публикация Т. А. Кукушкиной, Л. Д. Зародовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2014 год. Блокадные дневники. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015. С. 19–31.

<sup>111</sup> *Крайский А.* Что надо знать начинающему писателю. Построение рассказов и стихов в двух частях со вступлением. Л., 1928. С. 166–178 (до 1930 г. выдержало четыре издания с несколько иным подзаголовком).

гонорар и «славу» за чужой труд. Разврат этот достиг своей кульминации во времена «призыва ударников в литературу», призыва, покалечившего ни в чем не повинных, обманутых рапповцами рабочих парней. А затем стали править без спросу и подлинных писателей, и тут уже беззастенчиво *менялся смысл*, оставлялись «для правильной идеологии» суконные газетные фразы<sup>112</sup>.

Именно рапповский «призыв ударников в литературу» и рождение горьковского журнала «Литературная учеба» (1929)<sup>113</sup> следует считать финалом процесса обучения советского писателя. Детищем государственной деятельности по дополнительному образованию стали также литературные кружки, которыми заведовал Политпросвет. В основном, конечно, их руководители были заняты выработкой правильного содержания. Например, этим активно заведовал В. Са-

---

<sup>112</sup> *Слонимский М.* Записи, заметки, случаи / Подгот. текста, вступ. заметка и примеч. Екатерины Дергачевой // Звезда. 2010. № 7. С. 120–121.

<sup>113</sup> Об этом проекте см.: *Вьюгин В. Ю.* «Литературная учеба» как афера (из производственной жизни печатного органа) // Страна филологов: проблемы текстологии и истории литературы. К юбилею члена-корреспондента РАН Н. В. Корниенко: Сб. научных статей. М.: ИМЛИ, 2014. С. 315–334. «Литературной учебой» назывался раздел, посвященный работе с молодыми писателями, который в 1925 году в журнале «Комсомолия» вел тогдашний студент Брюсовского института И. М. Машбиц-Веров, причем начиная с четвертой «беседы» их содержанием стали основы стиховедения (№ 6. С. 49–53). Любопытно, что к избитым рифмам, вроде *кровь : любовь* автор добавлял современные клише *свобода : на-рода : завода*; ее же, но без третьего слова, в качестве банальной упоминает и В. Шкловский в брошюре «Техника писательского ремесла» (Л., 1930. С. 73).

янов, замредактора «Литературной учебы» и автор книги «Начала стиха», для характеристики которой воспользуемся описанием в библиографическом указателе «Литературоведение в 1931 году»: «Развитие отдельных жанров поэзии на конкретных примерах. Законы поэтической работы и ее соотношение с политической и с социальным бытом эпохи. Книга рассчитана на начинающего писателя и литкружковца»<sup>114</sup>. «Ритуальный» стиль такого руководства ощущается уже в заглавии его статьи, написанной в жанре рекомендаций членам литкружка завода «Резец»: «Брать тему во всей ее сложности и глубине»<sup>115</sup>.

По вопросу о том, насколько пролетарскому писателю важно владеть техникой стиха, высказывались разные мнения. Например, пафос А. Суркова состоял в том, чтобы ударник, призванный в литературу, не только был «до зубов вооружен мировоззрением своего класса – диалектическим материализмом», но и упорно учился. Одним из условий хорошей работы в кружке он считал «проработку всех вопросов теории, истории литературы и технологии творчества»<sup>116</sup>. В

---

<sup>114</sup> Литературоведение в 1931 году: Аннотированная библиография. Л., 1932. С. 107. О зыбкости фактологической подготовки автора свидетельствует упоминание поэмы Вяч. Иванова «Молодость», в действительности называющейся «Младенчество» (Саянов В. Начала стиха. Л.: Изд. «Красная газета», 1931. С. 39).

<sup>115</sup> Резец. 1931. № 10. Апрель. С. 7.

<sup>116</sup> Сурков А. Памятка ударнику-рапповцу: Беседа о работе литкружка на предприятии. М., 1930. С. 5, 28.

воронежском журнале ассоциации пролетарских писателей «Подъем» существовал раздел «Трибуна начинающего писателя», где после публикации стихотворений молодых поэтов помещался их анонимный подробный разбор с идейной, стилистической и стиховой точек зрения. Последнее считалось весьма важным:

Необходимо только в заключение отметить еще один существенный недостаток: невнимание к метрической форме стихов, к так называемому «размеру». <...> Выбор этой формы – очень важный и трудный вопрос<sup>117</sup>.

Существовала и противоположная точка зрения. О. В. Цехновицер писал о своем опыте ведения кружков рабочих писателей и рабкоров:

Рабочих поэтов, нам кажется, незачем знакомить со стихотворными размерами. Новая пролетарская поэзия должна создать свои метры, а поскольку этого нет, современная поэзия за наше семилетие не выдвинула ни одной серьезной школы<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Больше работайте над стихом // Подъем. 1931. № 1. С. 77, 78.

<sup>118</sup> Цехновицер О. Опыт // Литературная смена. Художественное творчество рабочих от станка / Сост. М. Скрипиль и О. Цехновицер. Л., 1925. С. 48. Небезызвестная антология Н. Л. Бродского и Н. П. Сидорова «Литературные манифесты. От символизма к Октябрю» была предназначена в помощь студиям и кружкам, и над несостоятельностью этих притязаний насмеялся в своей рецензии критик из лагеря левого искусства (см.: Силлов В. Профессорская халтура // ЛЕФ. 1924. № 1. С. 153–154).

По счастью, не все руководители кружков придерживались этого мнения. Например, переводчик, профессор, расстрелянный по «делу славистов», Роберт Фредерикович Куллэ в книге «Принципы работы литературных кружков» (Л., 1925), обобщая личный опыт работы, сочувственно писал о «морфологическом» методе в литературоведении, а также о том, что он обратил внимание на поэтику как на самостоятельную сферу занятий, решив, что работу с кружковцами надо строить вокруг формального стержня (жанр, стиль, слог, приемы).

Иногда за сведениями о стихе пролетарские теоретики отсылали к соответствующим работам. Так поступал прозаик, поэт (сборник «Песни крови», 1925) и критик Георгий Васильевич Якубовский (1891–1930), входивший в группу «Кузница», который выпустил «Литературную памятку начинающим». Якубовский был членом редакции «Рабоче-крестьянского корреспондента» и считал, что «Писать стихи может научиться каждый»<sup>119</sup>. Примеры для своих разъяснений он брал из стихотворений, присланных в этот печатный орган (надо сознаться, чудовищных), но вопросов стиховой техники не касался, лишь кратко объяснив чередование ударений, а из размеров назвав только ямб. Но в качестве дополнительной литературы по теме Якубовский рекомендовал «Работу и ритм» К. Бюхера (новый перевод вышел в 1923 году), «Теорию и практику поэтического творчества» Шульговско-

---

<sup>119</sup> Якубовский Г. Литературная памятка начинающим. М.: Недра, 1930. С. 12.



го и книгу борца с переверзевищиной, троцкизмом и меньшевизмом в литературоведении, рапповского критика и поэта Сергея Арсеньевича Малахова (1902–1973) «Как строится стихотворение»<sup>120</sup>.

Изданная в 1928 году в «Земле и фабрике» брошюра Малахова была снабжена (вместе с отзывом Фриче) поощрительным отзывом В. Переверзева («лишенная схоластического привкуса „теорий словесности“»). Во «Введении» автор смело утверждал, что «Существует ряд попыток по изучению звуковой стороны стиха (О. Брик), образной (Ю. Тынянов), по изучению общей организации стиха (Жирмунский) и т. д., но нет ни единой попытки свести эти наблюдения воедино»<sup>121</sup>. В духе времени он предлагал смотреть

---

<sup>120</sup> См. его книги «Переверзевищина на практике: Критика теории и практики» (1931), а также «Против троцкизма и меньшевизма в литературоведении» (1932). О неприглядной роли Малахова в гонениях на Ахматову в 1920–1930-е годы см. подробнее: *Тименчик Р. Д.* Последний поэт: Анна Ахматова в 60-е годы. Изд. 2-е, испр. и расшир. М.: Мосты культуры; Гешарим, 2014. Т. II С. 57–61.

<sup>121</sup> *Малахов С.* Как строится стихотворение. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. С. 5. По сохранившимся в семейном архиве воспоминаниям, Малахов в составе свиты В. М. Фриче был направлен в Ленинград для борьбы с формализмом, захватившим ведущие позиции в Государственном институте истории искусств; см. в биографическом очерке к публикации: Доклад С. А. Малахова «Пролетарские поэты Ленинграда» на поэтическом совещании Ленинградской Ассоциации пролетарских писателей (10 апреля 1932 г.) / Публ. В. С. Федорова // Из истории литературных объединений Петрограда-Ленинграда 1920–1930-х годов: Исследования и материалы. СПб., 2006. Кн. 2. С. 120; см. также главку в его мемуарах под названием «„Офричники“ и формалисты»: Там же. С. 192–194.

на искусство социологически, указывая на то, что в старых учебниках разбираются приемы, недостаточные для изучения новых произведений. Метрика и ритмика были описаны у него вполне традиционно, но при анализе пауз в стихе использовался термин «дольник» (не «паузнак»), что обосновывалось в специальном разделе. Поскольку Малахов не различал дольника от акцентного стиха, раздел этот был построен на примерах из Ахматовой, Шершеневича и Маяковского<sup>122</sup>.

Пример Малахова показывает, что жанр пособий по стихосложению развивался и вне рапповской вотчины, в которой существовала внутривидовая борьба<sup>123</sup>. В разгромной рецензии литературовед, будущий специалист по А. Толстому, Серафимовичу и Фурманову Л. М. Поляк констатировала: «Растущие кадры начинающих писателей ощущают острую потребность в популярных руководствах по теории литературы. Об этой потребности говорят многочисленные письма, обращения, вопросы, которыми забрасывают молодые авторы издательства, редакции, литературные консультации. Как удовлетворить спрос на такого рода книги? Перед нами четыре пособия <...> Марксистская методология

---

<sup>122</sup> Малахов С. Как строится стихотворение. С. 30, 36–40. Небольшой раздел был также посвящен свободному стиху.

<sup>123</sup> «Книга путаная. Учиться писать по ней нельзя», – говорилось в одной из рецензий на пособие Якубовского, см.: Шнейдер Е. [Рец.]: Г. Якубовский. Литературная памятка начинающим. М. 1930 // Резец. 1931. № 9 (332). Март. С. 11.

осталась чужда этим книгам» и насущным полемикам<sup>124</sup>.

Раскритикованное Поляк пособие В. Тверского «Как работать писателю» (1928, 2-е изд. 1930, тираж 10 тыс.) принадлежало, как указано в словаре Масанова, Вениамину Яковлевичу Тарсису (1906–1983), в будущем писателю и диссиденту<sup>125</sup>, сменившему имя на Валерий<sup>126</sup>. В нем среди общих сведений по поэтике и рекомендаций по написанию рассказов некоторое внимание уделялось и технике стиха,

---

<sup>124</sup> Поляк Л. [Рец]: А. Крайский. Что надо знать начинающему писателю; Г. Изотов. Основы литературной грамоты; В. Тверской. Как работать писателю; Г. Якубовский. Литературная памятка начинающим // Красная новь. 1930. № 12. С. 160–162. На первое место автор ставила Крайского, хотя он тоже пользуется «ненужными литературными терминами» и игнорирует классовый характер литературы; Изотов критиковался за поверхностность и литературные приказы; у Тверского был найден «ряд неправильных определений», а книжка Якубовского оказалась «характерна своей бессистемностью» и тем обстоятельством, что теме стихотворных размеров отводилось всего четырнадцать строчек.

<sup>125</sup> Об обстоятельствах отъезда Тарсиса за границу в 1966 году см. подробнее: Морев Г. А. Поэт и царь: Из истории русской культурной мифологии: Мандельштам, Пастернак, Бродский. М., 2020. С. 101; а также публикацию: Документы свидетельствуют... Следили за каждым. «Палата № 7» / Вступ. ст. Л. Лазарева; публ. и коммент. Т. Домрачевой, Л. Чарской // Вопросы литературы. 1996. Март – апрель. С. 290–311.

<sup>126</sup> Под тем же псевдонимом Тарсис в соавторстве опубликовал в Госиздате, где он служил, справочник «Современные иностранные писатели» и уже в одиночку – «Современные русские писатели» (в Издательстве писателей в Ленинграде, 1930). Но, возможно, именно о «Как работать писателю» говорится в его автобиографии «Седая юность»: «Случилось это в том же двадцать девятом. Я недавно окончил университет, некое издательство напечатало мою первую книгу, и я получил гонорар. Шестнадцать тысяч» (Тарсис В. Собрание сочинений. [Frankfurt am Main:] Посев, 1968. Т. 12. С. 30).

поданной в «дистиллированном» виде. Тверской вообще не упоминает разницу между метром и ритмом (хотя и говорит о возможности добавочного, неметрического, ударения или выпадении ударения<sup>127</sup>), а Белого вспоминает только в связи с его пристрастием к пеонам, которых, как справедливо полагает автор, в русском стихе не существует<sup>128</sup>. Разумеется, при таком подходе не избежать прескриптивности, и, говоря о рифме, автор замечал:

При выборе рифм следует выбирать наиболее свежие и оригинальные созвучия. Избитые или так называемые банальные рифмы наскучили читателю и употребление их не желательно.

Таковы, например, рифмы: «любовь – кровь – вновь», «битва – молитва», «роза – мороза», «слабость – радость»<sup>129</sup>.

Из других «нормативных актов» назовем также предписание не смешивать размеры в стихотворении или, по крайней мере, в пределах строфы, которое уже встречалось в книге Перевлесского<sup>130</sup>. Тонические (акцентные, свободные) стихи были упомянуты, однако с оговоркой: «Акцентные размеры свободных стихов еще мало изучены. Молодому поэту, еще мало знакомому с своим мастерством, не следует за

---

<sup>127</sup> *Тверской В.* Как работать писателю. М.: Недра, 1930. С. 45.

<sup>128</sup> Там же. С. 33.

<sup>129</sup> Там же. С. 37.

<sup>130</sup> *Тверской В.* Как работать писателю. С. 42.

них братья»<sup>131</sup>. Интересно, что в качестве дальнейшего чтения по теме рекомендовались «Поэтика» Б. В. Томашевского (1925) и его же «Русское стихосложение» (1923), а также «Технические начала стихосложения» Шульговского, то есть книга 1914 года, названная по ее подзаголовку.

Можно сказать, что каждое значимое литературное объединение 1920-х годов выпустило по своему учебнику стиха. Из продукции крестьянских поэтов вслед за Поляк назовем крошечное пособие Григория Ивановича Изотова «Основы литературной грамоты: Селькорам и учащимся», вышедшее с предисловием А. Серафимовича (1926, 90 с.). Оно было выпущено тем же издательством вторым (1928), а затем и третьим (1930) изданием под таким же заглавием, но с подзаголовком «Начинающим писателям-селькорам». Пособие Изотова полно нормативных предписаний. Например, в разделе «Как строить стихотворение» он сообщает, что обычно оно состоит из трех частей: темы, развития и обобщения. Следующий раздел так и называется: «Фраза должна совпадать со строкой стиха», и под этим подписался бы сам Буало, выступавший в своем «Поэтическом искусстве» против анжамбеманов. Приведем еще один совет:

Чтобы читатель лучше чувствовал расположение картин и тем по строфам, или же по отдельным двустушиям, или же стихам, есть такой способ: начинайте новую строфу (или двустушие, стих) тем же

---

<sup>131</sup> Там же. С. 55.

словом, каким начата предыдущая строфа <...><sup>132</sup>.

Весь раздел, посвященный стихам, занимает сорок страниц, размеры даны не детально, а кратким списком, с лексическими примерами и однострочными цитатами из известных авторов.

В 1928 году Всероссийское общество крестьянских писателей издало небольшое пособие поэта Федора Михайловича Нефедова (1888–1929) «Азбука стихосложения: В помощь начинающему писателю», предназначенное, как и пособие Изотова, для крестьян и сельских корреспондентов. Удивительно, но автор объяснял написание своей книжки «отсутствием на рынке подобного типа книг», необходимых крестьянским писателям, и тем же – обилие цитат из них, в том числе из стихотворения самого Нефедова<sup>133</sup>. Это азы стиховедения с инструкцией, как отличать метр от ритма (при помощи скандирования), но также с указаниями по подбору хороших рифм и образов.

---

<sup>132</sup> *Изотов Г. И.* Основы литературной грамоты: Селькорам и учащимся. М.: Крестьянская газета, 1926. С. 53, 57, 58. Навыки анализа текста Изотов применил также в своей вводной статье к антологии «Впервые: Сборник стихотворений начинающих крестьянских поэтов» под названием «Растут новые силы» (М., 1929. С. 3–8). На запрос откликнулся также Максим Горький, опубликовавший брошюру «Рабселькорам и военкорам о том, как я учился писать» (1928), где рекомендовались пособие Крайского и «Основы стиховедения» Брюсова. Она была скептически оценена Шкловским как «попытка написать массовое руководство по теории литературы» (Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 47).

<sup>133</sup> *Нефедов Ф.* Азбука стихосложения: В помощь начинающему писателю. М.: Изд-во ВОКП, 1928. С. [3].

Поэты-модернисты или советская молодежь, так или иначе наследовавшая эту культуру, были поставлены перед необходимостью противостоять такому скатыванию к халтуре. Именно идеей сохранения и передачи стихотворной техники модернизма, как представляется, была вдохновлена книга Арсения Альвинга (Арсений Алексеевич Смирнов) «Введение в стиховедение» (1931, 75 с.). Альвинг, вернувшись из лагеря перед войной, вел ЛИТО в одном из пионерских домов в Москве, где его учеником был Генрих Сапгир, а другом стал Евгений Кропивницкий, оба – будущие основатели Лианозовской школы<sup>134</sup>. Другим опытом подобного рода была вышедшая в том же 1931 году книга Владимира Пяста, слушателя еще ивановских лекций о стихе в 1909 году, под названием «Современное стиховедение. Ритмика», адресованная молодым поэтам. Для них же составлялся развлекательно-тренировочный «подвал» «Стихотворчество», который поэт вел с 1925 по 1929 год сначала в «Красной газете», а затем в комсомольском двухнедельнике «Смена», где наряду с играми в буриме, панторифмы и палиндромы

---

<sup>134</sup> См.: Горнунг М. Б. Арсений Альвинг «Бессонница» // Знамя. 2004. № 2; URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=2266>. Правда, в дневнике Л. Горнунга, близкого друга Альвинга, в начале 1927 года находим следующие размышления: «Для того, чтобы писать стихи – достаточно уметь прекрасно мыслить. Никакие технические правила для этого не нужны. Им тогда научиться уже не трудно. <...> Все значительные стихотворенья, написанные притом сразу без поправок, т. е. те, которые рождаются в рубашке, являются результатом душевного волнения, сильного переживания» и т. д. (Горнунг Л. «Свидетель терпеливый...»: Дневники, мемуары / Сост. Т. Нешумова. М., 2019. С. 235).

давались и азы стиховой грамоты.

Небольшая книжечка Альвинга тоже обращена, как сообщается в предисловии, к «начинающим стихотворцам», и является «попыткой дать краткое (для самообразования) введение в практическое изучение *стихосложения*»<sup>135</sup>. Поразительно, но вопрос о ритме и метре в ней вообще не ставится, хотя логическое ударение и полуударение выделяются. Зато много места отводится стопам, а также сообщается, что строка должна содержать отдельную мысль и что глубокие рифмы предпочтительнее обыкновенных<sup>136</sup>. Благозвучие Альвинг даже считает основным признаком, отличающим поэзию от прозы, поэтому в стихе нельзя скапливать ни согласные, ни гласные. Футуристические эксперименты автор игнорировал.

Бурное развитие науки о стихе в 1920-е годы, работы формалистов и противостояние им сторонников декламационной теории («Метротоника» М. Малишевского, «Тактометр» А. Квятковского), а также Андрея Белого тоже сыграли свою роль в развитии жанра. Традиция нормативного стиховедения, вставая в этот ряд, попадала в поле зрения тех стиховедов, которые ставили главной целью создание теории стиха. В 1927 году Всероссийский союз поэтов выпустил «свой» учебник, книгу античника, гимназического учителя,

---

<sup>135</sup> Альвинг А. Введение в стиховедение. М.: Никитинские субботники, 1931. С. 5.

<sup>136</sup> Там же. С. 37.



переводчика с древних языков и библиотекаря Исторического музея Алексея Владимировича Артюшкова (1874–1942) «Стихovedение: Качественная фоника русского стиха» (она была продолжением его ранней полемической работы «Звук и стих», вышедшей в 1923 году с кратким одобрительным предисловием А. М. Пешковского<sup>137</sup>), обложка которой не только несет иное заглавие, «Энциклопедия стихovedения», но и имя дополнительного автора – Георгия Шенгели. Судя по всему, книга Артюшкова должна была открывать серию их работ под этим общим названием. В предисловии к ней сказано, что в основу положены лекции в Высшем литературно-художественном институте им. Брюсова в 1924–1925 годах и на Литературных курсах Всероссийского союза поэтов в 1925–1927 годах, поэтому книга заканчивается списком задач для студентов<sup>138</sup>. Она представляет собой любопытную попытку описать фоникy стиха через классификацию звуков по месту их производства (раствору рта, положению языка и т. п.).

В 1929 году в «Никитинских субботниках» – еще одна известная компания попутчиков – вышли «Основы стихovedения» того же автора. Задачу этой книги он обозначил

---

<sup>137</sup> Артюшков А. Звук и стих: Современные исследования фонетики русского стиха. Пг.: Книгоизд-во «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1923. Работа посвящена разбору ошибок в анализе фоники Андреем Белым, Лукьяновым, Дурылиным и Бобровым.

<sup>138</sup> Артюшков А. Стихovedение: Качественная фоника русского стиха. М., 1927. С. [3], 99–104.

так: «дать по возможности элементарное изложение современных достижений стиховедческой науки и указать путь к дальнейшему углублению знаний в этой области», адресуя свое сочинение для «кружков, клубов, аудиторий, старших групп школы и техникумов»<sup>139</sup>. На самом деле Артюшков сделал попытку доходчиво объяснить непростые вопросы теории стиха. Например, причину пиррихий в четырехстопном ямбе он видел в наличии трех-, четырех-, пяти- и многосложных слов, которые не укладываются в схему этого размера<sup>140</sup>. На нем же был продемонстрирован ритм стиха как «соединение метрической и ритмической форм». Вслед за Белым Артюшков говорил об однообразных и разнообразных ритмах, но не забыл упомянуть и о динамике «межсловесных перерывов», то есть обнаружил знакомство с идеями Б. В. Томашевского<sup>141</sup>. В качестве примеров Артюшков то и дело цитировал своего несостоявшегося соавтора Шенгели, но порой к нему попадали и не самые известные модернисты, вроде К. Липскерова. Дольники и тактовики, которые автор называл «осложнениями» классических размеров и считал переходными формами к тоническому стиху, иллюстрировались примерами из Гумилева, Ахматовой и Георгия Иванова. Тонический стих Артюшков находил не только у Маяков-

---

<sup>139</sup> Артюшков А. Основы стиховедения. М.: Никитинские субботники, 1929. С. 5.

<sup>140</sup> Артюшков А. Основы стиховедения. С. 9.

<sup>141</sup> Там же. С. 13, 14.

ского, но и у Пушкина с Лермонтовым, а в разделе о строфах обнаружил некое подобие строфы даже у Крученых и, говоря о триолетах, цитировал неоклассика Н. Захарова-Мэнского.

Автором, который осознанно противостоял нормативно-му стиховедению, был Б. В. Томашевский. В рецензии на брюсовскую «Науку о стихе», как и в своем выступлении с ее критикой на заседании Московского лингвистического кружка, ученый отделял друг от друга «технологию», которая предписывает, как надо делать, и «науку», которая описывает выявленные законы<sup>142</sup>. Прямо о пособиях по стихосложению он высказался в предисловии к своей первой книге 1923 года (той самой, которую рекомендовал В. Тверской в своем пособии):

Науки о русском стихе как законченной дисциплины еще не существует. Многочисленные догматические учебники, преследующие практическую цель ознакомления с основами техники стихотворства, понятно не имеют научного значения<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> См.: Пильщиков И., Устинов А. Московский Лингвистический Кружок и становление русского стиховедения (1919–1920) // Unacknowledged Legislators. С. 404–405.

<sup>143</sup> Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Метрика. Пб., 1923. С. 3. Далее стиховед отвергал разрозненные этюды Белого как не слагающиеся в научную систему, а заодно и статьи Боброва, Чудовского и Недоброво, которые «грешат априорностью суждений». Оценку книги Томашевского как нового типа учебного пособия см. в работе: Хворостьянова Е. В. Стиховедческое наследие Б. В. Томашевского // Томашевский Б. В. Избранные работы о стихе. М.; СПб., 2008. С. 13–14.

Это мнение Томашевский повторял и в рецензии на свежую книгу по украинскому стиху:

В нашей скудной литературе по теории русского стихосложения книжка Якубского является событием. Написанная по-украински и обращающаяся к украинским поэтам, она трактует, собственно, теорию русского стиха. Специальному вопросу об украинском стихе автор посвящает около 10 страниц.

По замыслу автора – книжка должна явиться элементарным учебником стихосложения. Таких учебников, сколько-нибудь удовлетворительных, в русской литературе нет. Безграмотные издания Бразовского и Шебуева не в счет. Пухлый том Шульговского («Теория и практика поэтического творчества») – единственное, по чему учатся стихосложению – далеко не удовлетворителен и весьма сумбурен. Между тем именно отсутствие краткого, элементарного изложения начал стихосложения заставляет исследователей русского стиха блуждать в дебрях неотчетливых понятий и неформулированных проблем<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Томашевский Б. [Рец.:] Якубський Б. Наука віршування. Київ: Слово. 1922 // Книга и революция. 1923. № 1 (25). С. 52, перепечатана в книге: Бабак Г., Дмитриев А. Атлантида советского нацмодернизма: Формальный метод в Украине (1920-е – начало 1930-х). М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 541. Очевидно, что под Бразовским имеется в виду Бродовский. Обратим также внимание, что в своей разгромной рецензии на переводную книгу по стилистике прозы В. Шкловский критиковал именно нормативную ее составляющую, например требование избегать повторения слов и лишних отступлений, см.:

Любопытно, что на соседней странице того же журнала Томашевский в схожем ключе рассуждал и о первом, еще одесском издании «Трактата о русском стихе» Г. Шенгели, который в целом оценивал положительно:

Недостатки имеют два источника – во-первых, дурную терминологическую традицию, во-вторых, неопределенность положения метрики в кругу других филологических дисциплин. Как известно, школьная терминология русской метрики из рук вон плоха. Поэтому все авторы, пишущие о русском стихе, пытаются заменить старую терминологию новой, причем выбрасывают в обращение часто безответственные, лишние термины<sup>145</sup>.

Г. А. Шенгели с 1923 года служил профессором кафедры стиховедения в Брюсовском институте («Мы будем с Вами

---

*В. Ш.* [Рец.] Антуан Альбала. Искусство писателя – начатки литературной грамоты. Перевод с французского И. Б. Мандельштама. С предисловием А. Г. Горнфельда. Книгоиздательство Сеятель. Петроград, 1924 год // ЛЕФ. 1924. № 1. С. 152–153. Привлекает внимание наблюдение, высказанное в предисловии к французскому пособию: «Поднятая рядом выдающихся поэтов на чрезвычайную высоту, стихотворная техника в своих низах может у нас не сегодня-завтра оказаться до такой степени общедоступной, что, чего доброго, и в России начнут – как в романских странах – требовать от школьников в ответ за заданные темы сочинений не только прозаических, но и стихотворных: од, посланий и т. п.» (Альбала А. Искусство писателя – начатки литературной грамоты. С. 4). Напомним, что с упоминания этой практики французских лицеев начинается статья О. Мандельштама «Армия поэтов» (1923).

<sup>145</sup> Книга и революция. 1923. № 1 (25). С. 51, см. также в перепечатке: Томашевский Б. В. Избранные работы о стихе. С. 322.

чередоваться, как классные дамы», – по его воспоминаниям, сказал Брюсов при найме<sup>146</sup>). Это определило характер развернувшейся на двадцать лет его деятельности по созданию пособия по стиху. Правда, началась она еще до переезда из Харькова в Москву, с поданной сразу как итоговая книги «Трактат о русском стихе. Часть первая: Органическая метрика», первое издание которой вышло еще в Одессе в 1921 году (2-е расширенное издание – М.; Пг., 1923). Книга уже самым своим названием была спроецирована на традицию нормативной поэтики, кроме того, в ней прямо указывалось на Кантемира и Ломоносова как на своего рода предшественников<sup>147</sup>. Автор задиристо критиковал теории Брюсова (который, кстати, высоко оценил его книгу) и барона Гинцбурга, уважительно упоминал пособия Рижского и Классовского и увлеченно излагал свою теорию лейм; в том же году он выпустил крошечный учебник «Практическое стиховедение», переизданный через три года. В нем автор дополнил список пособий Перевлесским и Шульговским.

Но одним из самых, наверно, известных его опытов в этом жанре стала книга «Как писать статьи, стихи и рассказы»,

---

<sup>146</sup> Изложение эпизода см.: *Молодяков В. Э.* Георгий Шенгели: Биография. 1894–1956. М., 2017. С. 209.

<sup>147</sup> Ср. в этой связи мнение специалиста: «Сам Шенгели всю жизнь разрабатывал нормативную поэтику для молодых авторов, воскрешая многовековую (от Аристотеля до Остолопова) традицию» (*Постоутенко К. Ю.* Маяковский и Шенгели (к истории полемики) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. № 6. С. 525).

выдержавшая семь изданий за 1926–1930 годы и ныне заботливо выложенная в Сеть<sup>148</sup>. Определенную роль для роста ее популярности, видимо, сыграла резко негативная реакция В. Маяковского, высказанная им в ряде выступлений и даже послужившая поводом для написания брошюры «Как делать стихи?» (1927). Учебник Шенгели, подобно «Поэтике» Томашевского 1925 года, в стиховедческой части идет по самому традиционному пути, как будто возвращаясь к до-революционным пособиям. Кроме того, теория самого Шенгели как бы отменяла тонику, за каждым тоническим стихом и даже логоэдом он умел разглядеть силлабо-тонический прототип (общее место для декламационных теорий стиховедения). Именно своей традиционностью книга Шенгели взбесила Маяковского – противника не только стоп, к которым Шенгели возвращался, но и, как все футуристы, силлабо-тоники вообще. Как известно, поэт не раз, подобно Блоку и Кузмину, декларировал незнание с правилами стихосложения, однако все же опознал размер пастернаковского «Спекторского» в отзыве, который со слов Н. Тихонова приводит Л. Я. Гинзбург: «Пятистопный ямб. За что боролись?»<sup>149</sup>

В 1940 году в качестве третьего издания «Трактата о русском стихе» выходит книга Шенгели «Техника стиха: Прак-

---

<sup>148</sup> URL: [https://royallib.com/read/shengeli\\_georgiy/kak\\_pisat\\_stati\\_stihi\\_i\\_rasskazi.html#0](https://royallib.com/read/shengeli_georgiy/kak_pisat_stati_stihi_i_rasskazi.html#0).

<sup>149</sup> Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 16.

тическое стиховедение». В предисловии к ней были заявлены чисто образовательные цели (надо учиться технике, как это делают живописец или композитор), но на самом деле она представляла собой попытку вернуться к изложению для начинающих основ науки о стихе на продвинутом теоретическом уровне, правда в рамках авторской теории «паузного» и «свободного» стиха, то есть дольников и тактовиков. За сведениями о твердых стиховых формах, названных «искусственным продуктом стихотворного фокусничества»<sup>150</sup>, Шенгели, как и ранее Тверской, отсылал к «Техническим началам стихосложения» Шульговского, а также к первым томам «Литературной энциклопедии», в которой он сотрудничал и которая, подобно словарю Остолопова, взяла на себя обучающие функции. Примеры из Анненского, Волошина и Мандельштама приводились здесь без упоминания имен.

Роль справочников разобранного здесь типа в наступившей ситуации регулируемого литературного процесса нуждается в отдельном исследовании<sup>151</sup>. Преподавание основ

---

<sup>150</sup> Шенгели Г. А. Техника стиха. Практическое стиховедение. М.: Сов. писатель, 1940. С. 124.

<sup>151</sup> Например, свой учебник по стихосложению поэтесса и «студийка» Вяч. Иванова Ф. Коган издала в 1935 году, замаскировав его под названием «Техника исполнения стиха» (ряд работ по декламации, куда включались стиховедческие сведения, мы сознательно опускаем, упомянем лишь в этой связи книгу посещавшего Студию стиховедения на Молчановке С. В. Шервинского «Художественное чтение: Учебник для театральных вузов, техникумов, студий», 1935). В том же году «на правах рукописи» был анонимно напечатан учебный материал «Поэтика» для Института повышения квалификации педагогов, пятый урок



стихovedения вошло в послевоенную школьную программу, породив пока трудно очерчиваемый корпус текстов<sup>152</sup>. Добавим лишь, что «Техника стиха» Шенгели была переиздана в 1960 году с предисловием его ученика Л. Тимофеева<sup>153</sup>, и таким образом, вкупе с «Поэтическим словарем» А. П. Квятковского, вышедшим в 1966 году, начинающий советский поэт получал в помощь целых два ненадежных в части ритмики пособия.

---

которого под названием «Поэзия и проза» представлял собой сжатое, профессиональное и чрезвычайно насыщенное изложение всех разделов теории стиха на основе идей и открытий формалистов (Якобсон, Поливанов, Томашевский, Брик) и Андрея Белого.

<sup>152</sup> См., например, сжатое их изложение: Об изучении стихосложения в школе: (Инструктивно-метод. письмо) / Отв. за издание И. Н. Шехурдин; Омский обл. ин-т усовершенствования учителей. [Омск]: Б. и., 1955. 14 с. Работы на тему передачи опыта советских поэтов старшего поколения младшим учтены в библиографии: *Кунина А. А., Сахарова Е. М.* Рождение стиха: Рекомендательный указатель литературы. М.: Книга, 1973. С. 130–133.

<sup>153</sup> В 1935 году он уже выпустил пособие «Стих и проза: Теория литературы для начинающего писателя» (М.; 1935), где стиховедению отведено лишь несколько последних подразделов, зато подчеркивается его уникальность («не говоря о книгах типа „как писать стихи“», с. 4). См. в одной из критических статей: «Но технические курсы „поэтики“, как ни старались их авторы в последнее время дать материалы по социологии стиха (наиболее удачной я считаю попытку Л. Тимофеева), не служат читателю ни путеводителями по современному стиху, ни уясняют ему тенденции нашего поэтического завтра» (*Лейтес А.* Философия применительно к рифмам // *Знамя*. 1935. Декабрь. С. 214).

**Ольга Нечаева**  
**НЕЗАМЕНИМЫЕ ПОМОЩНИКИ**  
**ИЛИ УБИЙЦЫ ВДОХНОВЕНИЯ**  
**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ**  
**РУКОВОДСТВ ПО ЛИТЕРАТУРНОМУ**  
**МАСТЕРСТВУ 1920-Х ГОДОВ**

В 1924 году, рассуждая о качестве литературной продукции современности, Аркадий Георгиевич Горнфельд отметил:

«Никогда в России не писали так дурно, как теперь».

«Никогда в России не писали так хорошо, как теперь».

С равным успехом можно отстаивать оба эти противоположные и в своей обостренности неверные утверждения <...> Будем, однако, и здесь справедливы: никогда в России не писали так дурно, но никогда не стремились так бурно к тому, чтобы писать хорошо. Об этом свидетельствуют все, имеющие отношение к распространению литературной выучки. Никогда вопросы литературной техники не занимали в нашем научно-общественном внимании такого места, как теперь; и внимание это, не переставая делать завоевания в области чистой теории, последовательно переходит в

Высказывание Горнфельда совершенно справедливо: после революции число желающих стать писателями заметно выросло, но большинство из них не обладало никакими знаниями о специфике литературного творчества. О необходимости литературной учебы высказывались самые разные деятели того времени: идеологи РАППа настаивали на необходимости «учебы у классиков»; Лев Троцкий выступал за повышение литературного уровня пролетариата посредством литературного образования, «несмотря на то, что „учеба“ – по необходимости у врагов – включает в себе свои опасности»<sup>155</sup>; Валерий Брюсов при поддержке Анатолия Луначарского открыл Высший литературно-художественный институт (ВЛХИ) в 1921 году – первое высшее учебное заведение в мире, которое институционализировало преподавание литературного мастерства; Максим Горький утверждал, что «только при условии учиться, учиться и учиться» можно стать писателем<sup>156</sup>; наконец, формалисты в лице Виктора Шкловского тоже предлагали свои способы овладения литературной техникой. Конечно, были и противники такого

---

<sup>154</sup> Горнфельд А. Предисловие // Альбала А. Искусство писателя: Начатки литературной грамоты / Пер. И. Б. Мандельштама. Пг.: Книгоизд-во «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1924. С. 3, 5.

<sup>155</sup> Троцкий Л. Литература и революция. М.: Госиздат, 1923. С. 156.

<sup>156</sup> Горький М. О том, как я учился писать // Горький М. Собрание сочинений: В 16 т. Т. 16. М.: Правда, 1979. С. 309.

подхода, в числе которых идеологи Пролеткульта, доказывавшие, что рабочие сами должны создавать новую культуру, а также некоторые ЛЕФовцы – наследники футуристов с их воинствующим призывом порвать все отношения с академическим миром и сбросить «с парохода современности» русских классиков. Тем не менее выступающих против литературной учебы было меньше, чем тех, кто выступал за, но несмотря на общность их цели – организовать преподавание литературного мастерства, – они имели совершенно разные взгляды на то, как этот процесс должен быть организован и чему именно нужно обучать начинающих писателей.

Таким образом, к середине 1920-х годов, с одной стороны, существовало бесчисленное количество новоиспеченных писателей, которые хотели получить знания, а с другой – большое количество опытных писателей и литературных объединений, стремившихся предложить свою, наилучшую, по их мнению, программу обучения. В разгар нэпа, когда спрос действительно рождал предложение, советский книжный рынок уловил эти встречные тенденции, и так появился отдельный жанр – пособия и учебники по литературному мастерству. С 1923 по 1933 год многотысячными тиражами вышло более 30 наименований подобных книг, причем многие из них переиздавались по несколько раз. Перечислим наиболее популярные из них: Викентий Вересаев «Что нужно для того, чтобы быть писателем?» (1923); Антуан Альбала «Искусство писателя: Начатки литературной

грамоты» (1924); Георгий Шенгели «Как писать статьи, стихи и рассказы» (1926) и «Школа писателя: Основы литературной техники» (1930); Александр Бородин «В помощь начинающему драматургу» (1926), «Как писать пьесу: Популярное руководство для начинающих драматургов» (1928) и пособие «Техника работы над малыми формами: В помощь клубному драматургу» (1930), написанное в соавторстве с Дмитрием Долиным; Николай Шульговский «Занимательное стихосложение» (1926); Григорий Изотов «Основы литературной грамоты: Селькорам и учащимся» (1926); Виктор Шкловский «Техника писательского ремесла» (1927) и «Как писать сценарии: Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа» (1931); Алексей Крайский «Что надо знать начинающему писателю: Выбор и сочетание слов» (1927); Владимир Маяковский «Как делать стихи?» (1927); сборник статей «Как и над чем работать писателю» (1927), в котором приняли участие Н. Асеев, В. Вересаев, Г. Винокур, А. Воронский, Е. Журбина, Ю. Либединский, В. Маяковский и М. Шагинян; Максим Горький «Раб-селькорам и военкорам о том, как я учился писать» (1928); Федор Нефедов «Азбука стихосложения: В помощь начинающему писателю» (1928); Мария Рыбникова «Как надо писать» (1928); Сергей Абакумов «Как писать сочинения: Пособие для учащихся и для самообразования: С литературными образцами и практическими упражнениями» (1928); Федор Ильинский «Постройка пьесы: Беседы по драматур-

гии» (1928); Лазарь Гессен «Книжка для автора об изготовлении рукописи» (1928); Георгий Якубовский «Литературная памятка начинающим» (1930); Виктор Перцов «О чем и как писать рабочему писателю» (1931); Аркадий Горнфельд «Как работали Гете, Шиллер и Гейне» (1933)<sup>157</sup>. В 1934 году, в год Первого съезда советских писателей, вышло лишь несколько монографий на эту тему: в серии «В помощь начинающему писателю и драматургу» была опубликована работа Ивана Саввина «Черты героя второй пятилетки: Новая тематика художественной литературы», а также выпущено два коллективных сборника статей: «Беседы с начинающими писателями: Итоги 2-летней работы (1932–1933–1934)» и «Письмо начинающему писателю». На этом массовый выпуск пособий по литературному творчеству прекратился, а новый всплеск интереса к подобной литературе появился лишь в конце 1950-х годов, в «оттепельный» период.

На первый взгляд кажется, что причина появления такого количества пособий на тему литературной учебы в 1920-е годы лежит на поверхности – это реакция на рапповский призыв ударников в литературу. По словам Евгения Добренко, вчерашний читатель захотел стать писателем, а для этого ему понадобились учителя и учебники. Но уровень неграмотности рабочего писателя был настолько велик, что «предприя-

---

<sup>157</sup> Некоторые из них, в частности пособия Шульговского, Крайского, Якубовского, Изотова и Нефедова, более подробно разбирает в своей статье «Опыт истории русского нормативного стиховедения» Геннадий Обатнин. См. с. 34–71 наст. изд.

тие было обречено на неудачу: графомана-рабкора научить „быть писателем“ нельзя»<sup>158</sup>. Конечно, в каком-то смысле огромные тиражи самоучителей по литературному мастерству<sup>159</sup> отражают специфику 1920-х годов в СССР: с одной стороны, есть рабочий писатель, требующий быстрых знаний, с другой стороны, есть литературная борьба между бесчисленными литературными объединениями, каждое из которых хочет привлечь на свою сторону читательскую и писательскую массу. Но все заканчивается с объявлением соцреализма главным методом литературной работы, созданием

---

<sup>158</sup> *Добренко Е.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. С. 389.

<sup>159</sup> Речь идет о нескольких тысячах экземпляров каждого издания. Приведем цифры для наиболее популярных пособий. Тираж второго издания книги Георгия Шенгели «Как писать статьи, стихи и рассказы» (М.: Изд-во ВСП, 1928) составил 22–25 тысяч экземпляров; всего за пять лет с 1926 по 1930 год было выпущено семь изданий пособия, общий тираж составил 39 тысяч экземпляров. Первое издание брошюры Владимира Маяковского «Как делать стихи» (М.: Огонек, 1927) составило 14 500 экземпляров. Второе издание книги Виктора Шкловского «Техника писательского ремесла» (М.; Л.: Молодая гвардия, 1930) – 11–20 тысяч экземпляров, а тираж его брошюры «Как писать сценарии» (М.; Л.: ГИХЛ, 1931), выпущенной следом, составил 25 тысяч экземпляров. Но даже менее известные авторы, пишущие на эту тему, тоже активно печатались. За четыре года, с 1928-го по 1930-й, книга Алексея Петровича Крайского «Что надо знать начинающему писателю» была выпущена четыре раза. Последнее переиздание (Л.: Красная газета, 1930) составляло 10 тысяч экземпляров. К 1926 году около 3000 человек были членами Всероссийской ассоциации пролетарских писателей, но предложение литературы по писательскому ремеслу значительно превышало это число, что говорит о том, что спрос на такие пособия среди тех, кто стремился пробиться в писательскую среду, был достаточно высоким.

Союза писателей и открытием Литературного института.

Однако такое объяснение начинает казаться менее убедительным при использовании компаративного подхода. Примерно в то же самое время, с 1890 по 1928 год, не менее внушительное количество учебников, самоучителей и пособий по литературному творчеству публикуется в США. Деннис Тенен назвал это явление американским формализмом, отметив при этом, что работы «американских формалистов» отличаются от европейского формализма тем, что они адресованы писателям, и их основная цель – научить писать, а не анализировать литературные произведения<sup>160</sup>. Это утверждение не совсем верное, поскольку русские формалисты, в первую очередь Шкловский, интересовались и формалистическим литературным анализом, и практическими аспектами литературного ремесла. Несмотря на это отличие, важно отметить наличие схожих тенденций в литературе двух стран с совершенно разными политическими системами и экономическим устройством. Интерес широких читательских масс к литературному образованию и писательской профессии в капиталистической Америке нельзя объяснить никаким призывом ударников в литературу, зато можно объяснить «быстрым расширением литературной сферы» и растущей индустриализацией, как это делает Тенен. И в США, и в Советском Союзе на эти годы приходится быстрый рост

---

<sup>160</sup> *Tenen D. The Emergence of American Formalism // Modern Philology. 2019. Vol. 117. № 2. P. 285. Далее как Tenen, 2019.*



грамотности, организация публичных библиотек, появление и развитие новых медиа. Американский случай доказывает также, что не все начинающие «графоманы» были обречены на провал. Тенен показывает, что многие читатели самоучителей по литературному творчеству действительно стали писателями и смогли обеспечивать себя литературным трудом. В основном речь идет о писателях жанровой литературы – авторах детективов, женских романов, приключенческой литературы. Но разве авторы советской классики в этом смысле отличаются от своих американских коллег? Во-первых, бесчисленные тома соцреалистической литературы, особенно производственный роман, – точно такая же жанровая литература, как и под копирку написанные детективы. Во-вторых, советские писатели точно так же боролись за экономический успех, как и американские авторы. Конечно, большое отличие состояло в том, что рыночные механизмы после отмены нэпа исчезли, и финансовые вопросы решали Союз писателей и Литфонд, над которыми стояла партия. Тем не менее экономические мотивы были совсем не чужды начинающим писателям. Описывая письма читателей «Литературной учебы» – журнала Максима Горького, созданного им в 1930 году в помощь начинающим писателям, – Валерий Выюгин приходит к выводу, что очень часто «писательство интересовало советских людей в первую очередь как неожиданная, поначалу кажущаяся легкой, возможность вырваться из со-

## Как учили писать в Европе

В списке англоязычных пособий по литературному творчеству, составленном Тененом, есть и переводные работы: «Technik des Dramas» (1863) Густава Фрейтага, переведенная с немецкого на английский язык и опубликованная в 1894 году как «Freitag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art», и «Les Trente-six situations dramatiques» (1895) Жоржа Польти, переведенная с французского на английский язык и опубликованная в 1916 году как «Thirty-Six Dramatic Situations». В списке советских пособий, приведенном выше, также есть учебник, переведенный с французского языка на русский Исайей Бенедиктовичем Мандельштамом, – это «Искусство писателя: Начатки литературной грамоты» Антуана Альбала. Советское издание представляет собой комбинированный и сокращенный перевод двух брошюр Альбала: «L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons» (1899) и «La Formation du style par l'assimilation des auteurs» (1901)<sup>162</sup>. Эти литераторы не слу-

---

<sup>161</sup> Вьюгин В. Читатель «Литературной учебы»: социальный портрет в письмах (1930–1934) // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 439.

<sup>162</sup> «Искусство писать в 20 уроках» и «Формирование стиля посредством ассимиляции или стилизации других авторов».

чайню попали в поле зрения издателей и переводчиков – их работы пользовались невероятной популярностью среди читателей на родине. С момента публикации в Германии, за тридцать лет, пособие Фрейтага было шесть раз переиздано на немецком языке. Попав в англоязычную литературную среду, оно тоже стало востребованным: с 1894 по 1904 год вышло четыре издания. Польти не только разрабатывал вопросы техники драмы, но и изучал законы создания литературных персонажей: в 1912 году было опубликовано его руководство «L'art d'inventer les personnages: (Les XII types principaux, leurs 36 subdivisions et 154.980 variétés encore inédites)»<sup>163</sup>. Наконец, Альбала был настоящим чемпионом по количеству работ по литературному мастерству и их переизданий. Помимо двух уже названных работ, он написал «L'art d'écrire: ouvriers et procédés» (1896), «Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains» (1903), «Comment il ne faut pas écrire: Les ravages du style contemporain» (1921), «Comment on devient écrivain» (1923), а также опубликовал в 1928 году «L'Art poétique de Boileau» – разбор «Поэтического искусства» Буало как прообраза современных пособий по литературным техникам<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> «Искусство изобретения персонажей: 12 основных типов, 36 подвидов и 154 980 неопубликованных разновидностей».

<sup>164</sup> «Искусство писать: мастера и приемы» (1896), «Работа над стилем посредством изучения рукописей великих писателей» (1903), «Как не нужно писать: разрушительное действие современного стиля» (1921), «Как стать писате-

Спрос на работы Альбала был невообразимо высоким: в 1911 году, через двенадцать лет после оригинальной публикации «*L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*», вышло его двадцать седьмое переиздание! Несмотря на любовь публики и высокий спрос, французское профессиональное сообщество литераторов и журналистов воспринимало сочинения Альбала без энтузиазма. Большая часть критиков утверждала, что вообще невозможно научить писать, а те, кто все-таки допускал возможность литературной учебы, всячески критиковали методы, предлагаемые Альбалом. Бесчисленные критические статьи в ведущих французских литературных журналах и газетах, таких как *L' Univers*, *La Liberté*, *Les Annales politiques et littéraires*, *L' Enseignement pratique*, *Revue de l'Institut Catholique*, *Revue de l'instruction publique*, *Revue bibliographique*, *La Revue critique*, привели к тому, что Альбала решился ответить всем своим критикам разом, выпустив отдельную брошюру «*Les Ennemis de L'Art d'écrire*» (1905), в которой он дал отпор нападкам Фердинанда Брюнетьера, Эмиля Фаге, Адольфа Бриссона, Реми де Гурмона, Гюстава Лансона, Леона Блюма и многих других<sup>165</sup>. Почему никого не смущают академии искусств, где учат рисовать и создавать скульптуры? – вопрошает Альбала. Чем искусство писать отличается от искусства ваять? Литератор утверждает, что не существует способа создания великого писателя, так

---

лем» (1923), «Поэтическое искусство Буало» (1928).

<sup>165</sup> «Противники искусства писать».

же как не существует способа превращения любого человека в великого художника. Цель обучения письму состоит не в том, чтобы научиться копировать стиль любимого писателя, а в том, чтобы, изучив техники и приемы этого искусства, улучшить свои навыки:

Обучение письму не означает, что мы хотим научить писать так же хорошо, как пишет тот или иной великий писатель: это означает, что мы можем научить кого-то писать лучше, чем он писал до этого, писать в соответствии с тем максимумом таланта, который он может дать. Одним словом, это искусство кропотливого и успешного раскрытия собственной оригинальности<sup>166</sup>.

Альбала был не единственным, кого критиковали за саму мысль, что литературное мастерство тоже может и должно стать предметом изучения. Полти также не жаловали критики:

«Враг фантазии! Разрушитель чудес! Убийца таланта!» «Тридцать шесть драматических ситуаций» Жоржа Полти, изданные в 1895 году, были приняты плохо. В заключении английского издания 1917 года,

---

<sup>166</sup> Перевод наш. – О. Н. Оригинал: «Apprendre à écrire ne signifie pas qu'on veuille enseigner à écrire aussi bien que tel ou tel grand écrivain: cela signifie qu'on peut enseigner à quelqu'un à écrire mieux qu'il n'écrivait, à écrire selon le maximum de talent qu'il peut donner. C'est l'art, en un mot, de dégager laborieusement, efficacement, sa propre originalité» (*Albalat A. Les ennemis de l'Art d'écrire. Paris: Librairie Universelle, 1905. P. 6–7*). Далее как *Albalat*, 1905.

которое рекламировалось и широко рецензировалось в таких североамериканских журналах, как *Writer's Digest*, *Editor*, *Printer's Ink Monthly*, *Scribner's Magazine* и *Author*, Полти сказал: «Я слышу, как меня ожесточенно обвиняют в намерении убить воображение... Это далеко не так!»<sup>167</sup>

Несмотря на ряд гневных рецензий, авторов пособий по литературной технике становилось все больше. В «*Les Ennemis de L'Art d'écrire*» Альбала утверждает, что уже существует около тридцати подобных работ на французском языке<sup>168</sup>. Нередко вчерашние критики присоединялись к этому тренду и решались представить свое видение того, что такое литературное творчество и как ему нужно обучать. Яркий пример – Реми де Гурмон, «противник» Альбала, издавший в 1902 году свое руководство по литературному стилю «*Le problème du style: questions d'art, de littérature et de grammaire*»<sup>169</sup>, ставшее популярным и переиздававшееся каждый год в течение следующих десяти лет.

---

<sup>167</sup> Перевод наш. – О. Н. Оригинал: «„Enemy of fancy! Destroyer of wonders! Assassin of Prodigy!“ Georges Polti's 1895 *Les trente-six situations dramatiques* was not received kindly. In the conclusion to the 1917 English edition of the work – advertised and reviewed widely in such North American publications as the *Writer's Digest*, the *Editor*, *Printer's Ink Monthly*, *Scribner's Magazine*, and the *Author* – Polti continued: „I hear myself accused, with much violence, of an intent to kill imagination... Far from it!“» (цит. по: *Tenen*, 2019. P. 257. *Polti G., Lucille R. The Thirty-Six Dramatic Situations*. Ridgewood: Editor, 1917. P. 134).

<sup>168</sup> *Albalat*, 1905. P. 3.

<sup>169</sup> «Проблема стиля: Вопросы искусства, литературы и грамматики».

## Владимир Маяковский против Георгия Шенгели

В СССР ситуация была аналогичной: новые пособия одновременно получали и шквал отрицательных рецензий критиков, и поток доброжелательных читательских отзывов, и точно так же критики нередко сами становились авторами новых руководств. Известная брошюра Маяковского «Как делать стихи?» была ответом на одно из самых популярных изданий по литературному мастерству 1920-х годов – «Как писать статьи, стихи и рассказы» Георгия Шенгели. Книга Шенгели стала настоящим бестселлером. В течение четырех лет после первой публикации было выпущено семь переизданий общим тиражом в 39 тысяч экземпляров. Книгу даже вручали в качестве приза на литературных конкурсах: в 1928 году еще совсем молодые и начинающие поэты Николай Рыленков и Александр Твардовский получили ее на литературном соревновании в Смоленске<sup>170</sup>. Маяковский выступал против Шенгели и публично, и в печати. Для него учебник Шенгели был книгой рецептов, которая никого не научит писать, но поспособствует распространению литературной безграмотности и невежества. Сам Шенгели видел в правилах, предложенных в пособии, лишь

---

<sup>170</sup> *Переяслов Н.* Маяковский и Шенгели: Схватка длиною в жизнь. М.: Прспект, 2018. С. 8.

азбуку писательского мастерства; усвоив их, начинающий писатель должен еще очень много и упорно работать, пока ему удастся найти уже свои приемы, свои способы строить статью, рассказ или стихотворение<sup>171</sup>.

Маяковский был категорически против правил в поэзии как таковых. Он считал, что те, кто их создает, со временем превратятся в схоластов. Анализируя собственное стихотворение, посвященное покойному Сергею Есенину, Маяковский отвергает все классические рифмы и метры, но при этом раскрывает тайну собственной поэтической техники, основанной на ритмических структурах. Несмотря на свои нападки на Шенгели, он вынужден признать, что поэзия – это производство: «труднейшее, сложнейшее, но производство»<sup>172</sup>. Таким образом,

обучение поэтической работе – это не изучение изготовления определенного, ограниченного типа поэтических вещей, а изучение способов всякой поэтической работы, изучение производственных навыков, позволяющих создавать новые<sup>173</sup>.

Если опустить разногласия в предпочтениях и вкусах – преданность Шенгели классической силлабо-тонической по-

---

<sup>171</sup> Шенгели Г. Как писать статьи, стихи и рассказы. М.: Изд-во Всероссийского Союза Поэтов, 1928. С. 6.

<sup>172</sup> Маяковский В. Как делать стихи? М.: Сов. писатель, 1952. С. 38.

<sup>173</sup> Там же. С. 39.



эзии и ее неприятие Маяковским, два автора оказываются гораздо ближе, чем кажется на первый взгляд: оба выступают за изучение основных методов, которые в конечном счете должны быть вытеснены и заменены индивидуальными литературными приемами, при условии, что у новичка есть некоторый начальный потенциал для создания литературных произведений.

## **Стиль и стилизация в компаративной перспективе: Антуан Альбала, Константин Локс и Виктор Шкловский**

Книга Виктора Шкловского «Техника писательского ремесла» тоже, скорее всего, стала реакцией на изобилие литературы этого жанра на советском книжном рынке. Но в отличие от Шенгели в качестве антагониста Шкловский выбрал не советского писателя, а Антуана Альбала. В своей анонимной рецензии на русский перевод «Искусства писателя», опубликованной в ЛЕФе, он критиковал французского автора за то, что тот стоит на позиции «неизменности законов и даже правил стиля, то есть думает, что писали всегда одинаково, а если писали иначе, то ошибались»<sup>174</sup>. Еще больше досталось Горнфельду, автору предисловия к книге Аль-

---

<sup>174</sup> Здесь и далее в абзаце Шкловский цитируется по: *Шкловский В.* Точки над «и» // Шкловский В. Гамбургский счет / Сост. А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова. М.: Сов. писатель, 1990. С. 378–380.

бала, за то, что «человек с громадным, хотя и отрицательным литературным опытом» что-то советует читателям. Невзирая на субъективизм оценки, есть в рецензии и объективная критика: почти все литературные примеры в книге являются переводами примеров из французской литературы на русский язык, что делает пособие менее полезным для русской читательской аудитории, так как «нельзя учиться стилю по переводам». Но даже если дополнить книгу примерами из русской литературы, хорошему она не научит: «она может стать незаменимым руководством для всякого, кто захочет научиться писать так, как писали в „Вестнике Европы“ и „Русском богатстве“». Последний журнал, по мнению Шкловского, являлся местом «литературной оппозиции людей, плохо пишущих, против людей, пишущих хорошо».

Иного мнения придерживался Константин Григорьевич Локс. Как только вышел перевод книги Альбала, Локс включил ее в программу курса прозы в Высшем литературно-художественном институте им. Брюсова. Курс Локса, как и пособие Альбала, был построен вокруг концепции стиля. Оба автора задаются вопросами, что такое стиль и можно ли ему научить. Как стиль соотносится со стилизацией? Может ли изучение стилистических особенностей других писателей помочь начинающему автору, и если да, то как? Можно ли улучшить свое умение писать посредством подражания? Сравнив подходы трех теоретиков писательской техники – Антуана Альбала, Константина Локса и Виктора Шкловско-

го, мы сможем увидеть сходства и отличия советских и европейских подходов к обучению литературному стилю.

Для Альбала стиль – «это индивидуальная печать таланта»:

Чем оригинальнее, чем ярче стиль, тем индивидуальнее талант. Стиль – это способ изложения, искусство формы, делающее постижимыми наши мысли и наши чувства. Это способ духовного общения между людьми. Это не только способ выражать свои мысли, это – искусство извлекать их из небытия, способствовать их рождению, видеть их соотношения; искусство их оплодотворять и придавать им выпуклость<sup>175</sup>.

Но если стиль – это в первую очередь оригинальность, как вообще оригинальности можно научиться? Ответ Альбала еще более парадоксальный – научиться писать в своем собственном стиле можно только посредством чтения других авторов: «Талант – это только умение усваивать. Нужно читать написанное другими, чтобы самому писать что-либо

---

<sup>175</sup> Альбала А. Искусство писателя: Начатки литературной грамоты / Пер. И. Б. Мандельштама. Пг.: Книгоизд-во «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1924. С. 43. Далее как *Альбала*, 1924. В оригинале: «Le style est la marque personnelle du talent. Plus le style est original, saisissant, plus le talent est personnel. Le style c'est l'expression, l'art de la forme, qui rend sensibles nos idées et nos sentiments; c'est le moyen de communication entre les esprits. Ce n'est pas seulement le don d'exprimer ses pensées, c'est l'art de les tirer du néant, de les faire naître, de voir leurs rapports, l'art de les féconder et de les rendre saillantes». *Albalat* A. L'art d'écrire enseigné en vingt leçons. Paris: Armand Colin & Cie, 1899. P. 38–39. Далее как *Albalat*, 1899.

удобочитаемое»<sup>176</sup>. Но читать нужно особым способом. Во-первых, нельзя становиться почитателем какого-то одного писателя. Если читать его одного, произойдет сильная ассимиляция, которая со временем превратится в подражательность. В итоге ученик не только не превзойдет учителя, но и унаследует все его недостатки. Итак, подражательность – это плохо, а техническая ассимиляция (*l'assimilation technique*) – это хорошо. Тогда как выбрать авторов для технической ассимиляции, у которых стоит учиться? Это должны быть те писатели, которые

показывают свои приемы; у которых можно анализировать способы их работы, детали построения, стиля и науку выражения; какими усилиями добиваются они захватывающих противоположений, как достигается яркость и рельефность; под каким углом зрения приобретают выпуклость идеи; умение, необходимое для их разветвления и роста и т. д. Умение видеть – вот стержень литературного искусства; а знать, как нужно видеть, это почти то же, что знать, как нужно выражать<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> Альбала, 1924. С. 31. В оригинале: «Le talent n'est qu'une assimilation. Il faut lire ce que les autres ont écrit, afin d'écrire soi-même pour être lu». *Albalat*, 1899. P. 20.

<sup>177</sup> Альбала, 1924. С. 34. В оригинале: «il faut surtout lire les auteurs qui *nous laissent voir* leurs procédés; chez lesquels on puisse discerner les de travail, les artifices de structure, les détails de style, la science de l'expression; par quel effort on trouve des juxtapositions saisissantes; comment on obtient l'intensité et le relief; la mise à point et l'angle où il faut se placer pour faire; saillir les idées; l'habileté nécessaire pour les

Лучший образец для Альбала – это Гомер – мастер подлинного реализма и искусства описания. Почему надо возвращаться к классическому искусству? Альбала считает, что стилистические формы французской литературы настолько изношены (*usées*), что ни одному начинающему писателю не стоит учиться на современных примерах. В попытке создать что-то новое, но опасаясь сделать что-то банальное, французские литераторы рубежа веков пишут что-то странное. Язык, вкус и естественность исчезают в этой тенденции перегретого литературного производства (*production surchauffée*)<sup>178</sup>. Поэтому изучение классиков для Альбала – это единственный способ противостоять этому злу и сформировать новый стиль.

На практике Альбала советует сопоставлять произведения разных авторов между собой и даже пытаться подражать им в качестве упражнения или перекладывать стихи в прозу и наоборот. Главное – помнить, что стилизация – это только упражнение в литературной гимнастике, она не является самоцелью. Тогда этот процесс не только не будет подавлять индивидуальные заслуги, но и послужит их созданию: «Уметь подражать – это значит отучиться от подражательно-

---

dédoubler et les pousser, etc... Savoir voir est le grand mot de vers à lui, il ne vient pas à nous. D'une façon générale, il vaut mieux commencer par lire ce qui est simple, classique, sincère, pur, moyens de l'écriture littéraire; et savoir *comment il faut voir*, c'est presque savoir *comment il faut exprimer*». *Albalat*, 1899. P. 24.

<sup>178</sup> *Albalat A.* La formation du style par l'assimilation des auteurs. Paris: Librairie Armand Colin, 1902. P. 303. Далее как *Albalat*, 1902.

сти и обходиться без нее. Канатный плясун пользуется шестом, чтобы затем отбросить его»<sup>179</sup>. Таким образом, стилизация – это только начало пути для писателя. Ассимиляция, подражание для Альбала – это самый эффективный и распространенный процесс в искусстве письма. Вся французская литература была создана путем подражания греческой и латинской. Тем не менее она носит самобытный характер, то есть благодаря подражанию в ней сформировались индивидуальные таланты.

В отличие от Альбала Константин Локс понимал под стилизацией не подражание одного автора другому, а подражание литераторов народному языку. В своих теоретических работах он противопоставлял стиль «эстетической концепции» (Пушкин) и стиль «натуралистической передачи» (Гоголь), причем главную проблему современной русской прозы он видел в преобладании чересчур натуралистического стиля, то есть в излишней стилизации<sup>180</sup>. Вторая проблема: стилистические перебои, резкие переходы от народного говора к обычному традиционному литературному языку. В качестве примеров для критики из современной литературы он называл Лидию Сейфуллину и Артема Веселого. В XIX

---

<sup>179</sup> *Альбала*, 1924. С. 40. В оригинале: «Savoir imiter, c'est apprendre à ne plus imiter, parce que c'est s'habituer à reconnaître l'imitation, et à s'en passer quand on y sera rompu. Le danseur de corde use du balancier pour le quitter». *Albalat*, 1899. P. 36.

<sup>180</sup> *Постоутенко К.* Судьба Константина Локса // Вопросы литературы. 1992. № 2. С. 233.

веке даже Лесков, несмотря на свои достоинства, по мнению Локса, страдал этой тягой к сочетанию несочетаемого, литературного и чересчур разговорного<sup>181</sup>.

Локс объяснял наличие стилистических перебоев в современной литературе следующим образом: стихия русского языка, не нормированного литературной традицией, вторглась в словесное искусство. Язык улиц, народа, рабочих – новый для литературы, «он не преобразовал ее целиком, а именно вторгся в старое и очень устойчивое наследие»<sup>182</sup>. Поэтому надо учиться работать с новыми словами и с разговорными синтаксическими конструкциями. Тем не менее, как и Альбала, Локс настаивал на том, что начинающие писатели должны учиться на образцах. В своем классе прозы он учил студентов характеризовать и классифицировать особенности стиля «великих художников» – только в отличие от Альбала, он не ставил в пример Гомера и Вергилия. Для Локса любой начинающий писатель должен совершенствовать свой стиль, в первую очередь читая Пушкина, Гоголя и Толстого<sup>183</sup>.

Шкловский в своем учебнике по технике писательского мастерства не говорит, кого именно читать молодым писате-

---

<sup>181</sup> Локс К. Современная проза // Вопросы литературы. 1992. № 2. С. 238–239.

<sup>182</sup> Там же. С. 244.

<sup>183</sup> Высший Литературно-Художественный Институт им. В. Я. Брюсова: Программы и учебные планы / Под ред. М. Григорьева. М.: Высший лит.-худ. ин-т имени Валерия Брюсова, 1924. С. 30–33.

лям. Главное, читать медленно и вдумчиво. Шкловский советует много читать не для того, чтобы перенимать особенности чужого стиля. Аналитическое чтение, наоборот, должно помочь сохранить писательскую оригинальность. Читать нужно, «расчлняя чужое произведение, исследуя его, стараясь понять, для чего написана каждая строка и на какое воздействие на читателя она рассчитана»<sup>184</sup>. Если же читать без аналитического подхода, то очень легко начать подражать прочитанному:

Велосипеды делают сериями, одинаковыми. Литературные произведения размножают печатанием, но каждое отдельное литературное произведение должно быть изобретением – новым велосипедом, велосипедом другого типа. Изобретая этот велосипед, мы должны представить, для чего на нем колеса, для чего на нем руль. Отчетливое представление работы другого писателя позволяет вам не списывать его, что в литературе запрещено и называется плагиатом, а использовать его метод для обработки нового материала<sup>185</sup>.

Шкловский в своей работе вообще не использует слово «стиль». Самое важное для него – это уникальное отношение к вещам: писатель должен «видеть вещи, как неописанные, и ставить их в неописанное прежде отношение», то есть

---

<sup>184</sup> Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.; Л.: Молодая гвардия, 1930. С. 8.

<sup>185</sup> Там же. С. 9.



он говорит об острашении, не называя самого термина<sup>186</sup>. В этом смысле он сходится с Альбала, для которого умение писать зависит от «умения видеть». Второе сходство состоит в том, что «изношенные» формы французской литературы, о которых говорит Альбала, есть не что иное, как результат процесса «обавтоматизации», описанного Шкловским в эссе «Искусство как прием». Но решение проблемы авторы видят по-разному. Если Альбала предлагает изучать приемы классической античной литературы, которые помогут не только улучшить собственный стиль, но и увидеть окружающий мир по-новому, то по Шкловскому никакая стилизация не может привести ни к чему хорошему. Если взять великое произведение из прошлого и пытаться написать похожим образом свое произведение на современном материале, то ничего не получится. Хорошие произведения – те, которые отличны от уже написанных. «Мертвые души», «Война и мир», «Братья Карамазовы» хороши, по мнению формалиста, тем, что «написаны неправильно, то есть не так, как писалось прежде»<sup>187</sup>. Соответственно, Шкловский советует будущим авторам проявлять большую самостоятельность в творчестве: «Не верьте обычным отношениям к вещам, не верьте привычной целесообразности вещей, не принимайте море по чужой описи»<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> Шкловский В. Техника писательского ремесла. С. 10.

<sup>187</sup> Там же. С. 13.

<sup>188</sup> Там же. С. 14.

Итак, вне зависимости от определения стиля и подхода к обучению литературному мастерству, любой начинающий писатель должен много читать. Только вдумчивое аналитическое чтение способствует развитию писательского таланта. Что касается стилизации, то несмотря на пренебрежительное отношение Шкловского к литературному подражанию и к предостережениям Локса против излишней стилизации народного языка и стилистических перебоев, советы Альбала представляли для многих новичков практическую ценность, так как хорошее подражание состоит в присвоении только части концепций или разработок других авторов и их реализации в соответствии с личными качествами и складом ума. Как сказал французский автор, «оригинальность заключается в новом способе выражения уже сказанного»<sup>189</sup>.

\*\*\*

Различные подходы к обучению литературной технике в разных странах частично можно объяснить социально-экономической и культурной обстановкой. Большинство советских учебников кажутся более примитивными на фоне американских и европейских аналогов. Только в советских учебниках можно встретить определения метафоры, пейзажа или рифмы. Уровень грамотности, а точнее неграмотности их

---

<sup>189</sup> В оригинале: «L'originalité réside dans la façon nouvelle d'exprimer des choses déjà dites». *Albalat*, 1902. P. 29.

читателей делал такие разъяснения необходимыми. Невозможно представить, что рабочий, с трудом читающий заводскую газету, будет учиться писать, подражая Гомеру. Но важно то, что вне зависимости от культурного контекста руководства по литературной технике стали появляться примерно в одно и то же время в разных частях света, они пользовались популярностью у массового читателя и критиковались литературным истеблишментом, причем вчерашние критики часто становились авторами новых пособий, как это произошло в случае Шенгели и Маяковского. Призыв ударников в литературу в СССР не может дать исчерпывающего объяснения этому явлению. Во-первых, как мы показали, подобные учебники также публиковались в Европе и США и пользовались спросом у читателей. Во-вторых, в дореволюционной России тоже были примеры такой литературы<sup>190</sup>. Николай Шульговский, автор «Занимательного стихосложения», разрабатывал вопросы поэтической техники и до революции. Его «Теория и практика поэтического творчества: Технические начала стихосложения» была опубликована в 1914 году. Еще раньше, в 1908 году, издательство журнала «Самообразование» выпустило рекламный проспект курса

---

<sup>190</sup> Далее идут примеры работ в этом жанре, опубликованные в 1900–1910-х годах. С обзором предшественников этих пособий – работ по стихосложению, изданных в XVIII–XIX веках, от «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» В. К. Тредьяковского (1752) и до «Руководства к стихосложению» Марка Бродовского (1897) – можно ознакомиться в статье Геннадия Обатнина «Опыт истории русского нормативного стиховедения» (с. 34–71 наст. изд.).

«Школы писателей, корреспондентов и ораторов», призванный «предоставить возможность всем желающим сотрудничать в газетах в качестве корреспондентов»<sup>191</sup>. В следующем году некий Василий Евграфович Макеев действительно издал тридцать лекций этого курса<sup>192</sup>. Согласно рекламному проспекту, основной аудиторией «школы» являлись «корреспонденты из сел, местечек и мелких городов, где особенно чувствуется недостаток в дельных корреспондентах»<sup>193</sup>. Кроме того, редакция журнала объявила, что каждый читатель курса может обращаться к ним за разъяснениями, а также присылать рукописи на рецензию. В этом издании можно увидеть предшественника будущих советских литературных консультаций и заочного отделения Литинститута. Наконец, еще раньше, в 1901 году, вышло одно из первых руководств по литературному мастерству на русском языке – «Как написать повесть: практическое руководство к искусству беллетристики»<sup>194</sup>. Это был перевод только что опубликованного в Лондоне англоязычного анонимного пособия «How to

---

<sup>191</sup> Как корреспондировать в газеты? Как научиться писать стихи, романы, повести, рассказы? Как сделаться оратором? / Под ред. еженедельного журнала «Самообразование». М.: [б. и.], 1908. С. 3. Далее как – Как корреспондировать в газеты.

<sup>192</sup> *Макеев В. Е.* Полная школа писателей, корреспондентов и ораторов: В 30 лекциях. Москва: Журнал «Богатство», 1907 (обл. 1909).

<sup>193</sup> Как корреспондировать в газеты. С. 7.

<sup>194</sup> Как написать повесть: практическое руководство к искусству беллетристики / Пер. Е. И. Бошняк. М.: Кудрявцев, 1901.

Write a Novel: A Practical Guide to the Art of Fiction»<sup>195</sup>. Рецензируя книгу в 1902 году, Валерий Брюсов раскритиковал ее за отсутствие «настоящей „теории повести“», но похвалил попытки автора определить и формализовать эту новую область<sup>196</sup>. Как и Альбала, Брюсов утверждал, что писатели находятся в невыгодном положении по сравнению с художниками и музыкантами, имеющими профильное образование, и выступал за нормализацию литературной техники как предмета изучения:

Учиться ремесленной стороне искусства несколько не зазорно. Знание техники своего дела не противоречит свободе творчества. Художниками рождаются, но умению рисовать учатся. Дар поэтического творчества состоит в ярком воображении, в проникновении в характеры людей, в тонком вкусе к словам и выражениям, но никак не в ловкости располагать содержание по главам и не в запасе рифм в голове<sup>197</sup>.

Брюсов призывает не только учиться литературной технике самостоятельно, но и создавать «школы поэзии», где опытные писатели обучали бы искусству писать начинающих. Несмотря на то что мечта Брюсова об институциона-

---

<sup>195</sup> How to Write a Novel: A Practical Guide to the Art of Fiction. London: Grant Richards, 1901.

<sup>196</sup> Брюсов В. (псевд. Аврелий). Школа и поэзия (По поводу одной книжки) // Приложение к газете «Русский листок». 1902. № 74 (11). С. 166.

<sup>197</sup> Там же. С. 166.

лизированном высшем образовании для писателей воплотилась в реальность только двадцать лет спустя в ВЛХИ, созданном при поддержке советской власти, важно то, что сама идея этой институционализации возникла задолго до революции благодаря переводу англоязычного пособия по литературному мастерству<sup>198</sup>.

Таким образом, очевидно, что на рубеже веков появляется глобальный запрос на выяснение законов писательского ремесла и их использование не только и не столько в качестве инструмента анализа литературных произведений, сколько в качестве методов, техник и советов для начинающих писателей. Советские учебники 1920-х годов – лишь часть этой

---

<sup>198</sup> Возникновению ВЛХИ предшествовала напряженная работа по организации литературных школ и студий. В 1910-е годы молодые писатели посещали знаменитые брюсовские среды на 1-й Мещанской, где мэтр знакомил их с основами стихосложения. В 1916 году Брюсов совместно с Вячеславом Ивановым начал разрабатывать план учебного заведения для молодых поэтов и литераторов в Москве. Результатом этой работы стало открытие студии стиховедения при Литературной секции Московского союза учащихся искусству в 1918 году. Через два года, будучи заведующим литературным отделом (ЛИТО) Наркомпроса, Брюсов организовал новую литературную студию при Академическом отделе ЛИТО. Параллельно с этим в Петербурге–Петрограде идеи Брюсова были подхвачены его учеником Николаем Гумилевым, организовавшим «Цех поэтов» в 1911 году, а также во многом инициировавшим деятельность «Общества ревнителей художественного слова», во главе которого стоял Вячеслав Иванов. В 1919 году в Петрограде открылся «Дом искусств» (ДИСК), при котором была организована Литературная студия. Одним из ее преподавателей был Гумилев. Поэт читал лекции и вел практические занятия вместе с М. Лозинским и Е. Замятиным. Однако только Брюсову и только при помощи советской власти удалось преобразовать студийный формат занятий в полноценное высшее учебное заведение.

тенденции, а не самостоятельное явление. Пособия по литературному мастерству того времени – это признак мировой демократизации литературы, профессионализации писательского труда и зарождения нового типа массовой культуры. Профессия писателя, журналиста, драматурга стала доступнее людям из совершенно разных классов. Литература, создаваемая ими, редко признавалась представителями так называемой высокой культуры, но всегда находила своего массового читателя и способствовала его образованию. Как сказал Николай Рубакин:

с этих-то «бульварных романов» и начинают свое знакомство с литературой те люди, которые еще только привыкают к чтению <...> для того, чтобы перейти затем на произведения лучших авторов <...> По отношению ко многим и многим читателям отрицать пользу бульварных и тому подобных шаржированных романов значит то же, что отрицать первые ступени лестницы, признавая последующие. Не в отрицании первых вся суть дела, а именно в указании этих последующих<sup>199</sup>.

Точно так же учебники по литературной технике и их упражнения в стилизации были лишь первыми ступенями на пути к писательской профессии, но то, как высоко сможет забраться начинающий писатель, уже зависело от его усид-

---

<sup>199</sup> Библиографический указатель переводной литературы в связи с историей литературы и критикой / С пред. Н. Рубакина. СПб.: Тип. А. А. Пороховщикова, 1897. С. IV.

чивости, умения читать и анализировать чужие тексты и индивидуальных способностей.

*Анна Швец*  
**ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ  
«ЛАБОРАТОРИЯ ПИСЬМА»  
ВОСПИТАНИЕ ЧИТАТЕЛЯ-  
ПОЭТА ПРИ ПОМОЩИ  
«ЕРУНДОВЫХ ОРУДИЙ»**

Литература русского авангарда предполагала специфический «пакт» с читателем: автор стремился мобилизовать реципиента в творческом плане, так что последний нередко становился полноправным соавтором, сотворцом. Сопровождающее этот процесс поэтическое образование читателя (как потенциального поэта) – специфический педагогический проект, реализацию которого мы предлагаем рассмотреть на выразительном примере.

Сообщество «41°» сложилось в 1918–1919 годах в Тифлисе, объединив бывшего кубофутуриста А. Е. Крученых, футуриста И. М. Зданевича и их «ученика» И. Г. Терентьева. Тифлисская публика была немногочисленной, а потому мероприятия группы «41°» и задумывались, и осуществлялись как довольно камерные по масштабу. Публика искренне интересовалась новым искусством. Как отмечает Т. Л. Николь-



ская, «[п]ресса и публика, как правило, относились к футуризму доброжелательно... [футуристы. – А. III.] просвещали в основном круг поэтов и любителей поэзии, интересующихся новыми веяниями в искусстве»<sup>200</sup>. Предпочитаемым форматом взаимодействия с публикой была «лаборатория авангардистского эксперимента»<sup>201</sup>, открытая для небольшого круга. При этом публика – в основном – уже отличалась активным и осознанным участием в публичных акциях, так что реципиент чаще становился полноценным соучастником выступающего, соавтором происходящего на сцене, уточняющим и меняющим высказывание автора-футуриста.

Формат «творческой лаборатории» сложился благодаря нескольким обстоятельствам: узкому кругу реципиентов, которые охотно участвовали в публичной акции, и гостеприимному социальному пространству («уютному и интимному»), которое позволяло участникам регулярно собираться. Акции «41<sup>я</sup>» стабильно собирали небольшое количество публики<sup>202</sup>. Кажется, что многие посетители футуристических

---

<sup>200</sup> *Никольская Т. Л.* Фантастический город: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М.: Пятая страна, 2000. С. 62.

<sup>201</sup> Там же. С. 18.

<sup>202</sup> Первый «вечер футуристов» под эгидой А. Крученых, И. Зданевича, Ю. Дегена 20 ноября 1917 года собрал небольшую аудиторию («публики было немного», как пишет газета «Тифлисский листок» № 264 от 25 ноября 1917 г. – см. *Никольская Т. Л.* Указ. соч. С. 52). В конце вечера большая часть «направилась в „студию поэтов“» (Там же. С. 29), будущий «Фантастический кабачок», вместимость которого варьировалась от «10–15 человек» до «50 душ» (по словам очевидца тифлисского футуризма Г. Робакидзе) (цит. по: Там же. С. 58). Еще

вечеров были одни и те же: сами футуристы и их приятели<sup>203</sup>, среди которых числились «представители почти всех направлений поэтической мысли»<sup>204</sup>, местные журналисты. Вечера поэзии, как правило, заканчивались посиделками в «Фантастическом кабачке» – небольшом кафе, вмещавшем в лучшем случае полсотни человек и предлагавшем камерную, интимную атмосферу.

Почти каждую среду<sup>205</sup> в «Фантастическом кабачке» устраивался вечер поэзии. В программу входили лекции о

---

несколько вечеров Крученых, Зданевича и пары местных поэтов, взявших название «Синдиката футуристов» (19 января и 11 февраля 1918 года), проходили в помещении столовой общества «Имеди», небольшом «подвале» с «уютной и интимной» обстановкой. Резонно заключить, что в столовой могло уместиться примерно столько же людей, сколько на самых оживленных мероприятиях «кабачка». Вечер в столовой «собрал довольно много народу» (*Шерн Л.* Вечер заумной поэзии // Республика. Тифлис, 1918. № 156. 23 января. С. 4; цит. по: *Крусанов А. В.* Футуристическая революция. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 309), так что «публика заполнила почти весь подвал „Имеди“» (*Чернявский Н. А.* Вечер заумной поэзии // Возрождение. 1918. № 21. 27 января. С. 4; цит. по: *Крусанов П.* Указ. соч.. С. 310).

<sup>203</sup> Между ними были налажены неформально-дружеские связи. Так, журналист и редактор газеты «Республика» А. Канчели участвовал в вечерах «Синдиката» в качестве председателя; «Республика» же освещала эти вечера (довольно положительно) и сбывала билеты на вечера в конторе для сотрудников газеты.

<sup>204</sup> *Шерн Л.* Вечер заумной поэзии // Республика. Тифлис. 1918. № 156. 23 января. С. 4.

<sup>205</sup> Этот факт упоминается в стихотворении-шарже А. Порошина, завсегдагая «Кабачка»: «Среда, среда! Девятый час... / Горит фонарик разноцветный. / Спешу на огонек приветный, / Пока огарок не погас» (*Никольская Т. Л.* Указ. соч. С. 63).

течениях новейшей поэзии; их читали Терентьев, Крученых и Зданевич, по одному выступая в рамках «Футурвсеучбища», футуристического университета, почти каждую неделю. Лекции предполагали чтение стихов, превращенное в драматическое представление на сцене. Дальше могли последовать прения и обмен репликами – обсуждение реакции – или даже поэтический экспромт, когда участник аудитории выходил на сцену и читал собственные стихи. Подобное взаимодействие нередко выливалось в обсуждение поэтической техники и приемов. Сами лекции «футуристического университета» в «Фантастическом кабачке» посвящались, как правило, техническим и ремесленным тонкостям поэтического искусства, описанию поэтических школ.

При этом основная цель лекций явно состояла не в распространении теоретического знания о поэзии, а в практическом образовании публики, ее знакомстве с поэзией как с искусством коммуникации опыта и поэтического эффекта. Во время чтения лекции оратор – в частности, Крученых – полагался на актерское чтение. Аудитория следила не только за смысловым посылом, но и за тем, как он исполнялся, и очень нередко исполнение могло трансформировать смысл сказанного. В. А. Катанян, говоря о лекции А. Крученых «Любовная приключель Маяковского», упоминал, что поэт «изумительно... *держал речь* [выделено автором. – А. Ш.]»:

Он поднимал и опускал голос, убыстрял и замедлял произношение, выкрикивал отдельные слова

и проговаривал или, лучше сказать, проглатывал целые фразы... далекие тональности эксцентрически сближались, неожиданные модуляции удивляли, легато сменялись острым стаккато...<sup>206</sup>

Катанян при чтении этой лекции был суфлером – читателем стихов. Так изложение фактов переходило в представление перед публикой: «рассказ» уступал «показу». Читатель не получал теоретическое знание о поэзии, а приобщался к опыту ее восприятия.

Участвуя в поэтической акции, реципиенты нередко прибегали к практике пародии и импровизации, искажая изначальный образец и переиначивая его на свой лад – присваивая тем самым поэтическую практику себе. Ответ реципиента в итоге был не повторением образца, а вольной импровизацией по его мотивам, которая расширяла спектр возможностей выражения и давала адресату творческую свободу.

Так, на вечере «Синдиката футуристов» Зданевич демонстрировал публике образцы новой поэзии:

[Зданевич. – А. III.] читает с особой интонацией известный ему одному набор звуков, повторить который на память представляется невозможным, и предлагает узнать в этом характеристику небезызвестного в

---

<sup>206</sup> Катанян В. А. «Об умереть не может быть и речи!» // Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост. С. Сухопаров. München: Verlag Otto Sagner, 1994. С. 53.

Петрограде журналиста Брешко-Брешковского<sup>207</sup>.

В ответ один из зрителей в зале заметил, что «узнает в этом описании Брешко-Брешковского, но находит, что все же Брешко-Брешковский несколько развязнее»<sup>208</sup>. Зданевич парирует серией «остроумных реплик», которые вызывают «несмолкаемые аплодисменты»<sup>209</sup>. Вклиниваясь в диалог выступающего и публики, другой слушатель, местный поэт Паоло Яшвили (член группы «Голубые роги»), берет на себя инициативу оппонировать Зданевичу, выражая сомнение в ценности «зауми», и выступает с экспромтом.

Паоло Яшвили, в виде примера, тут же читает написанное им «заумное» стихотворение, набор звуков, выражающее, по его словам, описание доклада Ильи Зданевича. Референт, не менее горячо, возражал<sup>210</sup>.

Тот же номер Яшвили исполнил на вечере «Фантастического кабачка», где читались стихи Хлебникова (по воспоминаниям Т. Табидзе):

Выступил Паоло Яшвили и тоже прочитал только что сочиненное им заумное стихотворение, объявив, что это неопубликованный Хлебников. Успех был огромный. Паоло долго аплодировали. А мы помирали

---

<sup>207</sup> Никольская Т. Л. Указ. соч. С. 42.

<sup>208</sup> Там же.

<sup>209</sup> Там же.

<sup>210</sup> Там же.

со смеху<sup>211</sup>.

Подобное взаимодействие автора и реципиента описано И. Терентьевым в «17 ерундовых орудиях»:

Футуризм подготовил возможность импровизации: он требовал очень много от читателя и ничего от писателя... все опровергнуто футуристами! Но они еще не опровергли самих себя: так и стоят за-я-канные... Долой авторов! Надо сказать чужое слово<sup>212</sup>.

Во взаимодействии участников «41<sup>9</sup>» и их публики цель авторов состояла в том, чтобы уравнивать автора и читателя: столкнуть автора с осознанием ограниченности его представлений, дать автору возможность «опровергнуть самого себя», обогатить «чужим словом» собственную творческую программу. Неформально-лабораторные условия только способствовали этому сдвигу акцентов.

Равноправный диалог, импровизационное сотворчество авторов и читателей в рамках камерной атмосферы «Фантастического кабачка» привел к обновленному и уточненному пониманию поэтических техник и приемов, развитию локальных поэтик – творческих программ, которые отливались в диалоге с адресатом. В статье, посвященной годовщине «Фантастического кабачка», Крученых описывает сотруд-

---

<sup>211</sup> Там же. С. 63.

<sup>212</sup> Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий // Терентьев И. Г. Собрание сочинений / Сост., подг. текста М. Марцадури, Т. Л. Никольской. Bologna: San Francesco, 1988. С. 190.

ничество «41<sup>9</sup>» и дегеновского «Цеха поэтов» (рассчитанного в том числе на начинающих авторов<sup>213</sup>). В рамках «Цеха» «открылась полная свобода всяким поэтическим исканиям», заседания проходили в бурных обсуждениях стихов, их воздействия на адресата. Шли заседания «оживленно, разнообразно и интересно» под руководством «[к]орректного и академичного председателя»<sup>214</sup> Ю. Дегена. Иногда случались «схватки»<sup>215</sup> авторов между собой, в которых от каждого участника требовалась «находчивость»<sup>216</sup>: умение дистанцироваться от привычного приема и нетривиально его использовать.

В результате каждый из участников (А. Порошин, Б. Корнеев и другие) обрел понимание метода, схваченное – в небольшой заметке Крученых – образной формулировкой. А. Порошин был примечателен «„хрупкими“ и „хрустящими“ рифмами», Б. Корнеев – «звучными и округлыми эпитетами», Деген умел «вмещать мир в тарелку и освещать его зеленым светом лунатика»; И. Терентьев описывался как «попавший в „заграницу ума“»<sup>217</sup>. Год заседаний Крученых подытоживал так:

---

<sup>213</sup> Никольская Т. Л. Юрий Деген // Russian Literature. 1988. № XXIII. Р. 103.

<sup>214</sup> Никольская Т. Л. Фантастический город. С. 60.

<sup>215</sup> Там же.

<sup>216</sup> «Находчивым председателем оказался Борис Корнеев, особенно в его удачной схватке с неудачным „восточным футуристом“ Кара-Дарвишем» (Там же).

<sup>217</sup> Там же. С. 61.

Для меня (думаю, что также и для других участников «Кабачка») истекший год незабываем. Никогда еще я не работал так полно и продуктивно, главным образом, над темами, бурлившими в «Фантастическом кабачке». Написано много за этот год больше, чем за все предыдущие 5 лет! А то ли еще будет!<sup>218</sup>

«Возможность импровизации», приглашение к сотрудничеству в рамках виртуального поэтического цеха и взаимодействие с читателем как с равноправным участником творческого процесса предлагаются в книге И. Г. Терентьева «17 ерундовых орудий»<sup>219</sup>. Книга состоит из небольшого вводного трактата о поэзии и «практической» части – серии поэтических миниатюр, отличающихся оригинальным типографским оформлением<sup>220</sup>. Скорее всего, сначала был напечатан теоретический пролог, затем – серия стихов.

Преимущественно «17 ерундовых орудий» – сборник

---

<sup>218</sup> Там же.

<sup>219</sup> Встречается также написание «17 еРУндовых оРУдий», которое основано на написании заголовка на обложке первого издания («РУ» набрано заглавными буквами, объединяя слова «ерундовых» и «орудий»). Здесь и в дальнейшем мы будем использовать вариант написания без заглавных букв.

<sup>220</sup> Книга «17 ерундовых орудий» вышла двумя изданиями в 1918 и 1919 гг. (см.: *Терентьев И. Г.* Собрание сочинений. С. 476) в типографии Союза городов Республики Грузии небольшим тиражом. По определению Т. Л. Никольской, «сборники стихов Терентьева, выходившие в Тбилиси маленькими тиражами, были практически неизвестны в Москве и Петрограде» (*Никольская Т. Л.* Фантастический город. С. 50). На основании этого свидетельства можно заключить, что тираж книги Терентьева вряд ли превышал 200–500 экземпляров.



практических советов и наблюдений над процессом письма. Иначе говоря, книга «17 ерундовых орудий» напоминает написанные в разное время заметки, отрывки «по случаю» из записной книжки поэта. Многие «орудия» звучат как записанные «чтобы не забыть» фразы: «лопнуть должно в 17 местах / напнешь в одном лопнет в / другом напнешь в несколь- / ких лопнет других»<sup>221</sup>. Фокус в этом произведении сделан на творческих приемах и уловках, помогающих в написании текстов, – «ерундовых орудиях». С одной стороны, «ерундовыми орудиями» может овладеть и новичок. С другой стороны, «ерундовые орудия» потому так и названы, что ничего не стоят – в том, разумеется, случае, если просто повторить за мастером, а не усвоить принцип и переизобрести «орудие» и его функционал самому.

Теоретическое введение книги почти не привлекает к себе внимания в плане типографского оформления<sup>222</sup>. Поэтические миниатюры в этом плане – полная противоположность.

---

<sup>221</sup> Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий. С. 193.

<sup>222</sup> Исключение составляет самый конец трактата, где фразы «Долой авторов! Надо сказать чужое слово. Узаконить плагиат. ТАБАК» (Терентьев 1988. С. 190) набраны шрифтами разного размера. Под этим текстом помещен рисунок, напоминающий изображение рыбы на вывеске рыбного магазина. В самом трактате некоторые фразы набраны чуть более крупно, чтобы привлечь внимание, – подобно тому, как в учебнике заголовки глав и разделов первые предложения в тексте и абзацы с важной информацией («Когда нет ошибки, ничего нет» (Терентьев 1988. С. 181), «Законы практического языка» и «Закон поэтической речи» (Там же. С. 182), «Наша поэзия отлична как» (Там же. С. 186), «Вот простейший пример» (Там же. С. 188)).

Они – выразительный пример текста зримого, приглашающего читателя к активному рассмотрению. Такое стихотворение, по замечанию исследователя, отличается «активной визуальной аранжировкой собственно вербального компонента»<sup>223</sup>, неразрывно связанной с «подач[ей]... стихотворного текста»<sup>224</sup>.

Каждая миниатюра занимает одну страницу, превращаясь в картину для зрителя (так что ее можно рассматривать, цитируя «Сдвигологию русского стиха» Крученых, «в один огляд»<sup>225</sup>). Эти миниатюры лишены визуальной конструкции-плана, который можно было увидеть в некоторых «железобетонных поэмах» Каменского. Каждое стихотворение представляет собой линейно набранный текст, в котором использованы шрифты нескольких разных гарнитур. Помимо этого, буквы «скачут», нередко выходя за линию набора и разламывая строку. «Скачет» и сам текст: часть строк может быть выравнена по центру, часть – по левому краю, часть – по правому, так что зритель видит своеобразную «лесенку». «Разнобой» распространяется и на размер букв: заглавные буквы соседствуют со строчными в пределах одного слова,

---

<sup>223</sup> Орлицкий Ю. Б. Сплошное неприличие как принцип организации литературной формы // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / Под ред. А. А. Россомехина. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. С. 65.

<sup>224</sup> Там же.

<sup>225</sup> Крученых А. Е. Сдвигология русского стиха. Трактат обижающий и поучальный. М.: МАФ, 1923. С. 33.

при этом заглавная буква может быть помещена в середине или конце слова.

В этой связи критик-типограф М. С. Карасик описывает «ерундовые орудия» как «наборно-шрифтовые картины, типограммы»<sup>226</sup>. Как и в случае с «железобетонными поэмами» Каменского, поэтические миниатюры отсылают к афишам как к ближайшему предшественнику. По словам другого типографа, В. Г. Кричевского, «Каждое орудие (страничка)... суть афишка или... выисканный фрагментик... афиши начала века»<sup>227</sup>. При этом «наборная графика становится самодовлеющей, затрудняет чтение»<sup>228</sup>; «зрительное пиршество... *мешает* различать слова»<sup>229</sup> [выделено автором. – А. Ш.]. В итоге «отстранение зримого слова от просто слова... возможно... и неизбежно»<sup>230</sup>. Графическое оформление в меньшей степени функционально, в большей – относительно «произвольно» и «декоративно»<sup>231</sup>. В итоге оно не

---

<sup>226</sup> Карасик М. С. 17 типографских орудий Игоря Терентьева // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра. С. 8. По сути, каждая из этих картин – «наборная иллюстрация, составленная из материала типографской кассы» (Там же. С. 10). Из букв и знаков создавалось цинковое клише и отпечатывалось на листе как единое изображение.

<sup>227</sup> Кричевский В. Г. Типографика футуристов на взгляд типографа // Терентьевский сборник. № 2. М.: Гилея, 1998. С. 55–56.

<sup>228</sup> Карасик М. Указ. соч. С. 12.

<sup>229</sup> Кричевский В. Г. Указ. соч. С. 47.

<sup>230</sup> Там же.

<sup>231</sup> Ю. Б. Орлицкий отмечает, что в «17 ерундовых орудиях» очевидно «использование разных по размеру и гарнитуре шрифтов, причем далеко не всегда

столько облегчает и направляет процесс чтения, сколько дезориентирует читателя визуальным «разнобоем» и побуждает самостоятельно создавать смысловую конструкцию из типографского «хаоса».

Визуальный аккомпанемент стихов становится важен сам по себе как источник смыслов, в отрыве от слова как значащей единицы. Коннотируемые им смыслы – как и в случае с предшественником, «железобетонными поэмами» – так же связаны с опытом пишущего субъекта, который читатель может присвоить и адаптировать. Характеризуя этот текст, исследователи говорят о «темпераменте, энергии»<sup>232</sup>, которые сообщаются «типографским набором». Типографика, таким образом, коннотирует процессуально-динамические смыслы, связанные с выражением эмоционального опыта.

Помимо этого, типографское оформление – источник множественных способов прочтения текста: «[П]ри разных направлениях чтения возникают новые словообразования, кажется, что буквы сами подсказывают, как их можно складывать, слова множатся и делятся»<sup>233</sup>, – пишет М. С. Карасик. «Использование нетрадиционных типографских средств позволяет... говорить о принципиальной неоднозначности, вариативности предлагаемого порядка чтения

---

– в обусловленных только смыслом функциях... но и в собственно эстетической, декоративной... функции» (*Орлицкий Ю. Б.* Указ. соч. С. 66).

<sup>232</sup> *Карасик М.* Указ. соч. С. 12.

<sup>233</sup> *Карасик М.* Указ. соч. С. 15.

вербального компонента», – замечает также Ю. Б. Орлицкий. Как и в случае «Танго с коровами», в «17 ерундовых орудиях» типографское оформление позволяет читателю создать визуальную конструкцию поэмы из видимой на листе «наборно-шрифтовой картины» – при том, что таких конструкций может быть больше, чем одна. Возрастающая творческая активность читателя ведет к тому, что он становится вровень с автором: «[ч]итателю... суждено включаться в процесс поиска ключа... в (ре)конструирование приема, тем самым совершая „восхождение к автору“»<sup>234</sup>.

«Когда нет ошибки, ничего нет»<sup>235</sup>, – так начинает теоретическое введение к книге Терентьев. Ключевой принцип его поэтического искусства – намеренная ошибка, отклонение от ожидаемого и «правильного» языкового порядка: «нелепость, чепуха, голое чудо»<sup>236</sup>. Поэтическое «мастерство» определяется как «уменье ошибаться»<sup>237</sup>: намеренно вставлять в стихотворение «случайное слово» или преобразовать знакомое слово ошибкой до неузнавания. «Уменье ошибаться» позволяет будоражить воображение читателя непредвиденной «случайностью», превращает стихотво-

---

<sup>234</sup> Цвигун Т. В., Черняков А. Н. Теория поэзии и поэзия теории (О «17 ерундовых орудиях» Игоря Терентьева) // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / Под ред. А. А. Россомехина. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. С. 48.

<sup>235</sup> Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий. С. 181.

<sup>236</sup> Там же.

<sup>237</sup> Там же.

рение в материал для читательского сотворчества. Именно в «умении ошибаться» заключается, по мнению автора, источник читательской импровизации.

Научиться ошибаться можно, если «думать ухом, а не головой»<sup>238</sup>, как утверждает Терентьев. Связанность звукового состава слова и известного всем носителям языка смысла – аксиома, на которой, по Терентьеву, основаны «законы практического языка»: «Похожезвучающие слова могут иметь непохожий смысл... Равнозвучающие – один смысл»<sup>239</sup> [орфография автора сохранена. – А. Ш.]. «Закон поэтической речи» предполагает отсутствие связи между звуковым составом и известным смыслом: «слово означает то, что оно звучит»<sup>240</sup>, а «[с]лова, похожие по звуку, имеют в поэзии похожий смысл»<sup>241</sup>. Примерно так ощущают язык дети и именно так его осваивают, – спонтанно совершая интересные открытия путем «ослышки», но вместе с тем ошибаясь и не владея языком в полной мере. Дети, по Терентьеву, – важный источник подражания для поэта в «мастерстве ошибаться»: «Дети часто спотыкаются; они же превосходно танцуют»<sup>242</sup>, – метафорически иллюстрирует он этот тезис.

«Закон практического языка» предполагает в идеале без-

---

<sup>238</sup> Там же. С. 181.

<sup>239</sup> Там же. С. 182.

<sup>240</sup> Там же. С. 181.

<sup>241</sup> Там же. С. 182.

<sup>242</sup> Там же. С. 181.

упречное владение языком в широком диапазоне регистров, умение донести любой смысл до собеседника. Вместе с тем «закон поэтического языка», кажется, требует на время разучиться пользоваться языком: воспринимать его как набор звуков. Этот набор звуков отсылает не к известным словам и понятиям, а к индивидуальным переживаниям, ассоциациям и жестам, сопровождающим произнесение этих звуков, – к телесному-эмоциональному опыту порождения высказывания, пара-языковому и до-языковому по природе своей. Язык предстает как исполнительски-пластическая деятельность<sup>243</sup>. Идеальный читатель, таким образом, должен вос-

---

<sup>243</sup> В этой связи резонно вспомнить об актерском чтении, практикуемом А. Е. Крученых. В ходе такого чтения вокальная декламация неизбежно сообщала новые смысловые оттенки высказыванию, нередко понуждая забыть об очевидном смысле и вводя читателя в «транс», восприятие доязыковое и транс-языковое. «Крученых не чуждо представление о заклинательной речи, – писал С. М. Третьяков. – Его чтение порой дает эффект шаманского гипноза» (*Третьяков С. М. Бука русской литературы // Бука русской литературы. М.: Тип. ЦИТ, 1923. С. 3–18. С. 16*). Также ср. отзыв Д. М. Молдавского о том, как Крученых читал собственные стихи: «Крученых начал читать. Мне приходилось слышать заговоры деревенских колдунов. Я записывал русские песни и внимал пению таджикских гафизов. И вот то, что произошло тогда, заставило меня вспомнить все это сразу! ...Крученых провел подлинный сеанс шаманства. Передо мной был самый настоящий колдун, вертевшийся, покачивающийся в такт ритму, притоптывающий, заворачивающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие. Это казалось невероятным! Какое-то синтетическое искусство, раздвигающее рамки привычной словесности» (*Молдавский Д. М. Алексей Крученых // Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост. С. Сухопаров. München: Verlag Otto Sagner, 1994. С. 162*). Подробнее см. также: *Бобринская Е. А. Теория моментального творчества Крученых // Терентьевский сборник / Под ред. С. В. Кудрявцева. М.: Гилея, 1998. С. 13–43*.

принимать слова не как значащие единицы, а как единицы звучащие. Для такого читателя звуковой облик слова сам по себе становится важен, и слово рассматривается в отрыве от смысла, разделяемого всеми, кто знает это слово. «Детское» понимание языка как исполнительской деятельности открывает возможности для творческой импровизации и взрослому читателю.

Объяснив читателю, в чем заключается поэтико-коммуникативная модель, Терентьев переходит к ее демонстрации на примере: разбору романа в стихах «Евгений Онегин» с точки зрения фоники текста. В тексте, отмечает Терентьев, Татьяна говорит о своей влюбленности так: «Мне тошно, милая моя / Я плакать, я рыдать готова»<sup>244</sup>. «[В] конце романа, говоря о том же, она повторяет ту же звучащую суть влюбленной: всю эту ветошь маскарада (Мой приятель уверял, что, когда он влюблен, его поташнивает)»<sup>245</sup>, – продолжает Терентьев. По Терентьеву, две реплики Татьяны («мне тошно, милая моя» и «всю эту ветошь маскарада») значат одно и то же: «я влюблена и от этого чувства испытываю тошноту». В первом случае Татьяна пользуется практическим языком, в рамках которого «тошнота» отсылает к ее состоянию. Во втором случае Татьяна пользуется языком поэтическим, в рамках которого набор звуков «в–т–ш» подсказывает читателю переживание тошноты («Пользуясь обычными слова-

---

<sup>244</sup> Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий. С. 182.

<sup>245</sup> Там же. С. 182.



ми, Пушкин превращает „ветошь“ в „тошноту“»<sup>246</sup>, – замечает Терентьев в этой связи).

Внимание к языку как пластико-исполнительской деятельности, к «звуковой сути» слова, выводит читателя не к понятиям и представлениям, а к эмоционально-аффективным переживаниям, которые заражают и пронизывают собой весь текст целиком. Терентьев прибегает к демонстрации этого тезиса еще на одном примере:

Если вслушаться в слова: гений, снег, нега, странность, постоянство, приволье, лень, вдохновение... слова, которыми восклицаются, желая характеризовать «настроение»... станет несомненно, что они вызваны звуковым гипнозом: Евгений Онегин, Татьяна, Ольга, Ленский<sup>247</sup>.

Звуковой профиль «Евгения Онегина» – постоянно повторяющиеся звуки «н», «г», «т», «л». Этот набор звуков связывается с определенными движениями, жестами, спонтанными ассоциациями. Разбирая, как определяющий звуковой рисунок поэмы набор звуков проявляется в строке «Всё те же ль вы? другие ль девы», Терентьев привлекает внимание читателя к случайно возникающему слиянию «львы»<sup>248</sup>. Это новое слово и связанные с ним ассоциации,

---

<sup>246</sup> Там же. С. 185.

<sup>247</sup> Там же. С. 183.

<sup>248</sup> Подобное слияние – в терминологии А. Крученых, «сдвиг». В более поздних работах («Сдвигология русского стиха») поэт определит сдвиг как «[с]лия-

по Терентьеву, распространяют свой эффект на текст всей главы поэмы:

А дальше поэт [Пушкин – А. III.], слуховое воображение которого поражено словом «львы», рыкает и ворчит: «*узрюли*<sup>249</sup> русской Терпсихоры», «устремив разочарованный лорнет», «безмолвно буду я зевать»... не буду настаивать на том, что «узрюли» означает – «ноздри льва»... но произносительный пафос этого слова, одинаковый почти у всех чтецов, доказывает основную правильность догадки: торжественный зверь смотрит, раздувая ноздри<sup>250</sup>.

По Терентьеву, случайное стечение «львы» заставляет поэта (может быть, бессознательно) ориентироваться на образ льва – и в итоге звуковой рисунок главы отмечен последовательностями звуков, которые имитируют рык зверя («устремив... разочарованный лорнет» – аллитерация на «р»), его дыхание («безмолвно буду я зевать» – аллитерация на «б»),

---

ние двух звуков (фонем), или двух слов как звуковых единиц, в одно звуковое пятно» (*Крученых А. Е.* Указ. соч. С. 4), так что непреднамеренно возникает новый смысл. Приведем несколько примеров сдвига, которые Крученых заимствует у Пушкина [здесь и далее все выделения Крученых. – А. III.]: «Как рано мог уж он тревожить», «Незримый хранитель могучему дан», «Все те же львы, иные девы...» (Там же). Результаты сдвига – непонятные, новые, «заумные» слова: «мокужон», «чемудан» (отдаленно напоминающее «чемодан»), «львы». «Сдвиг» – механическая ошибка, результатом которой становится изменение и передвижение смысла.

<sup>249</sup> Здесь и далее в тексте выделение Терентьева. – А. III.

<sup>250</sup> Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий. С. 183–184.

раздувание ноздрей («узрюли» – стечение «зр»)<sup>251</sup>. Так или иначе, эта звуковая последовательность воспроизводит переживание столкновения со зверем, которое может не только описывать зверя, но и при помощи набора звуков передавать разные ответные реакции (страх, любопытство, замешательство).

Фактически Терентьев призывает читателя разучиться читать: не видеть сюжет, а слышать звуковую последовательность и на ее основе строить догадки о тех действиях, жестах, переживаниях, которые она выражает. Так может воспринимать текст Пушкина ребенок: не понимать, о чем говорится, но слышать мелодию пушкинского стиха и опознавать загадочные, будоражащие воображение слова («все те же львы»). Подобный контринтуитивный – «детский» – способ чтения ориентирован на умножение смыслов в тексте: опознавание новых и новых значащих звуковых последовательностей, наводящих представление о каком-либо переживании. Снова возвращаясь к объяснению, Терентьев комментирует такой способ чтения так: «Это не ключ к пониманию поэзии: это *отмычка*, потому что всякая красота есть *красота со взло-*

---

<sup>251</sup> Ср. схожий анализ «Евгения Онегина» авторства Крученых, в котором он обращает внимание на повторение сочетания звуков «е» и «н» в «Евгении Онегине» – согласно поэту, они помогают передать переживание «томления»: «Томление в Пушкинском *Онегине* построено на *енном* (так и главные герои романа: Евгений, (Л)енский, (Тат)ьяна), вот почему можно говорить не краснея о *евенине* в звуко-образе Пушкина» (*Крученых А. Е.* Указ. соч. С. 18).

мом»<sup>252</sup>. Чтение текста, преследующее поиск звуковых стяжений и звуковых последовательностей, не позволяет понять текст как целое, автором задуманное, то есть отыскать универсальный ключ к смыслу. Такое чтение позволяет читателю взломать и пересоздать текст, тем самым отвоевав текст у автора и присвоив себе.

Разучившись читать, читатель становится чужок к звуковой оболочке слова и незамечаемой «подложке» поэтической речи – ритму. Именно звук поэтической речи и ритм ложатся в основу творческой импровизации, приводя к рождению новых спонтанных смыслов. «Каждый художник принужден учиться до полного невежества: открытия бывают там, где начинается дуракаваляние! Ритм! Ритм! Ритм!»<sup>253</sup> – отмечает Терентьев. Ритм, задаваемый средствами передвижения (трамваем, аэропланом), преобразует восприятие – человек видит мир вокруг себя с определенной скоростью и через определенные интервалы, что не может не определять его мышление: «Дело в остановках ежеминутных (трам), замедлениях порывных (аэроплан), дело в размеренности по секундам»<sup>254</sup>. То же относится и к поэзии: нетривиальный, нерегулярный ритм заражает читателя, заставляет его проникнуться определенным телесным и эмоциональным переживанием – основой для творческой импровизации.

---

<sup>252</sup> Терентьев И. Г. 17 орундовых орудий. С. 184.

<sup>253</sup> Там же. С. 186.

<sup>254</sup> Там же. С. 187.

Роль материала для демонстрации этого принципа играют поэтические миниатюры – «ерундовые орудия» – изложенные во второй, «практической» части книги. Сам же Терентьев завершает «вводный инструктаж», отмечая, что «[в]се сказанное здесь об ошибке, мастерстве, звуке, ритме и проч. ляжет в основу будущей школы поэзии, уже пришедшей под 41<sup>о</sup> (Тифлис) на смену футуризма»<sup>255</sup>.

---

<sup>255</sup> Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий. С. 189.

## двѣНадцатое

**П** ЕрепиСаТЬ  
ереЧиТать  
ЕречеРкнУть  
ереСтаВить  
ЕреНЯТЬ  
еРепрыгнУть и УДРАТЬ

По отношению к «теоретическому предисловию» «практическая» часть разыгрывает описанные в предисловии

принципы, заставляя читателя быть начеку, понуждая его быть готовым к самостоятельному досочинению поэтического текста<sup>256</sup>.

В нескольких миниатюрах ключевые поэтические принципы не столько объясняются, сколько разыгрываются на практике. Пример – шестнадцатая миниатюра, «двенадцатое» орудие (см. иллюстрацию). На странице – несколько слов, которые разделяют первые буквы и первые два слога («пе-ре»): «переписать», «перечитать», «перечеркнуть», «переставить», «перенять», «перепрыгнуть». Поставленные вместе, эти слова словно задают алгоритм работы над текстом: переписать текст, перечитать текст, перечеркнуть лишнее, переставить слова, для улучшения текста перенять какой-то прием у другого поэта, «перепрыгнуть», то есть придумать нечто лучше позаимствованного приема, и «удрать», то есть уйти из-под влияния.

Графический ритм текста сообщает ему дополнительные смыслы. Слова начинаются с общей заглавной буквы «П»; внутри слов снова встречаются графические акценты на заглавных буквах («ПЕрепиСаТЬ», «ПереЧиТать», «ПеречеРкнУть», «переСтаВить», «ПЕреНЯТЬ», «ПеРепрыГнуть и УДРАть»). Акцентирование внимания на общей заглавной букве группы глаголов напоминает о подборе слова или риф-

---

<sup>256</sup> Сборник советов не лишен «ошибок», цепляющих внимание читателя (несмотря на то что на обложке книги набрано: «В книге опечаток нет»). Эти «ошибки» являются, несомненно, сознательно допущенными неточностями.

мы – процессе перебора нескольких похожих слов, которые начинаются сходным образом, но имеют разный смысл. Задаваемый графическими акцентами визуальный ритм и понуждает нас останавливаться при чтении («перечитывать»), и обращает внимание на ритм звуковой.

Нерегулярность ритма графического указывает на нерегулярность ритма звукового. Взглянем на звуковую схему стихотворения (косая черта – ударный слог, прочерк – безударный слог):

/ \_ \_ /

/ \_ \_ /

/ \_ \_ /

/ \_ / \_

/ \_ /

/ \_ / \_ \_ \_ /

Первые три строки («переписать», «перечитать», «перечеркнуть») выстроены в соответствии с одной и той же ритмической схемой: дактилическая стопа и ударный слог. Каждая из этих строк описывает одно действие из рутинной последовательности действий. В четвертой строке («переставить») ритм меняется (две хореические стопы) – и действительно, поэт «переставляет» ударения. Хореический ритм соблюдается в пятой строке («перенять») – перенимается строкой. В последней строке в начале – две хореические стопы, затем – стопа анапеста, так что регулярный ритм разрушается. Говорящий словно бы «перепрыгивает» через ожи-



даемое нами ударение, вставляя две безударные стопы, и уходит от ритма. Графический ритм не повторяет ритм звуковой, но скорее дополняет его, также варьируясь от строчки к строчке. В первой, третьей и пятой строках первая «е» в «пере» – заглавная («ПЕрепиСаТЬ», «ПЕречеРкнуть», «ПЕреНЯТЬ»), а во второй, четвертой и шестой – строчная («ПереЧиТать», «ПереСтаВить», «ПеРепрыГнуть»). Нерегулярное варьирование можно проследить и в чередовании заглавных букв в середине и конце слова. Представим схему (косая черта – заглавная буква, пропуск – строчная, общая заглавная «П» не считается):

/ \_ \_ \_ / / \_  
\_ \_ \_ / / \_ \_ \_  
/ \_ \_ \_ / \_ / \_ \_  
\_ \_ \_ / \_ / \_ \_ /  
/ \_ \_ /// \_  
\_ / \_ \_ \_ / \_ \_ \_ / \_ /// \_ \_

Мы можем наблюдать отсутствие регулярного ритма, как звукового, так и графического. Нерегулярность ритмов воспроизводит множество остановок и переключений внимания в работе над текстом: действий переписывания, перечитывания, перечеркивания, перестановки и т. д. Фактически ритм позволяет пережить опыт написания текста: опыт перечеркивания, дописывания, переписывания, остановок и перестановок в процессе письма.

Нетривиальная типографская подача текста напрямую

связана с «законами поэтического языка», которые формулирует Терентьев в предисловии. В «теоретической части» Терентьев настаивал на необходимости «разучиться читать» и воспринимать «звучащую суть» слова отдельно от его известного смысла. «Звучащая суть» переключает внимание читателя на язык как производную артикуляционного, жестового, телесного поведения. В «поэтической» части на первый план выходит «зримая суть» слова, созданная при помощи типографского оформления, – ее надлежит воспринимать отдельно от того, что слово обычно значит. Типографское оформление становится средством, при помощи которого читатель разучивается видеть слово и учится видеть пластически-исполнительский потенциал языка, распознавать в линиях букв зримый ритм. Чтобы читатель понял, как можно слышать поэтическую речь, не вслушиваясь в смысл, по Терентьеву, он должен научиться видеть в буквах рисунки, забыв об азбуке. Именно «рисунок» слова – и слово как рисунок – становится проводником творческого опыта, средством демонстрации творческого процесса для читателя.

В случае сообщества «41<sup>9</sup>» можно говорить об определенном сценарии рецепции: во главу угла поставлен идеал «прямого» общения с реципиентом – общения, перерастающего в совместное сотворчество. Идеальный реципиент – заинтересованный поэтическим творчеством коллега – собрат по творческому цеху, «поэтической лаборатории». Ис-

кренный интерес реципиента к эксперименту не исключает критических суждений и несогласия. В рамках ответной импровизации адресата исходный «образец» (выступление поэта) мог быть спародирован, высмеян, подвергнут пересмотру, так что на другом конце коммуникативной цепи получалось нечто принципиально отличное от исходных чаяний публики и неожиданное для самих организаторов публичного действия. Именно эти сдвиги, отклонения и преобразования смысла в процессе коммуникации занимают внимание поэтов-экспериментаторов: следя за изменениями в процессе коммуникации, они открывают новые возможности взаимодействия с публикой.

Игровой и импровизационный характер взаимодействия переходит в плоскость общения с читателем литературного текста – диалог посредством обсуждения текстов. Выступая с позиции равного, коллеги по творческой лаборатории, Терентьев объясняет читателю поэтико-коммуникативную модель, демонстрирует ее на практике и передает читателю инициативу. В поэтических произведениях на первый план выходит исполнение слова – его звучание, визуальный облик. Акцентируются «неважные части» высказывания и комплекса восприятия – те, которые автор пожелал выделить, и те, которые связаны с индивидуально неповторимым опытом автора. Исполнение слова – допускающее «случайные» элементы и момент «загадки» для воспринимающего – залог для свободной интерпретативной импровизации чи-

тателя.

«17 ерундовых орудий» – поэтический эксперимент, ориентированный на совместную импровизацию автора и читателя в коммуникативном взаимодействии. Здесь упор делается на импровизацию в сочинении поэтического текста. Терентьев последовательно обособляет «звучащую суть» (и «видимую суть») слова и его визуальный облик от ожидаемого и известного смысла. Поэта интересуют привходящие случайности, ошибки, трансформация слова в процессе его исполнения.

Как практик, Терентьев подводит читателя к тому, что последний должен разучиться читать в традиционном смысле слова: разучиться автоматически связывать слова с известными смыслами и научиться воспринимать пластически-исполнительскую сторону слова саму по себе, идет ли речь о звуке или о слове как видимом образе.

Предлагаемая творческая практика весьма отдаленно напоминает современные методики Creative Writing, предполагающие обучение системе приемов и овладение техниками письма. Скорее перед нами «творческое разучивание» (creative unlearning), которое становится – парадоксально – залогом творческого же письма. Как показал опыт исторического авангарда уже в ретроспективе, «творческое разучивание» открывает возможности импровизации – но также с меньшей степенью вероятности востребовано широкой аудиторией, о чем свидетельствуют скромные тиражи и

почти отсутствующие сведения о рецепции.

*Наталья Осипова*  
**ЛЕВ ТОЛСТОЙ КАК УЧИТЕЛЬ**  
**CREATIVE WRITING**

Лев Толстой, как известно, очень любил детей и совершенно не знал, что такое creative writing. Однако опыты обучения творческому письму в Яснополянской школе очень напоминают современные методы обучения писательскому мастерству и являются предшественниками creative writing задолго до появления этого термина<sup>257</sup>.

---

<sup>257</sup> Термин creative writing возник в XX веке в британских и американских университетах для названия классов по обучению творческому письму. В настоящее время наиболее общепринятое определение, зафиксированное статьей 2014 года в Wikipedia, звучит так: «Creative writing is any writing that goes outside the bounds of normal professional, journalistic, academic, or technical forms of literature, typically identified by an emphasis on narrative craft, character development, and the use of literary tropes or with various traditions of poetry and poetics. Due to the looseness of the definition, it is possible for writing such as feature stories to be considered creative writing, even though they fall under journalism, because the content of features is specifically focused on narrative and character development. Both fictional and non-fictional works fall into this category, including such forms as novels, biographies, short stories, and poems. In the academic setting, creative writing is typically separated into fiction and poetry classes, with a focus on writing in an original style, as opposed to imitating pre-existing genres such as crime or horror» (цит. по: [https://en.wikipedia.org/wiki/Creative\\_writing](https://en.wikipedia.org/wiki/Creative_writing), дата последнего

# Руссо, крестьянский вопрос и личное счастье

Открытие Яснополянской школы в октябре 1859 года – результат пересечения личных мотивов и исторических перспектив. Широкое обсуждение готовящейся крестьянской реформы, разрыв культурного меньшинства и многомиллионного безграмотного крестьянства делают вопрос народного образования остроактуальным и общественно важным. Создание школ – один из путей к преодолению разрыва в обществе, включения народа в поле культуры<sup>258</sup>.

---

просмотра: 03.03.2022).

<sup>258</sup> Поворот к идее народного образования был частью политики в области просвещения, начатой графом Уваровым. Обзор деятельности С. С. Уварова на посту министра просвещения см. в статье: *Рождественский С. В.* Государство определило свои права и обязанности по отношению к народному просвещению // Народное образование в России: Исторический альманах. М., 2001. С. 149–150. В том же сборнике обзор государственной политики в сфере народного образования: *Фортунатов А.* Школьное дело // Там же. С. 200–208; *Фальборк Г., Чарнолуцкий В.* Начальное народное образование // Там же. С. 222–232. Авторы последней статьи так описывают ситуацию: «С именем императора Александра II наша народная школа связана вдвойне: освободив русский народ от рабства, он дал ей, во-первых, необходимую почву для развития, во-вторых, он создал в России совершенно новую организацию всего дела народного образования. Уже в 50-х годах вопросы образования становятся жгучими вопросами дня, одинаково интересующими и общество, и правительство» (С. 222). Анализ формирования образовательных институтов в 1850–1860-х годах XIX века см. в работе: *Вдовин А. В., Зубков К. Ю.* Генеалогия школьного историзма: литературная критика, историческая наука и изучение словесности в гимназии 1860–1900-х годов // Новое литературное обозрение. 2020. Т. 164. № 4. С. 161–176.

Для Льва Толстого это время кризиса, связанного с неопределенностью личных перспектив, разочарованием в литературе и попыткой найти себе другое поприще<sup>259</sup>. Десятью годами ранее он уже устраивал школу для крестьянских детей; по воспоминаниям современников, он тогда много играл с детьми и проводил с ними время<sup>260</sup>. Вторая попытка организации школы стала и более длительной, и более осмысленной<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> О деятельности Толстого в качестве мирового посредника и помощи крестьянам в спорах с помещиками см., например: *Бирюков П. И.* Биография Толстого (книга первая). М., 2000. С. 230–241.

<sup>260</sup> Сохранились воспоминания одного из учеников школы 1849 года Ермилы Базыкина, записанные уже после смерти Толстого и опубликованные в 1912 году в газете «Русское слово». См.: *Вейкман В. А.* Л. Н. Толстой – народный учитель. Краткий очерк педагогической деятельности Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. М.: Учпедгиз, 1959.

<sup>261</sup> К счастью для историков, педагогический опыт Л. Н. Толстого был описан и им самим в нескольких статьях и 12 номерах журнала «Ясная Поляна» его современниками и последующими поколениями ученых. Ценным источником сведений о Яснополянской школе и методике Толстого является книга Эрнеста Кросби «Л. Н. Толстой как учитель» (1908), написанная по живым впечатлениям автора. Вот главные идеи толстовской педагогики, описанные Кросби: 1) отсутствие дисциплины и любых наказаний; 2) описание школьной жизни как художественного произведения («Толстой уделяет этому описанию драки между Кыской и математиком столько же места, сколько Гомер какому-нибудь поединку героев. Несмотря на всю простоту, его рассказ поражает тем реализмом, которым отличаются его большие романы» – *Кросби Э.* Л. Н. Толстой как школьный учитель / Пер. с англ. Изд. 2-е. М.: Типо-литогр. Т-ва И. Н. Кушнерев и К<sup>о</sup>; Типография т-ва И. Н. Крушнера и К<sup>о</sup>, 1908. С. 7); 3) совместное обучение мальчиков и девочек; 4) экспериментальный характер методики преподавания: «Толстой пользовался своей школой как бы лабораторией для опытов» (Там же.



Момент обращения к педагогической деятельности можно реконструировать по дневникам и письмам 1859–1862 годов. В них видно, из какого внутреннего хаоса зарождается идея новой школы и как связаны личное переживание (смерть брата), мысли о религии и педагогическая деятельность. Приведем запись от 13 октября 1860 года:

Скоро месяц что Н[иколинька] умер. Страшно оторвало меня от жизни это событие.

Опять вопрос: зачем? Уж недалеко до отправления туда. Куда? Никуда. – Пытаюсь писать, принуждаю себя и не идет только от того, что не могу приписывать работе того значения, какое нужно приписывать для того, чтобы иметь силу и терпенье работать. Во время самых похорон пришла мне мысль написать матерьялистическое евангелие, жизнь Христа матерьялиста. Поездка из Содена ничем не замечательна. В Женеве Collège. Под диктовку историю, и один складывает. Пьяный учитель. Изуродованные дети в *salle d'asile*. Глупый Тургенев. Н[иколинькина] смерть самое сильное впечатление в моей жизни. Marseille. Школа не в школах, а в журналах и кафе (48, 28–29)<sup>262</sup>.

---

С. 14). Интересные факты также содержит книга В. А. Вейкшана, где подробно описана методика преподавания Толстым чтения и письма, а также отзывы на идеи Толстого педагогов во всем мире (*Вейкшан В. А. Л. Н. Толстой – народный учитель*).

<sup>262</sup> Здесь и далее текст Л. Н. Толстого цитируется по Юбилейному 90-томному собранию сочинений (*Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений*. М.: Худож.

За год до этого дневник и письма Толстого полны жалобами на лень и бездействие. Литература кажется постыдной мерзостью, бездействие удручает, лень вызывает моральные муки<sup>263</sup>. Путешествуя по местам кумира юности Руссо, созерцая водопады, любуясь хорошенькими девушками, ругаясь с хозяином гостиницы и ругая потом себя за эту несдержанность, Толстой пытается понять себя и свое место в мире. Идея школы возникает в этом контексте неожиданно:

Главное – сильно, явно пришло мне в голову завести у себя школу в деревне для всего околотка и целая деятельность в этом роде (47, 145).

Школа – это и новая настоящая деятельность, и попытка найти ответ на вопрос о том, кто он. Если не писатель, не муж и отец семейства (Толстой еще не женат и переживает это особенно сильно), не общественный деятель (он как раз разочаровывается в работе мировым посредником), то кто? В письме Фету он отвечает на вопрос – учитель!

---

лит., 1928–1958) с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>263</sup> «11 октября. С каждым днем хуже и хуже моральное состояние, и уже почти вошел в летнюю колею. Буду пытаться восстать» (48, 14). 24 октября 1859 года А. А. Фету: «Повести писать глупо, стыдно» (60, 314). В начале ноября 1859 года Б. Н. Чичерину: «Литературные занятия я, кажется, окончательно бросил. Отчего? Трудно сказать. Главное то, что все, что я делал и что чувствую себя в силах сделать, так далеко от того, что бы хотел и должен бы был сделать» (60, 315). 20 декабря 1859 года А. В. Дружинину: «Я не пишу и надеюсь, что не буду; и несмотря на то так занят, что давно хотел и не было времени писать вам. – Чем я занят, расскажу тогда, когда занятия эти принесут плоды» (60, 317–318).

Не искушай меня без нужды  
Лягушкой выдумки твоей.  
Мне как учителю уж чужды  
Все сочиненья прежних дней (60, 322).

Толстой преподает сам, позднее приглашая в учителя единомышленников, часто студентов, неблагонадежных и отчисленных из университетов. Из этих учителей собирается новое сообщество преподавателей, ежегодно Толстой проводит учительский съезд. Чтобы лучше объяснить свои идеи, он издает журнал «Ясная Поляна», полностью посвященный описанию яснополянского опыта и публикации заметок учителей и сочинений учеников школы.

Замысел Толстого, как всегда, велик: организовать Общество народного образования, создать университет для учителей, открыть сотни новых школ для крестьян, где будут учить по новой методике. Он пишет несколько писем брату министра народного просвещения Егору Петровичу Ковалевскому, пытаясь найти в нем сторонника своей деятельности и сделать дело государственным:

В деле прогресса России, мне кажется, что, как ни полезны телеграфы, дороги, пароходы, штуцера, литература (со всем своим фондом), театры, Академии художеств и т. д., а все это преждевременно и напрасно до тех пор, пока из календаря будет видно, что в России, включая всех будто бы учащихся, учится 1/100 доля всего народонаселения <...> Однако мои

педагогические привычки увлекли меня, и мне самому смешно, что я *вам* пресерьезно доказываю, что  $2 \times 2 = 4$ , то есть что насущнейшая потребность русского народа есть народное образование. Образования этого *нет*. Оно еще не начиналось и никогда не начнется, ежели правительство будет заведовать им. <...> Чтобы народное образование пошло, нужно, чтобы оно было передано в руки общества <...> Для меня это вопрос решенный. Полгода моей школы породили три таких же в околотке, и везде успех был одинаковый.

Позволят или нет, а я хоть один, а все буду составлять тайное общество народного образования (60, 328–330).

Во время второго заграничного путешествия в Европу, длившегося девять с половиной месяцев со 2 июля 1860 года по 13 апреля 1861 года, рядом с заботами о семье Толстой посвящает много времени изучению педагогического опыта<sup>264</sup>. В течение путешествия он выписывает и изучает все новейшие книги по педагогике.

А теперь моя главная цель в путешествии та, чтобы никто не смел мне в России указывать по педагогии на чужие края и чтобы быть *au piveau* всего, что сделано по этой части (письмо из Парижа брату С. Н. Толстому от 11 февраля 1861 года (60, 366)).

Толстой посещает школы Германии и Саксонской Швейцарии и записывает свои впечатления. Особенно ужасают его

---

<sup>264</sup> См.: Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М.: Изд-во АН СССР, 1957.

телесные наказания, зубрежка и скука.

Был в школе. Ужасно. Молитвы за короля, побои, все наизусть, изуродованные дети (дневник от 17 июля 1860 (48, 26)).

Был в школе малых детей – тоже плохо (дневник от 16 июля 1860 (48, 26)).

Все, что вы видите, скучающие лица. Детей, насильственно вогнанных в училище, нетерпеливо ожидающих звонка (письмо неизвестному лицу, март-апрель 1861 (60, 384)).

Увиденное в немецких школах Толстому не нравится, несмотря на то что немецкая педагогика в то время считалась неоспоримым авторитетом. Педагогическая теория Толстого – это антитеория, антисистема, опирающаяся на идеи Руссо и собственное «естественное чувство». Идея свободы в воспитании рождается «от противного», от созерцания насилия и зубрежки в европейских школах. Главная ценность и критерий правильности – свобода, которая здесь синоним «ненасилия». Это зерно будущей теории непротивления злу насилием и нового понимания не только системы воспитания, но и новой религии, опирающейся на естественное чувство Бога внутри себя.

В 1861 году Толстому исполняется тридцать три года, он помещик, еще до манифеста 19 февраля отпустивший своих крестьян, землевладелец, внедряющий новшества в хозяйство, и учитель основанной им Яснополянской школы, по

примеру которой в Крапивенском уезде за 1861 год будет открыта еще двадцать одна школа для крестьян<sup>265</sup>.

Просветительство Толстого имеет две особенности. Во-первых, как писатель он фиксирует опыт в личных дневниках и письмах и ведет с другими учителями педагогический дневник Яснополянской школы, описывая все происходящее на уроках и после них. Во-вторых, как мыслитель и общественный деятель он стремится к распространению крестьянского образования как можно шире. Эту задачу осуществляет журнал «Ясная Поляна», программа которого предполагает описание опыта Яснополянской школы и публикацию работ учеников. В письме-прошении министру народного просвещения Е. П. Ковалевскому от 20 апреля 1861 года названы задачи нового журнала:

Журнал «Ясная Поляна» будет выходить с 1 июля 1861 года, в сельце Ясной Поляне, Тульской Губернии, Крапивенского уезда, *ежемесячно двумя отдельными выпусками* (здесь и далее курсив Льва Толстого. – Н. О.):

Журнал выходит не в столице и не в губернском городе, а в сельце Ясной Поляне, потому, что всё значение его и содержание должна составлять частная

---

<sup>265</sup> Сведения о точном количестве открытых школ разнятся. См. об этом в статье «Педагогическая деятельность Л. Н. Толстого и журнал „Ясная Поляна“» (8, 497). Мы опираемся на письмо В. П. Боткину (январь 1862): «В моем участке на 9000 душ в нынешнюю осень возникли 21 школа – возникли совершенно свободно и устоят, несмотря ни на какие превратности» (60, 414).

школа для детей и для взрослых обоих полов, основанная в 1859 году в селце Ясной Поляне.

Цель журнала – педагогическая; но с тою особенностью, что для того, чтобы сделаться наукой, и плодотворной наукой, педагогике, по нашему убеждению, нужно перестать основываться на абстрактных теориях, а принять за основание путь опыта и выводить свои положения от частных к общим, а не наоборот. Поэтому-то журнал наш, чтобы не впасть в отрешенность от жизни и от потребностей народа, и в неприложимые отвлеченные педагогические теории, должен постоянно руководиться живою действительностию, не терять из вида тех, с кем он имеет дело, и для этого должен издаваться в деревне и при деревенской школе. Собственно же школа Ясной Поляны избрана нами потому, что по свойствам народонаселения этой местности и по материальным средствам, которыми владеет школа, школа эта одна из таких, в которых результаты опытов могут быть применимы к большинству числу местностей.

Один отдел журнала будет называться *школа Ясной Поляны*, другой – *Книжка Ясной Поляны* (60, 477).

То, что желает осуществить Толстой, можно назвать писательским экспериментом: он учит писать крестьянских ребят рассказы и сказки и сам пишет вместе с ними. Основа методики Толстого – собственное чувство, учительская интуиция, которые опираются на чтение и критику предшествующего педагогического наследия, в первую очередь сочине-

ний Руссо.

Чувственно-интеллектуальный опыт, переживаемый Толстым – читателем Руссо, впервые именно в педагогических сочинениях будет критически переосмыслен и перенесен из литературного и философского пространства, разговоров с друзьями, например Б. П. Чичериным, на почву конкретного исторического дела – дела крестьянского образования. Следуя автору «Эмиля», Толстой читает с учениками «Робинзона Крузо». Вполне соотнобразуется с рекомендациями Руссо и остальная система Яснополянской школы, в том числе в выборе предметов и принципе свободы воли и развития природы ребенка<sup>266</sup>.

В совместном с учениками творчестве Толстой откроет для себя новую художественную правду, которую, по мнению писателя, знают крестьянские дети и не знают писатели. Открытую методику Толстой опишет в нескольких статьях, самая известная из которых – «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?».

---

<sup>266</sup> См.: Бахтин Н. Н. Руссо и его педагогические воззрения <отрывок> // Ж.-Ж. Руссо: pro et contra. СПб.: Изд-во Русской Христианской гуманитарной академии, 2005. Т. 1. С. 615–636.



## *Толстой и дети. Статья Лукашкой. Федька и Семка* <sup>267</sup>

Уже в названии статьи «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?», впервые опубликованной в сентябрьской книжке журнала «Ясная Поляна» в 1862 году, заявлены две стороны диалога: «мы» и «крестьянские ребята». Обе стороны требуют пояснений. Во-первых, кто такие «мы»? Казалось бы, в контексте педагогического журнала речь об учителях. Но зачем педагогу учиться писать у крестьянских детей? Видимо, это писатели, то сообщество, к которому Толстой 1862 года себя относит, несмотря на все отречения.

Время выхода статьи – первый год после отмены крепостного права, когда сильны ожидания скорых социальных изменений и острый интерес к народной теме. «Дубина народной войны», «роевое чувство», о котором через пару лет будет писать Толстой, – иллюзии послереформенных лет и ожидания включения народа в общее культурное поле. А по-

---

<sup>267</sup> Федькой и Сёмкой Толстой в статье назовет своих любимых учеников Василия Морозова и Игната Макарова, которых он не только учил грамоте и письму в школе, но и возил с собой на кумыс и брал в гости к барышням Берс. Василий Морозов оставит подробные воспоминания об уроках и атмосфере в Яснополянской школе (см.: *Морозов В. С.* Воспоминания о Л. Н. Толстом ученика Яснополянской школы // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / Ред. С. А. Макашин. М., 1978. Т. 1. С. 141–150).

ка народ «спит» и «безмолвствует» (устойчивые выражения в описании народа), писатели, по мысли Толстого, ищут народный язык и народные темы. Толстой тоже. В это время он пишет «Три смерти», «Поликушку», «Тихона и Маланью». Его персонажи представляют собой народные типы, его тексты антропологичны в изображении terra incognita – жизни народа. Толстой имеет больше других основания писать о знании народа: он живет в Ясной Поляне и участвует в крестьянской жизни не только как барин, но и как учитель. Итак, «мы» – это, скорее всего, писатели, близкие Толстому по желанию выразить народный голос. К ним обращает автор призыв – учиться писать у детей.

Кто такие «крестьянские ребята»? Кажется, что это просто – ученики его Яснополянской школы. Образ учеников Толстой строит по всем законам художественного повествования. Он описывает каждого героя своего рассказа как героя истории – с портретом, деталями и психологической характеристикой:

Федька, в новой белой шубке с черною опушкой, сидел глубоко в кресле, перекинув ногу на ногу и облокотившись своею волосатой головкой на руку и играя ножницами в другой руке. Большие черные глаза его, блестя неестественным, но серьезным, взрослым блеском, всматривались куда-то в даль; неправильные губы, сложенные так, как будто он сбирался свистать, видимо, сдерживали слово, которое он, отчеканенное в воображении, хотел высказать.

Семка, стоя перед большим письменным столом, с большой белой заплаткой овчины на спине (в деревне только что были портные), с распущенным кушаком, с лохмаченной головой, писал кривые линейки, беспрестанно тыкая пером в чернильницу. Я взбудоражил волоса Семке, и толстое скуластое лицо его с спутанными волосами, когда он недоумевающими и заспанными глазами с испуга оглянулся на меня, было так смешно, что я захохотал (8, 309).

Федька и Семка – не просто ученики Яснополянской школы, для автора они воплощают идеал свободных, близких к природе и не отягощенных культурой руссоистских людей. Это тот идеал, к которому Толстой стремится сам, который он переносит из текстов Руссо в русскую деревню и находит в Федьке и Семке. У них нет знаний, но есть абсолютное чувство художественной правды. Это чувство правды и простоты ставится Толстым главным критерием истины и художественности:

Учить и воспитывать ребенка нельзя и бессмысленно по той простой причине, что ребенок стоит ближе меня, ближе каждого взрослого к тому идеалу гармонии правды, красоты и добра, до которого я, в своей гордости, хочу возвести его. Сознание этого идеала лежит в нем сильнее, чем во мне. Ему от меня нужен только материал для того, чтобы пополняться гармонически и всесторонне<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> Кросби Э. Указ. соч. С. 18.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.