

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Направление «Филология»

Образовательная программа

«Отечественная филология (Русский язык и литература)»

Шейдаев Филипп Эдуардович

СБОРНИК «КАК МЫ ПИШЕМ» В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Выпускная квалификационная работа

Бакалавра

Научный руководитель: к.ф.н., доц. Гуськов Николай Александрович

Рецензент: к.ф.н. Бреслер Дмитрий Михайлович

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

1. Введение

Проблемы изучения творческого процесса, техники писательского мастерства периодически вызывают интерес литературного сообщества. На рубеже 1920—1930 годов русские писатели и критики особенно активно обсуждали эти проблемы. Это связано с процессом реорганизации культуры, задачами по созданию новой литературы. В этот период появляется много изданий, посвященных изучению, описанию и систематизации процесса творчества. Одним из наиболее ярких и известных изданий подобного рода был сборник «Как мы пишем»¹. Сборник не становился предметом специального изучения.

Целью данной работы является понимание того, какое место занимал сборник «Как мы пишем» в контексте 1920—1930 годов, какое он испытал влияние. Также целью является описание и анализ сборника выяснение его специфики, установление историко-культурной роли в контексте эпохи.

Для достижения этих целей необходимо выполнить несколько задач. Во-первых, необходимо проанализировать структуру сборника и высказанные в

¹ Как мы пишем. Л., 1930.

нем писательские позиции. Во-вторых, понять закономерности организации сборника и рассмотреть вопрос о возможности понимания его как цельного текста. Важным для изучения сборника является понимание того, что объединяло его 18 участников и что могло побудить их к сотрудничеству в этом коллективном издании. Необходимо сопоставить материал с важнейшими аналогичными изданиями, составляющими его ближайший контекст, а также с точками зрения потенциальных оппонентов участников книги. Попытаться обнаружить переклички и взаимосвязи как эстетические так и внелитературные между участниками сборника и попытаться выяснить мотивировки их сотрудничества и цели, которые они ставили перед собой публикуя эту книгу. Важно и проанализировать реакцию современников на эту книгу, попытаться определить место или роль этого издания в литературной борьбе и в историко-культурном процессе тех лет.

Наше исследование мы вели на основании комбинации нескольких методов. Были задействованы биографический метод, историко-литературный и типологический подход. Также мы использовали элементы текстологии и творческой истории текста, элементы семиотического понимания как текстовых материалов, так и описываемого дискурса.

Это исследование является начальным этапом изучения сборника. Основное значение мы придавали отбору и классификации материала, не стремясь к масштабным выводам. Для выводов необходимы архивные изыскания и подключение более обширного контекста.

Материалом для нашего исследования был сборник «Как мы пишем», а также аналогичные издания того времени, высказывания писателей и их оппонентов, помещенные в других источниках, современная сборнику пресса.

Следующим этапом должно быть соотнесение сборника с художественным творчеством авторов.

Сборник «Как мы пишем» является малоизученным явлением в русской литературе революционного периода. Авторы, уделившие сборнику внимание в своих работах, использовали его в основном в качестве иллюстративного материала для описания иных явлений. В процессе проведения исследования выяснилось, что для лучшего понимания избранного материала необходимо использовать не столько литературный контекст сколько биографический, публицистический, что не исключает обращение к литературному контексту, однако представляется, что это следует делать на следующем этапе.

Единственной работой, в которой целью рассмотрения стала сама книга «Как мы пишем», можно считать послесловие М.О. Чудаковой к ее переизданию в 1989 году². Но это послесловие, занимающее 6 страниц, было только кратким пояснением. Сборник здесь характеризовался сопоставительно с историко-литературным контекстом. При всей важности и оригинальности приводимых в статье наблюдений их нельзя считать достаточными. Рассмотренные Чудаковой аспекты описаны в самых общих чертах и не охватывают собой всего сборника. Все это обуславливает актуальность нашей работы. Мы считаем важным расширить и углубить контекстуальное изучение книги «Как мы пишем». Кроме статьи Чудаковой это издание упоминалось в качестве одного из проявлений литературной учебы 1920—1930 годов в книге Е.А. Добренко, «Формовка советского писателя»³. Мы считаем рассмотрение сборника в контексте литературной учебы этого периода справедливым и важным. Поэтому мы продолжаем работу в данном направлении. Чаще всего «Как мы пишем» рассматривался в качестве одного из примеров борьбы за свободу писателя в сталинскую эпоху. При этом критические отклики на сборник приводятся в качестве проявлений репрессивности государственной системы. Об этом писала и М.О. Чудакова, и Е.А. Добренко, и Е.В. Барабанов в комментариях к собранию сочинений Е.И.

² Чудакова М.О. Синий свет // Как мы пишем. М., 1989. С. 189–194.

³ Добренко Е.А. Формовка советского писателя. СПб., 1999. С. 402–405.

Замятина⁴. В нашей работе мы постарались рассмотреть большую часть критических отзывов на сборник, определить их характер и понять, что они несли в себе, кроме агрессивных выпадов по отношению к рецензируемым авторам.

При рассмотрении сборника по отношению к другим явлениям литературного контекста мы в первую очередь обращали наше внимание на тех авторов, которые имели определенную теоретическую программу и взгляды на литературную учебу. У «Как мы пишем» не было какой-либо конкретной теоретической базы, поэтому помещение его в контекст могло позволить охарактеризовать сборник через сопоставление и противопоставление четким концепциям современников.

Завершаем нашу работу мы анализом описания некоторых аспектов творческого процесса, которые были актуальны как в плане литературной учебы, так и в плане самой литературы того периода.

Так как сборник «Как мы пишем» был посвящен, в основном, описанию творческого процесса при создании прозаических произведений, в литературном контексте мы обращали внимание в первую очередь на явления, связанные с художественной прозой.

2. Общие сведения

Как сообщается в комментарии к однотомному собранию сочинений Е.И. Замятина⁵ еще весной 1928 года предполагалось провести вечер «Как мы пишем» в ленинградском отделении Союза писателей. Сведения об этом появились в еженедельнике «Читатель и писатель»⁶.

⁴ Замятин Е.И. Сочинения. М., 1988. С. 572–575.

⁵ Замятин Е.И. Сочинения. М., 1988. С. 572.

⁶ Читатель и писатель. М., 1928. №12. С.7

Сборник «Как мы пишем»⁷ (далее КМП – *Ф.Ш.*) был издан в 1930 году в Ленинграде. Инициатор создания сборника – Е.И. Замятин. Это можно заключить из письма Замятина Андрею Белому от 12 июля 1929 года:

«Сборник, о котором Вам пишет издательство, – моя затея»⁸.

12 июля Замятин послал письма и другому участнику сборника – В.А. Каверину⁹. Письмо М. Горькому, вероятно, было отправлено в это же время, так как ответ на него был написан 17 июля¹⁰. Горький в ответном письме предложил пригласить в сборник «В.В. Вересаева, М.М. Пришвина и А.П. Чапыгина»¹¹.

Свои ответы на анкету сборника писатели присылали в конце 1929— начале 1930 гг. Так машинопись ответа на анкету А.Н. Толстого помечена 12 декабря 1929 года¹². Андрей Белый написал ответ 30 января 1930 года, пометив в своем дневнике завершение в этот день работы над статьей «Как я пишу»¹³. Так же называет свою статью и Б.А. Пильняк в своем письме Е.И. Замятину от 30 ноября 1929 года¹⁴.

Сборник вышел из печати, по-видимому, в самом конце 1930 года, так как он упоминается в 3 номере книжной летописи уже за 1931 год:

Как мы пишем [Очерки технологии литературного мастерства]. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, тип. «Светоч». [1930].

⁷ Как мы пишем. Л., 1930. (Далее ссылки на это издание даются в тексте, арабская цифра обозначает номер страницы)

⁸ Погорельская Е.И. «Как мы пишем» (Письмо Е. Замятина В. Каверину) // Вопросы литературы. М., 2009. №1. С. 346.

⁹ Там же. С. 346–347.

¹⁰ Замятин Е.И. Сочинения. М., 1988. С. 573.

¹¹ Там же.

¹² Толстой А.Н. [“как мы пишем”]. Ответ на анкету редакции сборника «Как мы пишем» (Л., 1930) Авториз. машинопись. 12 дек 1929 г. // Отдел рукописей РНБ Ф. №1101. Толстой А.Н. Оп.1. Ед. хр. 2. Л. 1.

¹³ Андрей Белый: автобиографические своды: материалы к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов // Литературное наследство. М., 2016. Т. 105. С. 709.

¹⁴ Пильняк Б.А. 618. Е.И. Замятину // Пильняк Б.А.. Письма: в 2 т. М. 2010. Т. 2. С. 394.

217 стр., 6 стр. объявл. (18X13)/ 10.200 1 р. 20 к., пер. 30 к

Перед загл: *Андрей Белый, М. Горький, Евг. Замятин:*

[и др.].

Обложка: *М. Кирнарский.*

808+[891.71]¹⁵.

3. Критика и литературоведение о сборнике

Сборник КМП подвергся суровой критике, исходящей, в основном, от членов Российской ассоциации пролетарских писателей» (далее РАПП - Ф.Ш.). Они, как увидим далее, вообще были главными отреагировавшими на книгу современниками. Закрадывается даже парадоксальное подозрение: не были ли они в числе важнейших адресатов, на реакцию которых рассчитывали участники сборника? Ведь в нем, действительно, во многих случаях высказывались мнения, противоречащие рапповским эстетическим и идеологическим установкам. Очевидно, писатели, участвовавшие в сборнике могли предугадать, как именно будут восприняты их работы литераторами РАПП взявшими на себя роль «гегемонов русской литературы»¹⁶. М.О. Чудакова характеризовала КМП, в том числе и как «акт полемики»¹⁷. Полемический компонент, действительно, входит в статьи сборника. Писатели часто почти напрямую высказывают недовольство несправедливой критикой, посягательствами на их творческую свободу и самостоятельность. В попытках ограничить свободу писателей наиболее активной была именно РАПП. Поэтому критические работы участников этой организации могут быть полезны для понимания контекстуальной обусловленности статей КМП.

Одна из задач сборника КМП – создать «краткие и не вполне систематизированные очерки технологии литературного мастерства» (с. 5).

¹⁵ Книжная летопись. М., 1931. № 3. С. 23.

¹⁶ Замятин Е.И. Москва – Петербург // Москва – Петербург: pro et contra. СПб., 2000. С. 569.

¹⁷ Чудакова М.О. Синий свет // Как мы пишем. М., 1989. С. 190.

Что подразумевается авторами предисловия, под столь странным в литературном контексте термином? На этот вопрос попытался ответить один из рапповских критиков, Константин Смирнов, в своей статье «Аннибал у ворот»¹⁸ (см. приложение 1). В самом слове технология Смирнов отмечает установку на преобразование материала. Такое понимание слова «технология» действительно распространено. Вот как определяет его словарь Д.Н. Ушакова:

Совокупность наук, сведений о способах переработки того или иного сырья в фабрикат, в готовое изделие¹⁹.

Такая метафора для описания творческого процесса весьма актуальна, так как в 1920 годы остро стояла проблема допустимости и степени вымысла в художественной литературе, который во многом основан на переработке жизненного материала.

Отметим, во-первых, что Смирнов утверждает главенство метода в вопросах о технологии литературного творчества. Само понятие метода было сформулировано теоретиками РАПП (см. приложение 2), поэтому рассмотрение методологического аспекта КМП Смирновым вполне закономерно. Кроме того, в КМП эксплицитно содержатся как вопросы анкеты, связанные с проблемами метода (см. вопросы 1, 2, 3, 4 (с. 6)), так и соответствующие высказывания писателей.

Смирнов считает, что базисом КМП является представление о стихийности и бессознательности литературного творчества, сформулированное А.К. Воронским. Такой взгляд на природу творческого процесса для Смирнова неприемлем, потому что этот взгляд позволяет оправдать враждебную или устаревшую позицию и не учитывает социальный заказ. В случае с КМП, по мнению Смирнова, писатели демонстрируют либо

¹⁸ Смирнов К. Аннибал у ворот // Натиск. Нижний Новгород, 1931. № 2/3. С. 73–76.

¹⁹ Технология // Толковый словарь русского языка: В 4 т. М., 1940. Т. 4. Стб. 703.

господство «субъективно-идеалистической философии», либо «механистической» философии «грубого, отнюдь не диалектического, материализма»²⁰.

Заканчивает Смирнов тем, что подвергает сомнению выполнение участниками второй задачи сборника, говоря о том, что настоящая цель сборника КМП «не привлечь, а отпугнуть»²¹ начинающих авторов.

Другая рапповская рецензия вышла в журнале «Будущая Сибирь». Автор статьи «Опасное руководство»²², подписавшийся инициалами В.Н., предпринимает попытку охарактеризовать и сгруппировать рецензии на сборник.

В первую очередь В.Н. выделяет писателей, связывающих творчество с «эмоционально-психологическими»²³, «подсознательными»²⁴ процессами. Для В.Н. это А. Белый, Е.И. Замятин, Б.А. Пильняк, отчасти Зощенко. В статье А. Белого В.Н. подчеркивает мистическое начало.

Другая группа, выделяемая В.Н. – формалисты – Ю.Н. Тынянов, В.А. Каверин, В.Б. Шкловский. К ним автор приписывает и О.Д. Форш.

Отдельно В.Н. ставит Федина, что связано с его «пафосом дистанции»²⁵, представлением о времени, которое, по мнению писателя, должно пройти, прежде чем будет возможно написать художественное произведение о каких-либо событиях.

Все перечисленные выше авторы получают негативные оценки критика, после чего он приводит ряд писателей, которые дали для сборника «ценный

²⁰ Смирнов К. Аннибал у ворот. С. 75.

²¹ Там же. С. 76.

²² В.Н. Опасное руководство // Будущая Сибирь. Иркутск, 1932. № 1. С. 83–84.

²³ Там же. С. 83.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 84.

материал»²⁶. Среди них: М. Горький, А.П. Чапыгин, Н.С. Тихонов, М.Л. Слонимский и Ю.Н. Либединский, которого В.Н. выделяет особо.

Таким образом, в статье В.Н. дается одна из первых попыток классификации писательских статей для КМП.

Как и в статье В.Н., в статье Л.А. Плоткина, «Вылазка буржуазных писателей (о сборнике «Как мы пишем»)»²⁷ дается попытка охарактеризовать и объединить отдельные статьи сборника на основе их приемлемости или неприемлемости для пролетарской литературы. Основная задача статьи, очевидно, заключается в выражении жесткого порицания большей части авторов сборника, что снижает её объективность ещё в большей степени, чем в других рапповских рецензиях на сборник. Плоткин осуждает всех участников КМП, кроме Горького и Либединского, разделяя писателей, таким образом, на две группы. Плоткин оказывается строже В.Н. в отборе писателей. Особенно жесткой критике подвергается А. Белый в связи с мистическим характером его воззрений на подлинное творчество. Близость к позиции Белого Плоткин усматривает в статьях Замятина, Пильняка, А.Н. Толстого и Н.Н. Никитина. Этих писателей автор упрекает в апелляции к бессознательному характеру творчества, в чем критик усматривает попытку обоснования писательской независимости от официальной идеологии. О других авторах Плоткин не упоминает ни слова. Но можно понять, что кроме особо оговоренных в сноске Горького с Либединским, все участники КМП воспринимаются Плоткиным, как враждебные пролетариату буржуазные писатели, утверждающие «мистический, ”божественный“ характер художественного творчества»²⁸. Любопытно, однако, что в отличие от В.Н. он не отзывається положительно о Чапыгине, Тихонове и Слонимском.

²⁶ Там же.

²⁷ Плоткин Л.А. Вылазка буржуазных писателей // Под'ем. Воронеж, 1931. № 3. С. 71–73.

²⁸ Там же. С. 71.

Статья Николая Бондаренко «Под знаком распада сознания»²⁹ содержит два интересных аспекта.

Во-первых, в статье разбираются философские основания статей сборника, и даётся их критика с позиций диалектического материализма. Автор упоминает влияние Рудольфа Штейнера на Андрея Белого, впрочем, не говоря о том, как проявляется антропософия «немецкого мистика»³⁰ в концепции Белого.

Наиболее основательной критике Бондаренко подвергаются те философские основания статей сборника, которые «лежат в философии идеализма, в *specto* этого учения, в учении Канта о ”вещи в себе“, ее ”непознаваемости“ человеческим разумом»³¹. Бондаренко считает неуместным говорить о непознаваемости творческого процесса. При этом он ссылается на В.И. Ленина, который призывал обращать внимание не на непознаваемость чего-либо, а на то, каким образом что-либо можно познать.

Далее Бондаренко рассуждает о воззрениях А. Бергсона на творческий акт. По мнению Бондаренко, основания «методологически-творческих высказываний Замятина, Белого и иже с ними»³² обнаруживаются в философии Бергсона. Бондаренко считает, что при «деградации класса, представителями которого являются <...> писатели»³³, над разумом начинают преобладать интуиция, бессознательное, чувственность. Тем самым Бондаренко устанавливает обусловленность творческого процесса социальной обстановкой, в которую помещен писатель.

²⁹ Бондаренко Н. Под знаком распада сознания // Красное слово. Вологда, 1931. № 7/8. С. 60–66.

³⁰ Там же. С. 61.

³¹ Там же. С. 63.

³² Там же.

³³ Там же.

Кроме того, в связи с Бергсоном Бондаренко упоминает А.К. Воронского и других критиков «Перевала», при этом, впрочем, непосредственно не связывая «Перевал» и сборник «Как мы пишем».

В КМП писатели часто говорят о том, что идея произведения появляется у них случайно, что рождение этой идеи не обусловлено какими-либо конкретными обстоятельствами. Ссылаясь на Ф. Энгельса³⁴, Бондаренко утверждает совпадение случайности и необходимости. Таким образом, по-видимому, Бондаренко хочет показать, что та случайность, о которой говорят участники КМП, на самом деле имеет основание в экономической необходимости, что позволяет критику в очередной раз связать творческие интенции писателей КМП с враждебным пролетариату классом.

Среди всех статей сборника Бондаренко, как и его коллеги по РАПП, оправдывает лишь статьи Горького и Либединского и «ряда других»³⁵.

Другой интересный аспект статьи Бондаренко – обозначение противоречий и эклектизма в статье Зошенко. Бондаренко усматривает противоречие в том, какую роль в творческом процессе Зошенко отводит вдохновению. В рамках своей статьи Зошенко одновременно утверждает и большое значение вдохновения для творчества, и возможность работать без него.

Бондаренко обнаруживает эклектизм и в том, как Зошенко определяет вдохновение. Писатель сначала утверждает, что вдохновение – результат правильной работы организма, а в следующем предложении себя исправляет, говоря о неправильности работы организма как причине вдохновения. Таким образом, по мнению Бондаренко, Зошенко утверждает одновременно прямо противоположные вещи.

³⁴ Маркс и Энгельс, Письма. М., 1932. С. 407–408.

³⁵ Там же. С. 60.

Отмеченные Бондаренко противоречия могут быть объяснены тем, что в статью Зощенко поместил стенограмму своего устного выступления. Писатель использовал для ответов часть стенограммы беседы в Кабинете начинающего писателя в Ленинградском доме Печати. Для сборника Зощенко исправил и дополнил стенограмму. Эта же стенограмма используется в статье для журнала «Литературная учеба» (далее Л.У. – *Ф.Ш.*). (Сравнение двух статей см. ниже в разделе «Анализ описания творческого процесса (творческая лаборатория)»).

Значительный интерес для нашего исследования представляет и статья Э. Шнейдера «Как мы пишем. Сборник Изд. писателей в Ленинграде 1930 г.»³⁶. Хотя Шнейдер не обходится в своей статье без негативной критики сборника, он всё же отзывается об этом издании значительно более мягко, чем его коллеги по РАПП. Шнейдер говорит о том, что в КМП есть и полезная информация. Он рекомендует к прочтению не только статьи Горького и Либединского, но и статьи Зощенко, Лавренева, Слонимского, Тихонова и Федина.

Кроме того, Шнейдер замечает несколько важных вещей. Во-первых, он устанавливает связь между КМП и сборником 1924 г., выпущенным издательством артели писателей «Круг». Хотя критик не дает точной ссылки, очевидно, речь идет о сборнике «Писатели об искусстве и о себе»³⁷. Во-вторых, он связывает «процессы творческой работы и творческий метод писателя»³⁸, утверждая связь творческого метода и способов работы над материалом. По мнению Шнейдера, редактор сборника не учел этого, поместив в сборник писателей, имеющих сильно различающиеся творческие методы.

³⁶ Шнейдер Э. Как мы пишем. Сборник Изд. писателей в Ленинграде 1930 г. // Ленинград. Л., 1931. №8. С. 94–95.

³⁷ Писатели об искусстве и о себе. М., Л., 1924.

³⁸ Шнейдер Э. Указ. соч. С. 94.

Заметим, что в значительной степени именно факт особого внимания к КМП со стороны рапповского журнала «На литературном посту» и его агрессивная критика в адрес знаменитых участников сборника заставили вспомнить о нем в конце XX в. Те немногие работы позднесоветского и постсоветского литературоведения, в которых упоминается сборник «Как мы пишем», в основном, характеризуют его в качестве свидетельства противостояния новым тенденциям в литературном поле советской России. Исследователи уделяют внимание реакции на сборник современной ему критики. М.О. Чудакова в послесловии к переизданию сборника «Как мы пишем» в 1989 г. помещает его в контекст компании против Пильняка и Замятина. Она отмечает статью И. Гаврилина в 5-м номере журнала «На литературном посту» за 1931 г, которая называется «Новое в саморазоблачении Пильняка и Замятина»³⁹. В этой работе, посвященной, в основном, критике статей двух названных авторов, высмеивались утверждения о бессознательности творчества, выдвинутые Замятиным и Пильняком. Исследовательница, приводя цитаты из рецензии, ставит ее в один ряд с другими нападками «на остатки независимости художника и представление об автономности творческого сознания»⁴⁰, которые совершались в рамках «Дела Пильняка и Замятина»⁴¹. Чудакова не комментирует рецензию, давая ее лишь как иллюстрацию к литературной ситуации.

В рамках рецензии её автор рассуждает о «восприятии социальной действительности писателем»⁴². Рецензент считал, что если чуждый советскому государству автор работает бессознательно, то результатом его работы будет изображение советской действительности полной «внутренних

³⁹ Гаврилин И. Новое в саморазоблачении Пильняка и Замятина // На литературном посту. М., 1931. № 5. С. 33.

⁴⁰ Чудакова М.О. Синий свет // Как мы пишем. М., 1989. С. 193.

⁴¹ Галушкин А. Дело Пильняка и Замятина // Новое о Замятине: Сборник материалов. М., 1997. С. 89–146.

⁴² Гаврилин И. Указ. соч. С. 33.

слабостей и противоречий»⁴³. Работа сознания для «буржуазных» участников сборника, по мнению рецензента, должна лишь указать им на приближение «скорой и неминуемой гибели»⁴⁴. Такое высказывание звучит как обвинение во враждебности новому строю и неприкрытая угроза, что вполне закономерно для риторики РАПП того времени. По мнению Е.А. Добренко, РАПП использовалась И.В. Сталиным «для деморализации и разгрома»⁴⁵ всех писателей, не принадлежащих к самой «Российской ассоциации пролетарских писателей». Роль критика в этом процессе сводилась, по мнению исследователя, к легитимизации политических процессов «с помощью их идеологического обоснования»⁴⁶. Именно это и происходит в рецензии. Говоря об описании бессознательного творчества в сборнике, рецензент довольно резко и необоснованно переводит разговор в плоскость восприятия социальной действительности и при этом апеллирует к буржуазной сущности писателей, оправдывая ей их скорую гибель.

Пятый номер «На литературном посту» за 1931 год содержал и три карикатуры на статьи авторов рассматриваемого сборника. Карикатуры предшествовали рецензии и помещались на страницах, содержащих другие статьи.

В карикатуре на Шишкова подвергается осмеянию его позиция относительно критики:

К критике же говорящей (писаной) зодчий должен относиться иронически-благожелательно <...>когда с этой стоической позиции зодчий срывается, следствием чего – худоба, кислая отрыжка, лишней седой волос (с. 208).

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Добренко Е.А. Становление института советской литературной критики в эпоху культурно революции 1928—1932 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М., 2011. С. 145.

⁴⁶ Добренко Е.А. Литературная критика и идеологическое размежевание эпохи оттепели: 1953—1970 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. С. 153.

На рисунке изображен Шишков, читающий критическую статью. При этом он очень явно истощен.

На карикатуре изображен А. Белый, с градусником, пушущий тремя перьями одновременно. На заднем плане пробегает фининспектор.

Объектом карикатуры на А. Белого было его недовольство отсутствием понимания особенностей творчества со стороны властных структур, а также неумением оценить по достоинству его сочинения и оплатить соответствующим гонораром:

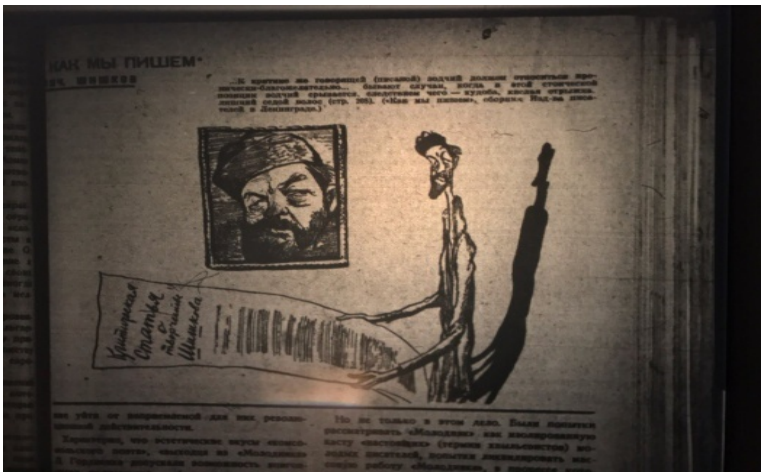
я получаю тот же гонорар и за печатный лист «полу-халтуры», и за печатный лист художественной прозы, равный 15 печатным листам мемуарного текста. Вывод: я пишу художественную прозу редко; раз в 6–7 лет, ибо фин-инспектор не станет считаться с моими мотовствами (с. 22).

Карикатура на А. Чапыгина, по-видимому, вызвана завышенной, по мнению автора рисунка, требовательностью к условиям работы:

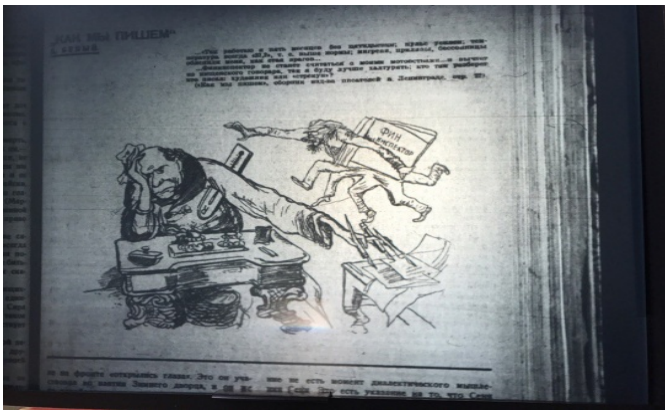
если я переехал в другую комнату, то не менее полгода, пока не привыкну, работать не могу (с. 188).

На рисунке изображен Чапыгин, одетый в верхнюю одежду, картуз и варежки. Писатель с грустным видом сидит на вещах в полупустой комнате.

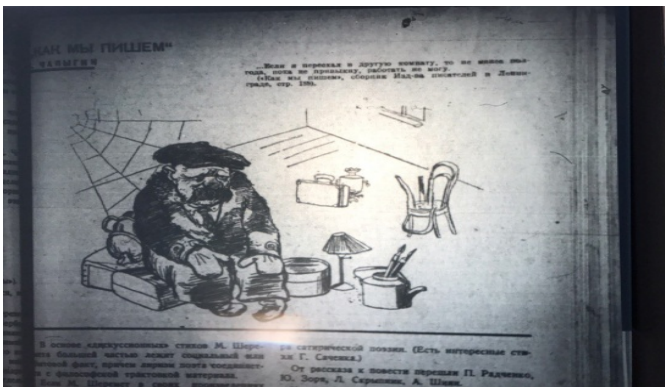
Три карикатуры объединяет осмеяние стремлений писателей отгородиться от общества, массы, утвердить особую ценность своего творчества, его специфичность и отличие от других форм труда.



47



48



49

Травля сборника в главном печатном органе РАПП вполне логична при учете диктаторской политики этой организации. Поэтому особенно интересными представляются сдержанно положительные высказывания, которые появились в некоторых ответах на анкету «Какой нам нужен писатель» журнала «На литературном посту» наряду с разгромными

⁴⁷ На литературном посту. М., 1931. № 5. С. 21.

⁴⁸ Там же. С. 13.

⁴⁹ Там же. С. 6.

выпадами в анкетах рапповцев. Десятый вопрос анкеты посвящен отношению писателей к сборнику КМП.

Неоднозначно отозвался о сборнике А.И. Тарасов-Родионов. Он характеризует КМП как «чрезвычайно интересную и поучительную книжку»⁵⁰. По его мнению, в сборнике раскрыты «все внутренние причины творчества каждого из авторов»⁵¹. При этом писатель замечает, что участники КМП «самообнажились»⁵², «стоят как голенькие»⁵³. Он выражает благодарность авторам за «срывание всяческих масок»⁵⁴. Тарасов-Родионов считает, что статьи вызовут «”брезгливую усмешку“ искренне советского читателя»⁵⁵. Трактовка КМП в качестве акта своеобразного литературного эксгибиционизма является нетипичной для критики сборника. Впрочем, такое отношение к описанию своего творческого процесса было свойственно А.Н. Толстому. В своей статье «О творчестве» он говорит о том, что о процессе творчества столь же неуместно говорить, как «женщине рассказывать о первой ночи с мужчиной»⁵⁶. Любопытно, что высказав однажды такую позицию, писатель все же поучаствовал в КМП.

Сдержанно, хотя и неодобрительно высказался Георгий Никифоров, говоря о невозможности объективного и честного описания творческого процесса.

На вопрос «Ваше отношение к книге ”Как мы пишем“ (Изд. писателей в Ленинграде)» Ф. Гладков ответил:

⁵⁰ Какой нам нужен писатель (Наша анкета) // На лит. посту. М., 1931. №15. С. 37.

⁵¹ Там же. С. 39.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Толстой А.Н. О творчестве // Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1949. С. 550.

От отзыва о книге «Как мы пишем» пока воздержусь⁵⁷.

Бывший участник Лефа, В.О. Перцов, высказался сдержанно негативно, назвав КМП «буржуазным» и «бесполезным», но «ярким»⁵⁸.

Что же касается обвинений, среди них выделяется ответ А.А. Караваевой, писавшей о «”жреческом“ соре»⁵⁹ и вредности книжки. По мнению Караваевой сборник несет вред для начинающих писателей, которые получают благодаря ему, искаженное представление о творческом процессе, усложняющее их вхождение в литературу. «Жреческое» представление об искусстве не подразумевает возможности выучки творца в соответствии с рационально определенными правилами и задачами.

М.Ф. Чумандрин счел сборник вредным и буржуазным, сделал исключение для «немногих наших товарищей»⁶⁰. Обвинения в буржуазности от одного из руководителей ЛАПП вполне укладываются в логику описанных выше литературно-политических обстоятельств.

Леонид Леонов, который не был рапповским писателем, также счел свой отказ от участия в сборнике «своевременным»⁶¹. Возможно эта «своевременность» связана с участием Л.М. Леонова в травле Пильняка и Замятина, которая началась после рассылки анкет, но до публикации сборника. Все же такая реакция Леонова на сборник выглядит неожиданно, в свете того, что его роман «Вор», вышедший в 1927 году был посвящен во многом проблемам творческого процесса, и, очевидно, эти проблемы сильно интересовали писателя.

⁵⁷ Какой нам нужен писатель (Наша анкета) // На литературном посту. М., 1931. №10. С. 37.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Какой нам нужен писатель (Наша анкета) // На литературном посту. М., 1931. №15. С. 37.

⁶⁰ Какой нам нужен писатель (Наша анкета) // На литературном посту. М., 1931. №10. С. 28.

⁶¹ Там же. С. 31.

Довольно ярко высказался украинский «писатель-ударник» П.А. Оровецкий:

В наших местах книжки «Как мы пишем» не водятся⁶².

В его словах ощущается простодушие. При этом сложно сказать, насколько оно подлинное. В пролетарской среде такие книги не читали. Складывается впечатление, что для Оровецкого КМП была неинтересна. Оровецкий был в то время начинающим очеркистом. Он, вероятно, понимал, что идет этим писателям на смену, так как то время действовал так называемый «призыв ударников в литературу».

Более или менее развернутые ответы на анкету, таким образом, были посвящены, в основном, рассуждениям о непригодности сборника в литературной учебе. При этом странно то, как неоднозначно отозвались многие авторы. Отзывы Тарасова-Родионова, Гладкова, Никифорова, Перцова трудно охарактеризовать как однозначно отрицательные или положительные. Отзывы Леонова и Оровецкого как будто тоже предоставляют некоторое пространство для маневра. Такая неоднозначность в массовом порядке вызывает интерес. Можно заметить, что чем более значителен писатель, тем более осторожна его оценка. Особенно осторожно высказались авторы, в чьем творчестве значительное место занимала психологическая проблематика.

Еще одним заслуживающим внимания критическим отзывом на КМП может считаться краткое замечание Б. Гроссмана, данное им в энциклопедической статье 1934 года о Н. Никитине:

В сборнике <...> Никитин акцентировал бессознательность процесса творчества, недооценивал роль критики, но признал уже влияние среды на писателя и необходимость участия последнего в общественной жизни⁶³.

⁶² Какой нам нужен писатель (Наша анкета) // На литературном посту. М., 1931. №15. С. 35.

⁶³ Гроссман Б. Никитин Н. Н. // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1934. Т. 8. С. 73–76.

Статья энциклопедии схожа по методу рассмотрения с приведенными выше критическими статьями участников РАПП.

Это одна из немногих рецензий, исходящая не из рапповской среды. Все же и в этой статье выносятся ряд оценочных суждений, свидетельствующих о некоторой предвзятости автора, вовлеченного в литературную полемику того времени. Это довольно необычно, ведь книга, в приложение к которой вошла статья, была напечатана в том же, что и КМП «Издательстве писателей в Ленинграде». Медведев пишет о возникновении в прошлом мистического и идеалистического представления о работе писателя. Появление такого представления критик связывает с отсутствием системы в ее описании, а также искаженностью самого описания. Медведев считает, что в этом направлении почти никаких изменений так и не произошло: сборник «Писатели об искусстве и о себе» никак не изменил ситуацию в 1924 году. Таким образом, КМП оказывался первой попыткой приблизить читателя к писательской лаборатории. Но автор статьи все же счел эту попытку неудачной. При этом главный упрек Медведева относится не к писателям, а к редакции, и он связан с тем, как организован материал. Сам подбор участников Медведев объясняет их известностью, тогда как не считает, что все авторы в равной степени хорошо могут анализировать свой творческий процесс. Недовольство литературоведа вызывает и анкета, так как она не соответствует основным требованиям, предъявляемым к анкетам. С неграмотностью, бессистемностью анкеты Медведев связывает и обилие незначительных сведений, которые вошли в статьи КМП. Единственная статья, которая удовлетворила критика – статья Ю. Либединского. В этом он сходится со всеми другими критиками сборника. Статьи Н. Тихонова, Б. Лавренева, К. Федина, М. Слонимского Медведеву понравились лишь отчасти. Он делит статьи сборника на содержащие материалистическое и идеалистическое понимание творчества. Идеалистические статьи он делит на формалистские (Каверин, Шкловский), субъективно идеалистические (Замятин, Белый, Пильняк) и объективно идеалистические. Медведев при

этом находит противоречия в статье Замятина, которые связаны с тем, что заявленный полусознательным режим работы оказывается в полной мере контролируемым сознанием. Медведев делает вывод, о том, что и Е. Замятин, и А. Белый, и Б. Пильняк мистифицируют процесс творчества, который даже судя по их описаниям оказывается вполне рациональным. Но авторы под влиянием своих «идеалистических установок»⁶⁴ дают ложную трактовку. При этом Медведев находит противоречие, обращаясь к тому, как рассказывается об отборе результатов бессознательной работы.

Настолько негативный отзыв Медведеван на сборник тем более удивителен, что он был довольно близок к кругу писателей, написавших статьи для КМП. Возможно, такой отзыв каким-то образом связан с делом общества «Воскресенье» и попыткой поддержать свою репутацию в глазах властей.

Следует отметить, что критика и писатели так негативно отнеслись не только к КМП. Подобным разгромам как со стороны критиков, так и со стороны писателей подвергались и вполне идеологически выдержанные книги, написанные Г.А. Шенгели, М.И. Беккером, В. Тверским, А.П. Крайским, Г.И. Изотовым⁶⁵. Многие издания, как и рассматриваемый нами сборник, предлагалось запретить совсем, не рекомендовать их начинающим писателям.

Как мы видели критики чаще всего хвалили статью Ю. Либединского, что связано, очевидно, с тем, что он занимал командную позицию в РАПП. При этом статью Горького хвалили чуть реже, но все же хвалили многие. Это может быть связано с возникшим в это время желанием РАПП наладить с Горьким отношения.

⁶⁴ Медведев П.Н. Указ. соч. С. 204.

⁶⁵ Добренко Е.А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1999. С. 388–389.

4. «Как мы пишем» как издательский проект

Е.А. Добренко считает, что в сталинскую эпоху была поставлена задача создания «новых мастеров»⁶⁶ литературы. При этом для таких организаций, как Пролеткульт и ЛЕФ была неприемлема идея литературной учебы у классиков. Обе эти организации, по словам Добренко, «с большим подозрением»⁶⁷ смотрели на классическую литературу и работу над мастерством писателей возлагали на студии. В студиях Пролеткульта преподавали разные писатели, ЛЕФ признавал только своих мастеров. Для студистов важно было научиться приемам искусства и эти две организации могли в этом помочь. На другом полюсе находились сторонники учебы у классиков литературы и овладения культурной традицией, ее реставрации. Эту позицию заняла РАПП. Литературовед показывает, как ЛЕФ на протяжении 1920-х годов боролся с «реставраторской» идеей учебы»⁶⁸. Начинаям лефы вместо этого предлагали освоить набор «умений и навыков»⁶⁹. Добренко отмечает непоследовательность, допускаемую лефами, которые хотели научиться создавать художественную литературу и одновременно говорили о ее умирании. Исследователь связывает причину этих противоречий не с идеологией, а со стратегией лефов. Он считает, что для «Левого фронта искусств» было важно поддерживать свой авторитет специалистов литературного мастерства. В классических авторах они видели конкурентов. Кроме того конкурентами для них были писатели-попутчики, с которыми они боролись через апелляцию к их классовому происхождению. Против учебы у классиков выступали и участники литературных кружков, где в них считалось необходимым обсуждать работы самих кружковцев. РАПП, по словам Добренко, напротив, был за то, чтобы учиться у классиков литературы, что исследователь связывает с низким уровнем мастерства самих

⁶⁶ Там же. С. 382.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же. С. 383.

⁶⁹ Там же. С. 383.

рапповцев, для которых выгоднее оказывалось работать с неживыми мастерами, потому что те не могли составить им ощутимой конкуренции. Сами попутчики, живые мастера, некоторые из которых были живыми классиками, не участвовали, как считает исследователь, в этой полемике. Поэтому они высказывались о литературе свободно, не задумываясь о конкуренции.

По мнению Добренко, после 1920 года возник «”социальный заказ“ на писателя-ученика»⁷⁰, который уловила РАПП. Учеба мыслилась в РАПП тем, что позволит управлять литературной сферой: для начинающих учебку представляли как нечто, позволяющее занять место в литературе. Необходимо только было раз за разом избавляться от недостатков. Начинаящих такие обещания, как показывает Добренко, удовлетворить не могли.

И в этой ситуации сформировался «”массовый спрос“»⁷¹ на пособия литературного мастерства, которые издавались большими тиражами. В связи с этим коммерческий элемент в замысле Замятина исключать не следует, ведь он и сам осознавал какой доход можно получить от продажи КМП, о чем сообщал в письме Каверину:

<...> за каждое издание будешь получать отдельно; после третьего издания – можешь покупать автомобиль⁷².

В связи со сложившейся обстановкой появилось множество печатных изданий, отражавших различные подходы к литературной учебе.

Мы выделили следующие категории изданий:

1. Пособия и статьи технического характера

⁷⁰ Там же. С. 385.

⁷¹ Там же. С. 385.

⁷² Погорельская Е.И. «Как мы пишем» (Письмо Е. Замятина В. Каверину) // Вопросы литературы. М., 2009. №1. С. 347.

Краткий очерк этих пособий и их восприятие читателями дан в цитируемой нами работе Е.А. Добренко «Формовка советского писателя»⁷³. В изданиях данного типа содержится систематизированная информация о литературных формах и приемах их обработки, а также о других аспектах литературной работы.

2. Издания, посвященные тому, как работали над своими произведениями классики литературы.

К этому разряду относятся различные статьи и пособия, которые появлялись в конце 1920-х и в начале 1930-х годов. В них сообщалась информация, которая в научной классификации могла бы быть отнесена к творческой истории произведения. Очерк этих изданий также может быть найден в работе Добренко⁷⁴.

3. Пособия и статьи, в которых содержатся сведения о работе современных писателей, изложенные самими писателями.

Эти издания, очевидно, связаны с тем направлением в литературной учебе, которое Добренко назвал «учеба у мастеров». К этому разделу раздел может быть отнесена серия «Мой творческий опыт – рабочему автору»⁷⁵. К этому виду пособий относится и рассматриваемый нами сборник КМП.

4. Пособия и статьи, посвященные методологии литературного творчества.

В изданиях подобного типа даются эстетические и идеологические установки.

5. Комплексные издания.

⁷³ Добренко Е.А. Формовка советского писателя. С. 385–389.

⁷⁴ Там же. С. 390–396.

⁷⁵ Там же. С. 405–407.

Некоторые издания, такие как журналы «Рост», «Резец», «Литературная учеба», содержали в себе все выделенные нами разновидности учебных материалов. Кроме того, в подобного рода журналах работали литературные консультации, призванные помогать начинающим с их литературными опытами. О литературных консультациях писали В.Ю. Вьюгин⁷⁶ и Е.А. Добренко⁷⁷.

Позиция Добренко довольно спорна, так как он сводит все противоречия и различия к групповой конкуренции и коммерческому интересу. Однако как некоторая отправная точка зрения, позиция Добренко вполне подходит.

КМП это не только издательский проект. В то время многие авторы мыслили утопично. И утопия создания технологии творчества была в ряду других проектов, в работе над которыми авторы руководствовались, конечно, не коммерческими интересами.

5. Проблема единства сборника

В предисловии к сборнику сообщается о приглашении 30 писателей:

Участвовать в сборнике приглашены были следующие писатели: А. Белый, В. Вересаев, М. Горький, Евг. Замятин, Мих. Зощенко, Вс. Иванов, В. Каверин, М. Козаков, Б. Лавренев, Л. Леонов, Ю. Либединский, О. Мандельштам, Ник. Никитин, Н. Огнев, Ю. Олеша, Б. Пастернак, Б. Пильняк, М. Пришвин, С. Семенов, М. Слонимский, Н. Тихонов, А. Н. Толстой, Ю. Тынянов, А. Фадеев, К. Федин, О. Форш, В. Шкловский, С. Сергеев-Ценский, А. Чапыгин, В. Шишков (с. 7).

Часть приглашенных авторов материала для сборника, не прислала.

В сборнике приняли участие 18 писателей из 30 приглашенных:

⁷⁶ Вьюгин В.Ю. Читатель «Литературной учебы»: социальный портрет в письмах. (1930—1934) // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. М., 2014. С. 418–466.

⁷⁷ Добренко Е.А. Указ. соч. С. 414–421.

Белый А., Горький М., Замятин Е.И., Зощенко М.М., Каверин В.А., Лавренев Б.А., Либединский Ю.Н., Никитин Н.Н., Пильняк Б.А., Слонимский М.Л., Тихонов Н.С., Толстой А.Н., Тынянов Ю.Н., Федин К.А., Форш О.Д., Чапыгин А.П., Шишков В.Я. Шкловский В.Б..

Не прислали свои ответы на анкету следующие писатели:

Вересаев В.В., Иванов В.В., Козаков М.Э., Леонов Л.М., Мандельштам О.Э., Огнев Н., Олеша Ю.К., Пастернак Б.Л., Пришвин М.М., Семенов С.А., Фадеев А.А., Сергеев-Ценский С.Н..

В связи с этим возникает вопрос, что могло побудить создателей сборника пригласить в него именно этих писателей, и почему одни из них ответили на приглашение, а другие – нет? Мы считаем, что выбор приглашенных был связан не только с тем, что это были «наиболее квалифицированные писатели» (с. 5). Их объединяли долгие дружеские и творческие отношения, они участвовали в одних и тех же коллективных выступлениях, объединениях, предприятиях, посещали одни и те же места. В связи с этим КМП представляется не просто набором статей, не связанных ничем, кроме общей анкеты, а книгой, имеющей общее коллективное начало.

Участники КМП были связаны различными культурными объединениями. Например «Обезьянья великая и вольная палата»⁷⁸ А. Ремизова. Они печатались в журнале «Русский современник».

«Серапионовы братья»

Литературная группа «Серапионовы братья» (далее СБ – *Ф.Ш.*) – коллектив авторов, возникший в Петрограде в 1921 году.

В состав этой группы входили и участники КМП: М.М. Зощенко, В.А. Каверин, Н.Н. Никитин, Н.С. Тихонов, К.А. Федин, М.Л. Слонимский. Их статьи составляют треть сборника: 6 из 18.

⁷⁸ Обатнина Е. Р. Царь Асыка и его подданные : Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001.

Кроме того, к участию в сборнике был приглашен ещё один «Серapiон» – В.В. Иванов, но он участия в КМП не принял.

Близкое отношение к группе имел и В.Б. Шкловский, также участник сборника. Б.Я. Фрезинский считает, что это был один из СБ «в 1921-м и в начале 1922-го»⁷⁹ года. Шкловский занимает необычную позицию, будучи одновременно и учителем и одним из «братьев».

Кроме того, и сам инициатор создания сборника, Е.И. Замятин был учителем многих Серapiоновых братьев:

многие участники группы учились в семинарах у В. Шкловского, Е. Замятина⁸⁰.

Николай Никитин в письме к Воронскому так характеризовал связь Серapiоновых братьев с Замятиным:

«Мы ученики – техника <...>. Не будь Замятина, мог бы быть Шкловский, не будь Шкловского – мог бы быть Шишков или Чапыгин, если бы они технически были близки к уровню Замятина»⁸¹.

Никитин при этом упоминает трех других участников сборника КМП – В. Шкловского, В. Шишкова и А. Чапыгина. Это дополнительно указывает на то, что выбор участников КМП не был случайным. Хотя, как мы упоминали, А. Чапыгина в КМП пригласил М. Горький. Фрезинский в связи с перепиской Воронского и Никитина говорит о желании последнего отмежеваться от Замятина, ввиду его политической неблагонадежности.

Федин в книге «Горький среди нас» говорит о Замятине как о писателе, которому «свойственно насаждать последователей, заботиться об учениках, преемниках, создавать школу»⁸². Такая характеристика, данная Фединым, если считать ее точной, показывает, что замысел КМП был для Замятина не

⁷⁹ Фрезинский Б.Я. Судьбы Серapiонов. Портреты и сюжеты. СПб., 2003. С. 162.

⁸⁰ Фарбер Л.М. «Серapiоновы братья» // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 771.

⁸¹ Воронский А.К. Из переписки с советскими писателями // Литературное наследство. Т. 93. М., 1983. С. 577.

⁸² Федин К.А. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 10. М., 1986. С. 73.

просто коммерческим, политическим или эстетическим проектом. КМП не в меньшей степени был чем-то связанным с особенностями его творческой индивидуальности.

Тесно связан с орденом был и второй формалист, участвующий в КМП – Ю. Н. Тынянов. Он был женат на сестре младшего из СБ – Каверина, принимал живое участие в литературных занятиях шурина, поощрял молодых писателей (в том числе в рецензиях), давал им советы. Он выступал с лекциями и в Доме искусств, где проходили заседания ордена, которые периодически посещал. В свою очередь, серапионы бывали на занятиях Тынянова в Институте истории искусств.

М. Горький также принимал активное участие в судьбе СБ, помогал и общался с его участниками. Об этом пишет Шкловский в «Сентиментальном путешествии»:

Росли серапионы очень трудно, если бы не Горький, пропали бы⁸³

Близкой к СБ была и О.Д. Форш – единственная женщина в КМП. Она участвовала в собраниях СБ в Доме искусств. Форш рассказала о своем пребывании в ДИСКе в романе с ключом «Сумасшедший корабль»⁸⁴, вышедшем в том же, что и КМП, 1930 году. В этом романе появляются персонажи, прототипами которых были многие участники КМП. Форш интересовалась проблемами литературной учебы, на что указывает ее не напечатанная при жизни статья «О себе, Петрове-Водкине и читателе»⁸⁵, ее участие в литературной консультации журнала «Литературная учеба», а также сам роман, «Сумасшедший корабль», в котором уделено много внимания проблеме воспитания новых писателей. При этом в письме Горькому о своей работе в литературной консультации она возмущалась низким уровнем присылаемой литературы.

⁸³ Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 268.

⁸⁴ Форш О. Д. Сумасшедший корабль // Звезда. 1930. № 2 (С. 49–76), 3 (С. 52–62), 4 (С. 47–60), 6 (С. 120–132), 12 (С. 25–64).

⁸⁵ Форш О.Д. О себе, Петрове-Водкине и читателе // Вопросы литературы. М., 1978. № 6. С. 250–257.

Таким образом в КМП принимали участие 11 человек, имевших прямое отношение к СБ.

В нашем обзоре критических статей о КМП мы упомянули статью Э. Шнейдера, который писал об участии в сборнике разных по своему творческому методу писателей. Любопытно отметить, что в данном случае пишет Фрезинский о СБ. Он подчеркивает, что в отличие от других групп «братья» говорили не об общем, а о том, что их различает. Фрезинский со ссылкой на Льва Лунца, другого участника СБ, пишет о «классификации» участников объединения. Лунц в переписке с Горьким⁸⁶ делит СБ на три «фракции»:

- Западники – Каверин и Лунц

Эту группу Лунц связывал с учебой у западных писателей, попыткой создать новую сюжетную форму, которая была бы не скучной. Федин называет их «шкловитянами»⁸⁷, однако влияние Замятина на них также существенно⁸⁸.

- Восточники – Иванов, Никитин, Федин

В этой группе скептически относились к идее литературной учебы, не видели в ней необходимости, так как считали, что и без нее обладают нужными знаниями, что сами способны учить. Лунц отмечает примыкание восточников «к московской школе, к Пильняку»⁸⁹. Фрезинский в связи с этим говорит о том, что с Пильняком особенно дружен был Никитин. Во время их совместной поездки за границу Пильняка в эмигрантских кругах принимали за «Серапиона»⁹⁰. Серапионом его считали и некоторые члены братства, а сам он «усиленно втирался»⁹¹, по словам Лунца, в их группу. Правда, при этом автор «Судеб Серапионов» говорит о последовавшем охлаждении членов ордена по отношению к Пильняку. Сам он высоко ценил творчество Фебина,

⁸⁶ Переписка Л.Н. Лунца с М. Горьким // Лица. Биографический альманах. СПб., 1994. С. 333.

⁸⁷ Федин К.А. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1986. Т. 12. С. 40.

⁸⁸ Последняя статья Льва Лунца // Новый журнал. Нью-Йорк, 1965. № 81. С. 100–101.

⁸⁹ Переписка Л.Н. Лунца с М. Горьким. С. 333.

⁹⁰ Фрезинский Б.Я. Указ. соч. С. 20.

⁹¹ Переписка Л.Н. Лунца с М. Горьким. С. 333.

что видно из его письма 23 декабря 1922 года⁹². Эти замечания несколько проясняют причину участия Пильняка в сборнике КМП. Кроме того, Лунц показывает, что существует разделение на московскую и петербургскую школу. Это особенно актуально в связи с тем, что в сборнике КМП участвуют, в основном, писатели сформировавшиеся в Петербурге или, по крайней мере, часто бывавшие в Северной столице. К подробному рассмотрению этого вопроса мы приступим ниже.

- Центр – Слонимский, Зощенко

Они считали, что необходимо учиться у русских классиков.

Произведенное Лунцем разделение на три группы в СБ, основанное на взглядах на литературную учебу, несколько напоминает то, как делит подходы к ней Е.А. Добренко. Очевидно, что «центр» соответствует «учебе у классиков». Две другие «фракции» не так просто находят свои соответствия. Западная фракция ориентируется и на русских классиков, и на западную традицию⁹³, и на современного мастера, Замятина она сближается как с «учебой у классиков», так и «учебой у мастеров». Восточная фракция уже на момент написания Лунцем письма считала себя состоявшимися писателями, а потому в учебе смысла не видела.

Общность Серапионов Лунц наблюдал в том, что они писали «не для пропаганды»⁹⁴, и считали искусство столь же реальным, «как и саму жизнь»⁹⁵.

Фрезинский отмечает, что взгляд Лунца на Серапионов Слонимский считал актуальным и в 1929 году, в том же году, когда были разосланы приглашения для участия в КМП. Этот год отметился и особенным празднованием восьмой годовщины братства. Федин летом 1929 высказался о необходимости сохранения «серапионовского духа»⁹⁶ как лучшего что было в

⁹² Б.А. Пильняк – К.А. Федину // Мне сейчас хочется тебе сказать // Литературная учеба. М., 1990. № 2. С. 79–80.

⁹³ Переписка Л.Н. Лунца с М. Горьким. С. 346.

⁹⁴ Лунц Л.Н. Почему мы Серапионовы братья // Вопросы литературы. М., 1994. № 4. С. 325.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Федин К.А. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. С. 40.

«братьях». При этом писатель считал, что главный объединяющий фактор, в случае с СБ – время, эпоха. Однако следует отметить общий интерес СБ к формальным аспектам произведений, становившийся, как сообщает Фрезинский «главным предметом серапионовских дебатов»⁹⁷

Фрезинский также пишет об увлечении СБ именно «художественной, а не публицистической работой»⁹⁸. Исследователь при этом упоминает «газетную ”клюкву“ Никитина»⁹⁹, негативно воспринятую в братстве. Это неприятие публицистической работы для нас важно, так как мы в нашем исследовании сопоставляем литературные позиции ЛЕФа и те позиции, которые были выражены в КМП.

По свидетельству Иннокентия Басалаева¹⁰⁰, на которое указывает и Фрезинский, Замятин в 1926 году называл опыт СБ неудачным, так как видел подлинное искусство в изобретении, а не усовершенствовании. Возможно, в КМП следует видеть результат эволюции взглядов Замятина на литературную учебу. КМП по мнению критиков был неудачным сборником. Но это было связано с тем, что в нем практически не было указаний на то, как работать с готовой формой. В нем было множество указаний на трудные творческие поиски, те самые, о которых говорил знаменитый легендарный серапионовский пароль: «Здравствуй, брат, писать очень трудно!».

Артель писателей Круг

Из 30 приглашенных к участию в сборнике 23 участвовало в Артели писателей «Круг» . Она была организована А. К. Воронским, редактором первого толстого советского литературного журнала «Красная новь», где регулярно печатались многие члены артели. Воронский, идеолог «Перевала», об эстетических принципах которого см. ниже, очень интересовался вопросами психологии творчества. Отсюда видно, что параллели с идеями

⁹⁷ Фрезинский Б.Я. Указ. соч. С. 22.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Басалаев И.М. Записки для себя // Минувшее. № 19. М.; СПб., 1996. С. 366.

Воронского, в конце 20-х гг. попавшего в опалу, приводились рецензентами КМП не всегда как условное политическое обвинение. Определенная связь между Воронским и участниками сборника существовала.

Сотрудники КМП и члены «Круга»:

А. Белый, М. Горький, Е. И. Замятин, М. М. Зощенко, В. А. Каверин, Н. Н. Никитин, Б. А. Пильняк, М. Л. Слонимский, Н. С. Тихонов, А. Н. Толстой, Ю. Н. Тынянов, К. А. Федин, О. Д. Форш, А. П. Чапыгин, В. Я. Шишков.

Приглашенные, но не ответившие на анкету артельщики «Круга»:

В. В. Иванов, Л. М. Леонов, Н. Огнев, Ю. К. Олеша, Б. Л. Пастернак, М. М. Пришвин, С. А. Семенов, А. А. Фадеев.

В издательстве Круг печатался и приглашенный в КМП О.Э. Мандельштам.

Из письма Пильняка Федину 23 декабря 1922 года видно, что последнему поручалось «представительство в Питере». Впоследствии Федин был избран главным редактором артели «Круг». Именно в этом издательстве в 1924 году вышел сборник «Писатели об искусстве и о себе».

Дело Пильняка и Замятина

КМП издан вскоре после так называемого «Дела Пильняка и Замятина», которое не раз становилось предметом исследования. Среди работ, посвященных этой теме можно назвать статьи А.Ю. Галушкина «Дело Пильняка и Замятина. Предварительные итоги расследования» и Б.Б. Андроникашвили-Пильняк «Два изгоя, два мученика». В последней, в частности, упоминается самое начало событий:

Кампанию открыла «Литературная газета» 26 авг. 1929 г. передовицей Б. Волина.

Не занимаясь подробным исследованием всех обстоятельств «дела», мы обязаны остановиться на тех аспектах, которые могут иметь связь с анализируемым сборником. А наличие ее очевидно, ведь обе жертвы проавительственной кампании – среди активнейших участников издания. Как видно из обзора критики, именно их статьи воспринимались наиболее негативно.

Первое упоминание о Замятине Пильняк оставил в письме от 09 декабря 1916 года при разговоре о выпуске совместного альманаха, в котором принял участие и еще один сотрудник КМП – В. Шишков .

Первые записи об анализируемом сборнике можно усмотреть в письмах Замятина другим участникам издания. Эти письма были посланы после рассылки приглашения и содержали попытки Замятина интенсифицировать процесс поучения материалов. Письма В. Каверину и А. Белому были отправлены 12 июля 1929 года , Горькому, вероятно, в это же время, потому что ответ на него датируется 17 июля . Кампания против Пильняка и Замятина тогда еще не началась, но М.О. Чудакова все же говорит о том, что сборник задумывался «в критический, пороговый момент общественной ситуации» . 2 мая того же года поэт А.И. Безыменский напечатал в однодневной ленинградской газете к дню Печати (приложение к «Литературной газете») цикл резких эпиграмм, в одной из которых называл Замятина «врагом» . 25 июня эти тексты были охарактеризованы как внелитературные и недопустимые в специальном постановлении Исполнительного бюро Ленинградского отдела ФОСП . В связи с этим Безыменский 8 июля повторил публикацию нескольких эпиграмм, в том числе и на Замятина. Возможно, писем отправленных Замятиным участникам КМП 12 июля было больше, но даже два написанных через четыре дня после повторной публикации эпиграммы наводят на мысль: инициатива издания КМП как-то связана с разгоравшимся скандалом. Конечно, дело не сводится к

конкретному факту нападок Безыменского, они были, по-видимому, лишь публичным выражением критичности «общественной ситуации» .

Как мы сообщили в первой главе нашей работы, сборник напечатан в конце 1930 года. Соответственно от начала кампании против Пильняка и Замятина до публикации сборника прошло больше одного года. Замятин почти все это время, посещая Москву, жил у Пильняка .

Интерес представляет отказ от участия в сборнике писателя Леонова. Причина его отсутствия в проекте Замятина, очевидно, связана не только с самим фактом публичной травли Замятина и Пильняка, но и с активным участием в ней Леонова. Он входил в состав делегации московского руководства Всероссийского союза писателей, приехавшей в Ленинград для «укрощения строптивых» , то есть тех, кто протестовал против травли писателей. Из письма Замятина Федину 21 сентября 1929 года мы узнаем, что в составе делегации был и Н. Огнев, другой не ответивший на приглашение в КМП.

Совместные выступления до «Как мы пишем»

Одним из первых изданий, в котором часть писателей из КМП рассказывала о своем творчестве, был сборник «Писатели об искусстве и о себе»¹⁰¹, вышедший в 1924 году. В этом сборнике участвовали А.Н. Толстой, Е.И Замятин, Б.А. Пильняк, Н.Н. Никитин, Н. Огнев, В.В. Иванов. Эти писатели были приглашены к участию в сборнике КМП, а четыре из них приняли приглашения. Книга 1924 года отличалась от того, что представлял собой КМП. Это становится понятным уже при чтении короткого предисловия, в котором сообщается о цели издания:

познакомить читателя с взглядами некоторых художников слова на современное искусство¹⁰².

¹⁰¹ Писатели об искусстве и о себе. М.; Л., 1924.

¹⁰² Толстой А.Н. Литературные заметки. Задачи литературы // Писатели об искусстве и о себе. С. 5.

Установки на литературную учебу в этом предисловии нет. Это объясняет теоретический характер статей. Например, в статье Замятина¹⁰³ рассматриваются проблемы методологии искусства, его развития. Нужно, однако, заметить, что в своих рассуждениях Замятин часто касается того, как он себе представляет стратегию творчества настоящего художника, что несколько приближает его статью к проблематике литературной учебы.

Статья А.Н. Толстого для сборника 1924 года уже содержит установку на создание художественного типа, о которой он пишет и в КМП, но в раннем сборнике он посвящает этому вопросу большую часть статьи. Создание типа Толстой считает основой метода «монументального реализма»¹⁰⁴, который противопоставляет «эстетизму»¹⁰⁵, не дающему возможности изобразить живого человека. Как и в КМП, здесь Толстой противопоставляет создание типического в литературе и простое отображение фактов, отдавая предпочтение первому. Собственно разговору о типе посвящена вся статья Толстого. В ней есть некоторые рассуждения о том, как протекает творческий процесс, но вся логика его рассуждения о собирании материала, его переработке, о незначительной роли опыта, школы в искусстве, по сути, сводятся к тому, чтобы охарактеризовать природу такого художественного «типа». Для Толстого произведение искусства возникает мгновенно, оно лишено логики, для него важен масштаб личности писателя, его «страсти и чувства»¹⁰⁶. Разговор о масштабе личности писателя возникает и в КМП, где Толстой высказывает следующую мысль:

Романом вы держите экзамен на Человека (с.148).

Но, в целом, в сборнике 1930 года значительно меньше внимания уделяется собственно человеческим особенностям писателей. В 1930 году

¹⁰³ Замятин Е.И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Писатели об искусстве и о себе. С. 65–77.

¹⁰⁴ Там же. С. 15.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Там же. С. 10.

Толстой высказал мнение о том, что литература может создаваться и слабыми, подверженными порокам людьми, но стремиться рекомендует все же к «вершинам» (с. 145). Творческий процесс не предстает в качестве мгновенного озарения, синтезирующего накопленный материал. Он для Толстого часто начинается «под матерьяльным давлением» (с. 146). Кроме того, в КМП Толстой советует не торопиться, обдумать несколько раз и проверить написанное.

Еще одно важное отличие статьи для КМП заключается в том, как писатель относится к языку. Если в ранней статье он утверждал, что «можно писать помелом»¹⁰⁷, то в КМП он, напротив, удивлен тем, что вопрос о языке не вошел в анкету и уделяет ему много внимания.

Кульминацией снижения пафоса в статье Толстого является, конечно, его рекомендация по прочистке желудка, которая стала предметом негативной оценки со стороны рапповских критиков.

Н.Н. Никитин в статье 1924 года, названной «Вредные мысли»¹⁰⁸, активно выступает против позиций участников ЛЕФа, которых он называет либо напрямую, либо «левыми»¹⁰⁹, «жизнестройцами»¹¹⁰. Полемичности некоторых статей в КМП по отношению к ЛЕФ посвящен отдельный раздел нашей работы (см. ниже). Попытаемся воспроизвести основные положения статьи Никитина 1924 года и проследить характер полемики.

Статья начинается с утверждения того, что в искусстве происходит «сплетение Моцарта и Сальери», поэтому говорить о ложности интуитивного или рационального подходов самих по себе неуместно. Далее, не писатель переходит к рассуждению о «еретичестве»¹¹¹ в литературе, которое связывает

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Никитин Н.Н. Вредные мысли // Писатели об искусстве и о себе. С. 111–123.

¹⁰⁹ Там же. С. 116.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Там же. С. 114–115.

с представлением об абсолютной свободе, живущим в сознании молодых писателей, которое очевидно, связано с моцартианством. При этом Никитин считает, что «еретичество» в лице «бунтарей <...> службистов революции и жизнестройцев»¹¹² представляет угрозу пушкинской «традиции любви к вольности»¹¹³. Всех их Никитин, насколько можно судить из его слов, подозревает в отрыве от среды и времени, в погружении в абстракции.

В следующем разделе статьи Никитин развивает мысль о связи творчества писателя с его идеологией и утверждает, что произведение может как отражать идеологию автора, так и не отражать ее. Есть основания рассматривать это утверждение как попытку оградиться от обвинений, материалом для которых были художественные тексты писателей. Творчество отделялось от сознательной идеологической позиции. Никитиным, таким образом, затрагивается проблема, которая была крайне актуальна и при создании КМП. Так, по мнению, М.О. Чудаковой, одной из задач сборника 1930 года было:

рассказать о реальной сложности, опосредованности, неуловимости процесса претворения «жизни» в «литературу»¹¹⁴.

Никитин предлагает акцентировать внимание не на идеологии произведения, а на формальных его аспектах.

В статье Никитина соединяются вопрос о творческом импульсе и языковом материале. По мнению писателя, даже небольшой фрагмент текста, услышанная фраза может стать побудителем к созданию целого произведения. Автор, в данном случае, вероятно, говорит о таком способе творчества, который Замятин в лекциях «Техника художественной прозы» назвал «индуктивным» (см. ниже). Однако Никитин говорит только о словесных «импульсах».

¹¹² Там же. С. 115.

¹¹³ Там же. С. 115.

¹¹⁴ Чудакова М.О. Указ. соч. С. 121.

Далее Никитин сообщает о том, что восприятие мира, отраженное в художественном произведении может и должно отличаться от того восприятия, которое доступно обыденному сознанию. В связи с этим писатель заявляет, что художник не обязан быть «общественным сейсмографом»¹¹⁵. Это в свою очередь отсылает нас к проблематике социального заказа, которая затрагивается некоторыми писателями в КМП (см. ниже). В статье 1924 года, однако, социальный заказ обсуждается почти случайно, в связи с другими проблемами. Полемика по этому поводу оформилась только к концу двадцатых годов.

В третьем разделе своей статьи Никитин дает некоторые рекомендации из области литературной стратегии, подобные тем, которые дал Замятин в «О литературе, революции, энтропии и о прочем». В ней он рассуждает о роли «быта» и о том, что «быт» уже не будет играть такого значения в литературе, какую играл раньше, и, в связи с этим, речь идет о понятии «художественной правды», к которому не раз обратились в своих статьях участники КМП. «Художественной правдой» писатель пользуется, чтобы объяснить неуместность точного воспроизведения жизни в искусстве. В этом заявлении Никитин выступает против тех тенденций, которые позже нашли выражение в «литературе факта» ЛЕФа (см. ниже).

В четвертом разделе своей статьи Никитин говорит о «писательской честности»¹¹⁶, вновь возвращаясь к вопросам близким к проблематике «социального заказа». Для писателя важно ориентироваться на «задачи и цели»¹¹⁷ эпохи. Он, очевидно, выступает против лефов, призывая «не смешивать писателя с поденщиком»¹¹⁸. В дальнейшем, как мы увидим, его взгляды на этот вопрос практически не изменились.

¹¹⁵ Никитин Н.Н. Вредные мысли. С. 118.

¹¹⁶ Там же. С. 122.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Там же.

В КМП Никитин воспроизводит свое прежнее представление о творческом импульсе, связывая его с короткой фразой. В сборнике 1930 года писатель уже приводит развернутые примеры из собственной писательской практики, тогда как в сборнике 1924 года он лаконично ссылаясь на А.П. Чехова и Л.Н. Андреева. С одной стороны, это вполне объясняется самим заданием сборника КМП – рассказывать о своей работе, а не о чужой. Однако некоторые писатели и в КМП ссылаются на творческий опыт классиков.

Кроме того, в КМП сохранилась и отрицательная оценка Никитиным ремесленного типа творчества. Но в сборнике 1930 года появилось слово «заказ», которого не было в 1924 году. Ремесленный тип творчества, творчества по конкретному заказу в КМП отчетливо противопоставлен заказу «эпохи» и «среды» (с. 121). Тогда как в 1924 году Никитин лишь риторично рассуждал о «долге» перед революцией и отвергал взгляд на писателя как на «поденщика». Завершается статья Никитина в КМП призывом к поиску своих собственных путей, приемов, что соотносимо с его рассуждениями, приводимыми в статье 1924 года, которые были посвящены постоянному изменению в литературе, о невозможности в полной мере вернуться «к Островскому».

А. Н. Толстой, как и Никитин, большое место уделяется литературной молодежи, что сближает их статьи с материалами КМП, которые в том числе были написаны в помощь начинающим.

Статья Пильняка для сборника 1924 года состоит целиком из его дневниковых записей. В связи с этим, по-видимому, она меньше похожа на другие тексты этого сборника, и, как ни странно, ближе к тому, что представлено в КМП, так как содержит множество сведений о ходе творческого процесса. Писатель подробно рассказывает, с какой интенсивностью он трудится: его день состоит только из работы и сна. Пильняк при этом негативно оценивает околосредовую жизнь,

литературные дискуссии, считая, что подлинное искусство создается им в уединении.

Подобно Никитину, который в сборнике 1924 года пишет о появлении целого замысла из нескольких слов, Пильняк говорит о случайной фразе русского матроса, ставшей «камертоном» его новой повести. Примерно так же рассказывает он о творческом импульсе и в КМП, причем на этот раз влияние на творческий процесс житейских мелочей используется Пильняком для доказательства отсутствия сознательных намерений в работе над произведением. В 1930 году, говоря о возникновении замысла, Пильняк концентрирует внимание на том, что в хорошем произведении тема возникает помимо «воли» (с. 128) автора:

я писал не потому, что хотел написать на заданную тему, но потому, что эта тема родилась помимо моей воли (с. 128).

В 1924 году Пильняк, наоборот, применял слово «хочу». Важно отметить относительно чего автор его употребляет. Если говоря о возникновении новой темы, он говорит, что она «прозвучала», обозначая несознательность ее возникновения, то идея противопоставления этой новой, интуитивно найденной темы старой теме осознанно выбирается писателем для воплощения. Таким образом, установление новой оппозиции в творчестве Пильняк в 1924 году характеризует как процесс, подлежащий контролю писателя. В КМП он рассуждает о воплощении определенной темы вне каких-либо оппозиций.

Таким образом, Пильняк в поздней статье распространяет случайный характер интуитивно найденного или отобранного из действительности материала на весь творческий процесс, тогда как в 1924 году бессознательные, неконтролируемые процессы локализованы в определенных этапах творчества. Вопрос о том, что делать с этим материалом, как его выстраивать находится в пределах авторской воли.

Отдельно заметим, что в отличие от Никитина, Пильняк говорит об абстрагировании материала своего искусства от действительности: в сознании писателя формируется своеобразная «математическая <...> формула» явления.

В записи от 28 сентября 1923 года Пильняк пишет о конъюнктурной литературе и о том, что он не желает иметь с ней ничего общего. В целом, автор выступает против слишком сильного уклона писателей в политику. При этом Пильняк касается сферы близкой к явлению социального заказа, говоря о том, что художник должен отвечать только за качество своих произведений. Общественная позиция, по мнению автора статьи, должна оставаться личным делом самого творца. И хотя статья Пильняка в КМП содержит множество намеков на независимость творчества писателя от его идеологии, напрямую здесь он уже не высказывает подобных мыслей.

Кроме того, Пильняк считает, что самое важное в писателях – их индивидуальность, поэтому распределение по «„школам“» может быть продиктовано только удобством позднейшего историко-литературного изучения.

Следом речь идет о новых советских писателях, которые пишут в старой манере. Последнее замечание сближает суждения Пильняка с тем, что говорили в этом же сборнике Замятин и Никитин о стратегии творчества. Упомянутое выше сознательное создание Пильняком новой оппозиции, вероятно, является примером такого стратегического новаторства.

Далее писатель переходит к рассуждению о той статье, которую должен был представить вместо дневниковых заметок. Он считает, что рассказывать о своей работе и о себе не следует, ведь самое главное и без того высказано им в книгах, и что-либо добавить к этому он не может, ибо процесс писания не контролируем, а результаты не следует оценивать. Практически то же самое, но уже с меньшей категоричностью Пильняк повторяет и в КМП:

решающим дополнением к этому ответу будут наши книги, где показано, как каждый из нас пишет (с. 129).

Пильняк и в КМП, не считая возможным говорить об истоках своего творчества из-за связи с работой «подсознательного», все-таки излагает читателю свои наблюдения, впрочем, невысоко оценивая эту информацию. Любопытно, что в обеих статьях писатель рассказывает о своей работе довольно подробно, несмотря на то, что в них же говорит об абсолютной невозможности что-либо сказать о собственном творческом процессе. Статья КМП при этом отличается большей подробностью при описании и характеристике психологических аспектах создания произведений. Единственное, чего Пильняк так и не характеризует, это критерий оценки собственной работы.

В статье для сборника 1924 года Пильняк признается, что не имеет представления о том, что сейчас необходимо литературе. Единственное, на что он указывает, – это критерий качества. Оно, как считает автор статьи, никак не зависит от школ и направлений, и в связи с этим нет причин для такой ожесточенной литературной борьбы, которая развернулась в то время.

В том же 1924 году группа писателей направила письмо в Отдел печати ЦК РКП(б), высказав свою позицию по нескольким вопросам.

По мнению подписавшихся, произведение новой литературы должно было отражать новую реальность, не лишаясь при этом авторской индивидуальности. Известные литераторы писали об отсутствии неприязни к собратьям по перу, входящим в литературу, об общности путей и целей. Эта открытость по отношению к молодым писателям находит выражение и в рассматриваемом нами сборнике, в частности в его предисловии.

Важным является и то, что в упомянутом письме правительству выражен протест против «огульных нападков» со стороны «таких журналов, как „На Посту“». Все письмо подводится к этому протесту, им и заканчивается. В

связи с этим очевидно, что главная цель обращения литераторов к властям – защита от критики.

Кроме не относящихся к нашему исследованию персоналий, под петицией 1924 года подписались Б. Пильняк, О. Мандельштам, А. Толстой, М. Пришвин, Н. Тихонов, М. Зощенко, М. Слонимский, В. Каверин, В. Иванов, Н. Никитин, В. Шишков, А. Чапыгин, О. Форш. 10 из этих писателей участвовали в КМП, что составляет больше половины участников сборника.

Издательство писателей в Ленинграде

К.А. Федин в письме от 24 июня 1929 года М.Л. Слонимскому писал:

У нас нет своего журнала? Но ведь издательство не меньше, если не больше, журнала. Альманахи, сборники, ежегодники etc.– отличные формы для разнообразнейших выступлений¹¹⁹.

Мы имеем, таким образом, возможность рассматривать сборник «Как мы пишем» в качестве такого «выступления», ведь в его предисловии сообщается об активной роли самого «Издательства писателей в Ленинграде» (далее ИПЛ – *Ф.Ш.*) в деле создания сборника (С. 5).

К сожалению, архив его не сохранился:

При первых бомбежках Ленинграда от взрыва от фашистской бомбы загорелось Издательство Писателей в Ленинграде, помещавшееся в одном из боковых фасадов Гостиного двора. Все в нем было обращено в пепел¹²⁰.

И хотя в начале войны некоторые рукописи авторов издательства были помещены в ИРЛИ АН СССР¹²¹, множество материалов, непосредственно связанных с КМП, по-видимому, были утрачены. Поэтому изучение сборника ведется во многом с опорой на дневниковые и эпистолярные материалы.

¹¹⁹ Федин К.А. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1986. Т. 11. С. 135.

¹²⁰ Рождественский В.А. Игорь Северянин // Северянин И. Стихотворения. И. Л., 1975. С. 36

¹²¹ Белов С.В. «Издательство писателей в Ленинграде» (1927-1934 гг.) // Книжное дело Петербурга – Петрограда – Ленинграда. Л., 1981. С. 135.

Как мы упоминали, инициатором создания сборника был Е.И. Замятин. В этой связи оказывается весьма существенно то, что в упомянутом письме Федина Слонимскому Замятин характеризуется как стратегически важная фигура для борьбы внутри издательства (см. приложение 3)

Из этих слов, становится понятно, что абсолютного единства в ИПЛ не было и сборник КМП должен отражать данную ситуацию, ведь в нем выступили Федин, Слонимский, их оппонент из формалистической фракции издательства, Каверин и сам Замятин.

Важной для издательства была и поддержка такого авторитетного писателя, как Горький, что видно из письма К.А. Федина Горькому, в котором Федин просит писателя войти в правление ИПЛ и стать редактором.

В ИПЛ активно печатали начинающих писателей:

особое внимание издательство уделяло начинающим авторам¹²²; одной из главных своих задач руководители издательства считали привлечение в литературу молодых авторов¹²³.

Из предисловия к КМП становится ясно, что сборник задумывался в том числе и для решения данной задачи (с. 5-6).

К печати в ИПЛ привлекались «молодые рабочие, журналисты, путешественники и моряки»¹²⁴. В статьях КМП авторы часто рассказывают роли путешествий в их творчестве (см. статью Н.С. Тихонова (с. 134-142), статью Е.И. Замятина (с. 31-33), статью А. Белого (с. 21) и Н. Никитина (с. 109)), что может быть некоторым образом связано с профессиональной ориентацией молодых авторов, близких к ИПЛ. В год создания КМП ИПЛ

¹²² Баренбаум И.Е. Костылева Н.А. Книжный Петербург – Ленинград Л., 1986. С. 345.

¹²³ Лавров Н.П., Таллерчик Т.М. Издательство писателей в Ленинграде (1928-1934 гг.) // Книга: Исследования и материалы. М., 1978. Сб. 36. С. 97.

¹²⁴ Там же.

«направляло писателей на различные участки социалистического строительства»¹²⁵ для работы в литературных кружках.

Издательство задумывалось и как некий культурный центр Ленинграда. В уставе ИПЛ было указано, его членами могут становиться только проживающие «в пределах г. Ленинграда и Ленинградского округа»¹²⁶. Кроме того, для конца 1920 — начала 1930 годов было характерно размежевание между Ленинградом и Москвой. Поэтому сборник, созданный в помощь молодому читателю, мог нести в себе установки, специфичные именно для ленинградской литературы. Большинство приглашенных в сборник авторов печатали свои произведения в ИПЛ, многие из них входили в его правление или принимали участие в его деятельности. Участие в КМП Ю. Либединского, видного рапповского писателя, также может быть объяснено его деятельностью в ИПЛ:

По предложению К.А. Федина в члены товарищества и в состав правления издательства были кооптированы Ю. Либединский¹²⁷.

В ИПЛ издавались и московские писатели, но это произошло по рекомендации В. Иванова¹²⁸, который по какой-то причине не принял участия в КМП.

Многие приглашенные в КМП писатели печатались в журнале «Звезда»¹²⁹(см. приложение).

Ленинград – Москва

Если обратить внимание на то, в каких городах жили участники сборника, то окажется, что большинство из них связано с городом на Неве, дважды

¹²⁵ Бреслер Д.М. Проза Вагинова: прагматические аспекты художественного высказывания в контексте литературного процесса 1920 — 1930-х годов. СПб., 2015. С. 107.

¹²⁶ Устав кооперативного товарищества Издательство писателей в Ленинграде. Л., 1930. С. 3.

¹²⁷ Баренбаум И.Е. Костылева Н.А. Указ. соч. С. 345.

¹²⁸ Там же. С. 345.

¹²⁹ Звезда. Л. 1924–1940.

переименованным на их глазах. Многие из них долгое время жили, получали образование, становились писателями и работали в этом городе. Из тех авторов КМП, кого нельзя отнести к петербургским, пожалуй, можно назвать только А. Белого и Б. Пильняка. Андрей Белый был автором романа «Петербург», кроме того много контактировал и имел дружеские связи со петербургскими писателями.

На различия между петербургскими авторами и московскими указывал и сам Замятин в статье 1933 года «Москва – Петербург»¹³⁰. Замятин писал о том, что петербургские писатели после революции проявили консерватизм и не поддались левацким призывам московских авторов. Кроме того, в этой статье он говорит о том, что Горький стал «в какой-то мере»¹³¹ петербургским писателем, что объясняет его появление среди ленинградских писателей в КМП. Замятин писал о том, что ЛЕФ завоевал «представительство революции <...> в поэзии»¹³², при этом отказывая лефовской прозе в каких-либо заслугах, называя ее «убогой» и «дилетантской»¹³³. С другой стороны акмеистов характеризует как школу «типично петербургскую»¹³⁴. Он видел близость «Серапионовых» братьев к акмеизму в их отказе от злободневности и внимании к «мастерству»¹³⁵. При этом Замятин пишет о Пильняке, как о единственном достойном московском прозаике, хоть и не избежавшем характерной для Москвы неясности и запутанности. Следует отметить, что этими особенностями выделяется и статья Пильняка для КМП, которую он сам, впрочем, считал неудачной:

¹³⁰ Замятин Е.И. Москва – Петербург // Москва – Петербург: pro et contra. СПб., 2000. С. 552–572.

¹³¹ Там же. С. 563.

¹³² Там же. С. 564.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Там же. С. 565.

¹³⁵ Там же. С. 566.

сейчас написал и прочитал «Как пишу», – вижу, что написал плохо и лучше написать не смогу: именно по тем основаниям, которые в этом «Как пишу» излагаю¹³⁶.

Как петербургское явление Замятин упоминает в этой статье и формалистов, в том числе участников КМП – Тынянова, Шкловского. Автор статьи считал, что формализм мог создать не только «анатомию», но и «научно-построенную терапию»¹³⁷, имея в виду, очевидно, создание научных рецептов для написания или улучшения художественных произведений. Это замечание, очевидно, соотносится с проблематикой литературной учебы, которая занимает основное место в КМП. Замятин считает, что такая терапия была бы близка «позитивным тенденциям советской литературы»¹³⁸. Довольно сложно, окончательно сказать, насколько сам задуманный писателем сборник, по его мнению, был близок к этим тенденциям. Однако включение в него двух формалистов и вписывание их работ в петербургскую культурную парадигму указывает на то, что и сам сборник мыслился Замятиным не слишком далеким от этих «позитивных тенденций». Разделял литературную Москву и Ленинград Замятин и в частной переписке:

по части стилистического богатства – Москву вы куда перещеголяли¹³⁹

О размежевании между Ленинградом и Москвой говорил и писатель В. Каверин в книге «Эпилог»:

Между Москвой и Ленинградом были тогда счеты в литературе, я обрадовался возможности показать свою независимость от этого спора¹⁴⁰.

¹³⁶Пильняк Б.А. 618. Е.И. Замятину // Пильняк Б.А., Письма: в 2 т. М. 2010. Т. 2. С. 394.

¹³⁷ Замятин Е.И. Москва – Петербург. С. 569.

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ Мне сейчас хочется тебе сказать. С. 92

¹⁴⁰ Каверин В.А. Эпилог. СПб., 2006. С. 272.

Каверин упоминает осторожную угрозу одного из рапповцев, входивших в ИПЛ, намекнувшего ему, что печататься в Москве не следует (см. приложение 4).

В КМП был приглашен поэт О.Э. Мандельштам, но он не прислал своей статьи для сборника. Мандельштам при этом имеет право считаться петербургским автором. Он учился в Тенишевском училище, Петроградском университете, был участником «Цеха поэтов», в котором сформировалась акмеистическая поэтика. Отсутствие статьи Мандельштама в сборнике может быть не в последнюю очередь связано с его взглядами на современную петербургскую культуру. В 1922 году Мандельштам написал статью «Литературная Москва»¹⁴¹, в которой констатировал упадок петербургской культуры:

С Петербургом не ладно, он разучился говорить на языке времени и дикого меда¹⁴².

В своей статье Мандельштам касается и проблем творчества. Он указывает на то, что московские писатели в своих устремлениях соответствуют задачам эпохи: В.В. Маяковский в своем стремлении к созданию общедоступной поэзии, Н.Н. Асеев – в рассудочности, спровоцированной «организационным пафосом»¹⁴³ эпохи. Удивительным образом Мандельштам подпал под влияние Москвы, заранее опровергнув замятинское утверждение о консерватизме петербургских авторов. Впрочем, некоторый скепсис в высказывании Мандельштама все присутствовал. Так он не верил ни в возможность по-настоящему всеобщей поэзии, ни в полную механизацию поэтического творчества, ни даже в существование особой московской литературы.

¹⁴¹ Мандельштам О.Э. Литературная Москва // Москва – Петербург: pro et contra. СПб., 2000. С. 437–440.

¹⁴² Там же. С. 438.

¹⁴³ Там же. С. 439.

В своих воспоминаниях Басалаев рассказывает об одном из приездов Мандельштама в Ленинград. Поэт возмущался упадком в литературе и при этом указал на невозможность учебы у таких писателей, как М. Слонимский, который был в этот момент был в той же комнате, как и другой участник КМП, Н. Тихонов.

Ощущение особости петербургской литературы по сравнению с московской проявлялось и в художественных произведениях. В повести К.К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» один из персонажей говорит о том, что московские писатели – «лодыри»¹⁴⁴, а писатели в Ленинграде работают «настоящему»¹⁴⁵.

В связи со всем, сказанным выше, тот факт, что писатели оказались собранными в одном сборнике получает еще одно объяснение. Сборник оказывается воплощением взглядов на творческий процесс некой петербургской писательской общности.

Коллективное творчество

В отличие от многих изданий, связанных с литературной учебкой, КМП является плодом работы достаточно большого количества авторов. В конце 1920-х годов, возникают различные установки на коллективное творчество, в частности исходящие от ЛЕФа:

литературная форма, которая хочет идти вровень с темпом сегодняшнего дня, уже переросла силы одиночек <...> Коллективизация книжной работы кажется нам прогрессивным процессом¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Вагинов К.К. Труды и дни Свистонова. М., 1989. С. 227.

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 278–279.

В этом смысле заслуживает внимания роман «Большие пожары»¹⁴⁷, написанный коллективом авторов в 1927 году. Многие из которых были приглашены в КМП.

Приглашенные в КМП авторы, принявшие участие в написании романа: Л. Леонов, Ю. Либединский, Б. Лавренев, К. Федин, А. Толстой, М. Слонимский, М. Зощенко, Н. Огнев, В. Каверин. (9 из 29).

Авторы статей для КМП, принявшие участие в написании романа: Ю. Либединский, Б. Лавренев, К. Федин, А. Толстой, М. Слонимский, М. Зощенко, В. Каверин (7 из 18). Таким образом, почти половина участников КМП имела опыт коллективной работы над художественным произведением еще до создания сборника.

Об этом романе упоминает в своей статье для КМП Каверин (с. 72). Писатель характеризует авторов романа как «известнейших». Так же можно охарактеризовать и состав КМП, но, очевидно, не все известнейшие писатели были приглашены в сборник, поэтому этот критерий, к которому апеллирует и П.Н. Медведев недостаточен. Каверин пишет о том, что индивидуальный стиль авторов был по большей части утрачен и единственное, что могло позволить отличить главу одного писателя от главы другого, была подпись.

В совместный рассказ «Домик в коломне»¹⁴⁸ было вовлечено только два писателя из участников КМП – Пильняк и Никитин. В нем участвовал и один приглашенный в КМП писатель – Н. Огнев.

Вывод

Мы показали, как многие участники сборника и приглашенные в него писатели объединены общим культурным и биографическим контекстом. В приложении дана таблица, в которой показали по каким критериям они могут быть сближены. Здесь хорошо видно соотношение московских писателей и

¹⁴⁷ Большие пожары: Роман // «Огонёк». М., 1927. № 1–25.

¹⁴⁸ Домик в коломне // Наше наследие. М., 2004. №69.

писателей различных групп и направлений. Не приняли участия главным образом московские писатели. Пролетарских писателей было приглашено в сборник только три. Либединский был специальный представитель РАПП в Ленинграде. Он также написал роман «Рождение героя» который отличался психологизмом, вступил во фракцию Литфронт, которая противопоставила себя. Возможно его участие было задумано в качестве своеобразного прикрытия от нападок. Фадеева пригласили, вероятно, в связи с высоким уровнем его литературы. Семенов был очень близок с Фединым и Серапионовыми братьями. Семенов был близок к кружку содружество, в который входил Казаков и Лавренев.

Вересаев был пожилым человеком в 1930 году. Н. Огнев – писатель совсем другого круга. Ю. Олеша – единственный представитель южной школы, которого они пригласили. Считалось, что он был посредник между московскими и ленинградскими писателями. Но авторы КМП были ему не близки, хотя его интересовала затронутая в КМП проблематика.

Пастернак написал целое произведение, о своем творчестве: «Охранная грамота».

6. Сборник «Как мы пишем» в литературном процессе 1920—1930 годов

В данной главе мы сопоставляем материалы сборника КМП и некоторые наиболее показательные современные им эстетические концепции. Их было очень много. Мы избрали лишь некоторые из них, имеющие либо наиболее близкие, либо наиболее далекие от изложенных в КМП позиции.

Сборник «Как мы пишем» и лекции Е.И. Замятина «Техника художественной прозы»

Лекции, прочитанные Е.И. Замятиным в Доме искусств в Ленинграде, получили название «Техника художественной прозы»¹⁴⁹ (далее ТХП – Ф.Ш.).

¹⁴⁹ Замятин Е.И. Техника художественной прозы // Замятин Е.И. Собрание сочинений: в 5 т. М., 2011. Т. 5. С. 295–391.

От КМП их отделяет около 10 лет. Любопытно было бы рассмотреть, как изменилась подача сведений о литературной технике и творческом процессе к концу 1920 годов. В первую очередь нас, конечно, интересует в этом аспекте статья Замятина. Но и высказывания других участников КМП представляют в связи с этим интерес, так как часть писателей учил сам Замятин, а с другими был близко знаком.

Важно понимать, что лекции не издавались долгое время. Первые публикации появились значительно позже выхода сборника КМП. В двух номерах «Вестника Русского христианского движения» за 1984 год была издана лекция о современных Замятину литературных течениях¹⁵⁰, а также лекция о фабуле и сюжете¹⁵¹. Лекции частично печатались в 4-м томе сочинений Е.И. Замятина¹⁵², и в нью-йоркском «Новом журнале». В полном объеме лекции были изданы впервые только в 2011 году. При этом использовались рукописи Замятина, а также рукописные и машинописные копии¹⁵³. Некоторые печатались ранее по другим источникам. По ним лекции были напечатаны в 5 и 6 номерах журнала «Литературная учеба» за 1988 год¹⁵⁴.

Начинаются лекции с указания на то, что великие события могут быть описаны с исторической дистанции. Это утверждение близко к взглядам К.А. Федина, которые он изложил в своей статье для КМП (с. 181). Об истоках критического отношения Федина к злободневной литературе можно ознакомиться в статье Н.А. Гуськова, «Почему К.А. Федин вступил в орден „Серапионовых братьев“?»¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Замятин Е.И. Лекции по технике художественной прозы // Вестник Русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; М., 1984. № 1–2. С. 147–163.

¹⁵¹ Замятин Е.И. Из неизданных лекций о художественной прозе // Вестник Русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; М., 1984. № 3. С. 187–195.

¹⁵² Замятин Е.И. Собрание сочинений: в 4 т. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 317–436.

¹⁵³ Замятин Е.И. Собрание сочинений: в 5 т. М., 2011. Т. 5. С. 511.

¹⁵⁴ Замятин Е.И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. Кн. 5, 6.

¹⁵⁵ Гуськов Н.А. Почему К.А. Федин вступил в орден «Серапионовых братьев»? // Серапионовы братья: философско-эстетические и культурно-исторические аспекты. Саратов, 2011. С. 43–44.

В ТХП Замятин вводит оппозицию «большое искусство»¹⁵⁶ и «малое искусство»¹⁵⁷, которая соответствует оппозиции высокого искусства и ремесла. Научить Замятин брался только второму. При этом овладеть большим искусством, не овладев малым, писатель считал невозможным. Поэтому обучаться ремеслу было необходимо для всех. Важно отметить, что в КМП Замятин не вводит таких разграничений и не говорит о невозможности овладеть «большим искусством» без таланта. Тем, кто его лишен, по мнению Замятина, ТХП полезны для понимания «анатомии»¹⁵⁸ произведений, а также при написании критических работ. В предисловии к КМП также оговаривается целевая аудитория сборника. Составители подразумевали три возможных категории читателей: исследователи, начинающие писатели и просто любители художественной литературы. Можно усмотреть некоторое соответствие между адресатами лекций и КМП. Кроме писателей – это исследователи. Ориентация и на простых читателей в КМП, по-видимому, связана задачей охвата большой аудитории.

Кроме того, автор указывает на важность знания русской литературной традиции, даже в том случае, когда писатель решил от нее отстраниться в своем творчестве. Подобных высказываний в статье Замятина для КМП нет. Более того, ссылки на творческие опыты представителей русской классической литературы, которых много в ТХП, в статье Замятина 1930 года отсутствуют. Нет в КМП и особого вопроса анкеты, посвященного литературной традиции, что как мы попытались показать при рассмотрении сборника в ряду других изданий подобного рода, вероятно, связано с различными подходами к литературной учебе, наметившимися в конце 1920 годов: «учеба у классиков» и «учеба у мастеров». КМП, очевидно, тяготел ко второму виду.

¹⁵⁶ Там же. С. 316

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Там же. С. 317.

В ТХП писатель утверждает отсутствие в литературе каких-либо законов, предписывающих то, как надо писать. Подобное указание содержится в предисловии к КМП:

стандартизация в области художественного творчества, конечно, невозможна (с. 6).

В ТХП Замятин сравнивает творчество с процессом беременности, это сравнение появляется и в КМП:

Беременность длится, ей не видно конца (с. 33).

Параллель между беременностью и творчеством проводит и Пильняк (с. 128).

В ТХП появляется утверждение Замятина о том, что процесс творчества происходит по большей части в области «подсознания»¹⁵⁹: рациональное мышление второстепенно в искусстве. В КМП он не делает таких заявлений об искусстве в целом. Однако он говорит о роли «подсознания» в определенных аспектах работы:

вся предварительная работа проходит в подсознании (с. 32).

Этой загадочной сферы касаются многие авторы КМП: Замятин, Зощенко, Никитин, Пильняк, Толстой, Форш, Шишков, Шкловский.

Замятин в ТХП говорит и о «состоянии загипнотизированного»¹⁶⁰, о сходстве творчества со сном. Творчество как самогипноз и сон (с. 30) в КМП связаны с введенной Замятиным метафорой «синего света» (с. 28) сознания. В ТХП автор отмечает, что художник должен не просто быть загипнотизированным, но самостоятельно себя ввести в это состояние, что требует дополнительных средств, не исключая и наркотических. Вероятно, с этим связан седьмой вопрос анкеты КМП:

¹⁵⁹ Там же. С. 318.

¹⁶⁰ Там же. С. 318.

Наркотики во время работы; в каком количестве? (с. 6).

Уже в этих лекциях Замятин предупреждает об опасности анализа творческого процесса, останавливающего работу «подсознания». Любопытно, что в КМП Замятин ссылается именно на «курс ”техники художественной прозы“» (с. 29), говоря о том, как аналитика мешала ему создавать художественные тексты.

В следующей главе, посвященной «сюжету» (так Замятин называет фабулу) писатель говорит о том, что действительность служит для художников только материалом. «Форму <...> красоту <...> дух»¹⁶¹ привносит в этот материал именно творец. В нашей работе мы планируем рассмотреть типологическое отношение статей авторов КМП к концепции ЛЕФа, названной «Литература факта» которая была сформулирована несколько позже. В этих лекциях Замятин никак не обсуждает возможность простого перенесения жизни в искусство. Тогда как во многих статьях КМП уже появляются различные комментарии по этому поводу. Эти высказывания мы рассмотрим в следующем разделе нашей работы.

При создании «сюжета» Замятин различает два пути – дедуктивный и индуктивный. То, что подразумевается под индуктивным путем, часто проговаривается участниками КМП, в том числе и самим Замятиным. Во многом это связано с четвертым анкетным вопросом:

Что Вам дает первый импульс к работе (с. 6).

Этот способ заключается в том, что создание произведения инициируется импульсом, в качестве которого выступает какое-то незначительное, на первый взгляд, явление. Как и в КМП, в лекциях Замятин проводит сравнение с насыщенным раствором, который начинает процесс кристаллизации при попадании в него «крупинки соли» (с. 31). Дедуктивный же способ творчества предполагает воплощение идеи. Второй способ Замятин считает

¹⁶¹ Там же. С. 323.

опасным. О нем писатель говорит и в КМП, но при этом в отличие от лекций более подробно описывает трудности перехода сознательной идеи с «верхних этажей <...>вниз» (с. 33), по-видимому, в «подсознание».

Замятин не рекомендует начинать с написания плана, так как он «стесняет работу воображения»¹⁶². Начинать автор ТХП советует с «оживления»¹⁶³ действующих лиц. И только после того, как они ожили и стали известны их характеристики, можно составить план. Несколько подробнее автор говорит об этом в КМП (с. 33-34).

Всякое произведение Замятин советует прочитать вслух и переписать несколько раз для проверки. Такой же способ предлагается использовать и в статье для КМП (с. 42).

И в ТХП, и в КМП писатель говорит о том, что в тексте не должно быть ничего лишнего. Лишнее следует изъять из текста, как бы «болезненно» (с. 42) это ни было. Подобный совет дает и А.Н. Толстой (с. 152). В целом, многие писатели рассказывают о том, что и как они удаляют из текста. Это, вероятно, связано с анкетным вопросом:

Много ли вычеркиваете в окончательной редакции? (с. 7).

И в ТХП, и в КМП Замятин говорит об ориентации на читателя. При этом в лекциях он советует не ориентироваться на «кретинов»¹⁶⁴, которые не смогут задействовать воображения для разъяснения написанного. Близко к этому, но уже без упоминания «кретинов», рассуждает писатель и в КМП. Ссылаясь на свою статью о художнике Анненкове¹⁶⁵, он говорит о взаимодействии писателя и читателя, об их «совместном творчестве» (с. 40-41) и о том, что современный читатель способен справиться с

¹⁶² Там же. С. 325.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Там же. С. 326.

¹⁶⁵ Замятин Е.И. О синтетизме // Замятин Е.И. Лица. Нью-Йорк, 1967. С. 231–245.

достраиванием образа. Иначе на этот вопрос смотрит писатель Каверин, который в КМП рекомендует «упростить свой стиль» (с. 71) чтобы быть доступным большой аудитории.

Несколько иначе в ТХП Замятин рекомендует выстраивать свою стратегию при работе над сюжетом. Он призывает ориентироваться на «примитивного»¹⁶⁶ читателя, которого можно заинтересовать сюжетной стороной произведения. В начале 1920-х годов такие читатели, по мнению автора, составляли большинство. В КМП эта рекомендация не дублируется. Очевидно, что она была связана задачей достижения коммерческого успеха произведения.

При работе с нелитературными формами русского языка в ТХП писатель рекомендует быть очень аккуратным и избирательным. Подобную установку в своей статье для КМП воспроизводит Каверин (с. 71).

В обеих работах Замятин рассуждает о ритме прозы и поэзии. Но если в ТХП он менее последователен, что определяется самим форматом местами обрывочного конспекта лекций, то в КМП автор уже проводит однозначное различие, утверждая разный принцип выделения ритмических единиц.

Таким образом, ТХП частично входит в КМП. Сборник оказывается сформирован не только ближайшим контекстом, но и разработками начала 1920 годов.

Сборник «Как мы пишем» и ЛЕФ

Ю.М. Лотман в своей работе о «Евгении Онегине» рассуждая о реалистической эстетике середины XIX века говорит о большей ценности художественного произведения по сравнению с «отдельным эмпирическим куском жизни»¹⁶⁷. Будучи помещенной в сферу искусства жизнь «делается более

¹⁶⁶ Там же. С. 333.

¹⁶⁷ Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; «Евгений Онегин». СПб., 1995. С. 453.

истинной, более насыщенной смыслом»¹⁶⁸. В 1920 годы такой взгляд на искусство в очередной раз подвергается сомнению. Дальше всех отошли от старой эстетики участники Левого фронта искусств. В сборнике «Литература факта»¹⁶⁹ (далее ЛФ – *Ф.Ш.*) утверждается новая эстетика, в которой «отдельный эмпирический кусок жизни» становится значительно более ценным, чем произведение искусства. Н.Ф. Чужак считается составителем ЛФ¹⁷⁰. Он сформулировал свои эстетические позиции в начале 1920 годов. Так открывающая «Литературу факта» «Писательская памятка»¹⁷¹ Чужака основывалась на материале двух работ: «К диалектике искусства»¹⁷² и «Под знаком жизнестроения»¹⁷³. М. Заламбани рассматривала «Писательскую памятку» как «символическое выступление»¹⁷⁴ Чужака. Она была, по мнению исследовательницы, попыткой «преобразовать новую литературную гипотезу в оригинальную писательскую практику»¹⁷⁵. Некоторые статьи, вошедшие в ЛФ были напечатаны ранее в журнале «Новый Леф» за 1927—1928 гг., но объединены и дополнены они были в 1929 году за год до выхода КМП. Хронологическая близость ЛФ и КМП, а также их общая направленность на образование начинающих писателей делают возможным их соотнесение. Важно помнить, что ЛЕФ – московская организация. Это актуализирует оппозицию Москва – Ленинград при сопоставлении двух сборников.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929.

¹⁷⁰ Заламбани М., Литература факта: от авангарда к соцреализму. СПб., 2006. С. 45.

¹⁷¹ Чужак Н.Ф. Писательская памятка // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 9–29.

¹⁷² Чужак Н.Ф. К диалектике искусства. От реализма до искусства, как одной из производственных форм. Теоретически-полемические статьи. Чита, 1921.

¹⁷³ Чужак Н.Ф. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств. М.; Пг., 1923. № 1. С. 12–39.

¹⁷⁴ Там же. С. 41

¹⁷⁵ Там же.

Вопрос о вымысле и его актуальности, как для литературы, так и для литературной учебы, был весьма своевременным в двадцатые годы. Важной в этом отношении является статья О. Брика, «Ближе к факту»¹⁷⁶. Брик в этой статье часто упоминает иностранную литературу, объясняя, допустимость вымысла в зарубежных произведениях тем, что факты иностранной жизни для советского человека несущественны. Говоря о советской литературе Брик выступает против создания иной, художественной действительности, искажения фактов, их обобщения и сопоставления:

думают, что факт сам по себе дает слишком мало, что необходимо спрессовать кучу фактов <...> чтобы <...> получить <...> отображение этих фактов <...> дело обстоит <...> иначе¹⁷⁷

Брик указывал на буржуазный характер отрыва от реальности и на неприемлемость такого отрыва для «активного»¹⁷⁸ советского человека, так как «буржуазная» литература «подымает вопросы, ставит проблемы не в реальном, а в художественном разрезе»¹⁷⁹.

С подобных позиций ЛФ атакует старую литературную традицию. В «Литературе факта» рассматривается или упоминается творчество таких участников КМП как Белый, Горький, Каверин, Либединский, Тынянов, Пильняк, Шкловский. О Горьком и Тынянове отзываются положительно, находя в их творчестве близость к ЛФ. В сборнике «Литература факта» имя Замятина не появляется, но в нем ведется речь о его учениках, «Серрапионовых братьях». О том, что ЛФ была оппозиционной по отношению к этой группе не раз упоминает и М. Заламбани¹⁸⁰. Серрапионы критикуются Чужаком в первую очередь за аполитичность.

¹⁷⁶Брик О.М. Ближе к факту // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 80.

¹⁷⁷ Там же.

¹⁷⁸ Там же. С. 83.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Там же. С. 50.

Очевидно, к концу 20-х годов для писателей сборника лефовская критика стала объективным фактом. Возникает вопрос, каким образом авторы КМП реагировали на позицию ЛЕФа и что ей противопоставляли? Попытаемся найти в сборнике высказывания, так или иначе соотносящиеся с проблематикой ЛФ, понять, какова позиция авторов КМП и соотнести их позиции между собой. Мы не беремся утверждать, что все без исключения авторы имели своей целью оспорить или согласиться с положениями лефовской Литературы факта. Однако, даже не являясь полемическими, взгляды писателей по поднимаемым ЛФ вопросам в контексте сборника и литературной ситуации представляют интерес.

Начнем со сравнений предисловий к сборникам. В предисловии к КМП дана анкета. Она состоит из шестнадцати блоков вопросов. Первые четыре блока посвящены аспектам, предшествующим непосредственной работе над произведением. Часть этих вопросов связана с использованием фактического материала в творческом процессе, что, как представляется, давало возможность писателям высказаться о проблемах соотношения литературы и действительности. Эти же вопросы поднимались в лефовском сборнике «Литература факта». Как представляется, высказываться о проблематике, затронутой в «Литературе факта» писателей могли подвигнуть следующие вопросы:

2. Каким материалом преимущественно пользуетесь (автобиографическим, книжным, наблюдениями и записями)?
3. Часто ли прототипом действующих лиц являются для Вас живые люди?
4. Что Вам дает первый импульс к работе (слышанный рассказ, заказ, образ и т. д.)? Данные в этом отношении о каких-нибудь Ваших отдельных работах (с. 6-7).

Отвечая на эти вопросы участники сборника высказываются о том, каким образом действительность входит в их произведения. Высказывания одних категоричны, других – более осторожны.

В предисловии к сборнику КМП указывается задача составления «хотя бы кратких и не вполне систематизированных очерков технологии литературного мастерства» (с. 5) в помощь начинающим писателям. Составители КМП были убеждены в том, что невозможно создать свод «литературных рецептов» (с. 6), но очень осторожно предполагали некоторую полезность их материалов «в отдельных случаях» (с. 6). Таким образом, сборник в качестве учебного пособия был ориентирован на ограниченное число начинающих писателей.

В предисловии к ЛФ оговаривается его задача – принести пользу «советскому писательскому молодняку»¹⁸¹. Однако интерес представляет то, в чем видели его составители эту пользу. Они хотели:

предостеречь от бессмысленного подражания отжившим формам литературного мастерства, направив <...> мысль на поиски своих особенных писательских путей, органически вытекающих из потребностей революционной эпохи¹⁸².

В КМП материал подается с позиций «наиболее опытных мастеров современной русской литературы», которые для революционного Лефа были, очевидно, носителями тех самых «отживших форм»¹⁸³.

КМП позиционируется, в том числе, и как ответ на интерес «литературного молодняка» (с. 6) к технологическим аспектам литературного творчества, то есть как реакция на конкретный запрос. Лефовский сборник формирует некоторое предложение исходя из представлений его составителей о «потребностях революционной эпохи». Итальянская исследовательница ЛФ М. Заламбани указывала в связи с этим на «дидактическую функцию»¹⁸⁴ ЛФ. В данном случае реализуются разные модели взаимодействия литературных «учителей» с их потенциальными «учениками». КМП учитывает потребности

¹⁸¹ Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 5.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Заламбани М., Указ. соч. С. 43.

учеников, в то время как Леф ссылается на объективные обстоятельства, его участники уверены в правоте своих взглядов, поэтому транслируют их на читателей без учета их мнения. Так литературовед Е.А. Добренко характеризует взгляды «Левого фронта искусств» на литературную учебу как чрезмерно идеалистические. Их литературные «рецепты»¹⁸⁵ не были нужны и не могли принести пользу ни рабкорам, ни рапповцам. Во многом похожие претензии предъявлялись и сборнику КМП, как мы показали в нашем обзоре критических работ.

Любопытно то, что составители КМП используют то же словосочетание, что и ЛЕФ – «литературный молодняк» и говорят о пользе сборника для него. Подчеркнутая скромность формулировок: «может оказаться небесполезным» (с. 6) вместо «мы хотим быть полезными»¹⁸⁶– и модальность вероятности вместо модальности волеизъявления формирует очередную оппозицию между двумя сборниками и соответственно позициями по отношению к литературной учебе.

Другое положение в предисловии левовского сборника контрастирует уже не с предисловием КМП, но со статьей Б. Пильняка из этого сборника. Тогда как ЛЕФ провозглашает литературу «всамделишной и максимально точно высказанной правды»¹⁸⁷, о своём творчестве, как о «вранье» (с. 125) говорит Б. Пильняк.

Попробуем соотнести позиции писателей из обоих сборников, несколько их упорядочив.

1. Провозглашают противоположное ЛФ отрицая представления схожие со сформулированными в ЛФ.

Позиция Ю. Тынянова.

¹⁸⁵ Добренко Е.А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1999. С. 308.

¹⁸⁶ Там же.

¹⁸⁷ Там же.

М.О. Чудакова в послесловии к переизданию КМП 1989 года обозначила полемичность статьи Ю. Тынянова по отношению к лефовской теории литературы факта¹⁸⁸. ЛЕФ утверждал идею создания произведения «по источникам: по напечатанным чужим материалам, по своим листкам»¹⁸⁹. Тынянов же писал о том, что его творчество начинается за пределами документа:

где кончается документ, там я начинаю (с. 163) .

Для Тынянова были интересны те области истории, которые не были зафиксированы документально. Писатель показывает опосредованность документов по отношению к написанию исторических произведений исходя из собственного творческого опыта. Значительную роль писатель отводит интуиции, которая, по его мнению, в творчестве играет большее значение, чем эмпирические данные.

Еще в 1924 году Тынянов пишет работу «Литературный факт», в которой он, по мнению М. Заламбани, рассматривает взаимопроникновение литературы и жизни не с утилитарной, а с научной точки зрения¹⁹⁰.

На неприятие Тыняновым лефовской концепции указывает и В. Каверин, говоря о том, как Маяковский приглашал к участию «автора «Кюхли» — романа, который нравился Маяковскому, — в «Новом ЛЕФе»¹⁹¹, от которого Тынянов отказался. Каверин, близко знавший Тынянова говорит о том, что

« факту как таковому и даже документированному факту у него (Тынянова. – *Ф.Ш.*) никогда не было ни малейшего уважения»¹⁹².

¹⁸⁸ Чудакова М.О. Синий свет // Как мы пишем: Сборник. М., 1989. С. 193.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Заламбани М., Литература факта: от авангарда к соцреализму / Мария Заламбани; пер. с итал. Н.В. Колесовой. СПб., 2006. С. 17.

¹⁹¹ Каверин В.А. Эпилег. М., 2006. С. 130.

¹⁹² Там же.

В. Шишков

Шишков отстаивает первостепенную важность воображения в творческом процессе, говоря об этом как о самоочевидном:

деятельность воображения – родная мать искусства. Фантазия из потока действительных переживаний, наблюдений, фактов вьет творческий узор вымысла. И этот вымысел <...> может оказаться верней, доподлинней живой правды (с. 190-191)

Факты действительности рассматриваются писателем лишь в качестве возбудителей фантазии и своеобразного строительного материала, который используется воображением для построения такого вымысла, который отражал бы подлинную суть вещей.

Кроме фантазии, преобразующей материал, для Шишкова важной оказывается идея.

во всяком произведении должна быть оплодотворяющая идея, чтоб произведение <...> утратило характер <...> простого пересказа факта (с. 192).

Идея, выдвинутая «подсознанием» (с. 193) для писателя, оказывается значительно более действенной, чем идея, сформулированная «расчетливым умом» (с. 193). Даже художественный пересказ фактов недостаточен, ему необходимо связать этот пересказ с чем-то вневременным. Такое представление об идее произведения Шишкова может быть противопоставлено ориентированным на конкретную современность рациональным идеям ЛЕФа.

Е. Замятин.

Замятин в своей работе практически не имеет дела с фактами, используя художественный вымысел и утверждая законность его использования на всех этапах творческого процесса.

обычно я пишу без натурщиков и натурщиц. Если изредка люди из внешнего мира и попадают в мой мир, то они меняются настолько, что лишь я один знаю, чья на них лежит тень (с. 35).

Замятин высказывает мнение о том, что умозрительное творчество, имеет большой потенциал. Любопытно, что в рассуждении прямо противоположных ЛФ взглядов на искусство Замятин избегает дидактичности и риторики, присущей лефовским теоретикам:

строить даже незнакомый по собственному опыту быт и живых людей в нем – оказывается, можно. Фауна и флора письменного стола – гораздо богаче, чем думают, она еще мало изучена (с. 37).

Для Замятина творческий процесс происходит в подсознании, факты действительности могут лишь давать ему импульсы, становиться его катализатором.

Ю. Либединский.

Позиция Либединского близка к позиции Шишкова. Он выступает за отбор фактов, их творческое преобразование и синтез. Такой метод, по его мнению, позволяет ощутить реальность событий «во всей полноте» (с. 99).

из жизни выбрать то, что нужно <...>сделать так, чтоб за данным случаем, фактом, взятым из жизни, можно было бы живо ощутить действительность <...> (с. 99).

«Неделя» Либединского подвергается критике в ЛФ за неудачную с точки зрения правдоподобия попытку показать коммуниста как простого человека.

А. Толстой

Толстой оправдывает вымысел тем, что он позволяет показать «типичное» в жизни.

К слову «выдумка» не нужно относиться как к чему-то мало серьезному, например, так: это списано с жизни, значит – правда, а это выдуманно, значит – «литература» <...> есть выдумка, открывающая глаза на типичное явление жизни (с. 145).

ЛЕФ отрицал изображение типичного в литературе революционной эпохи, как неуместное в данном контексте явление:

Как можем мыслить мы навязчивыми «щинами», когда каждое газетное (буквально) утро приносит нам какую-нибудь новую «щину»?!¹⁹³

Толстой же, по-видимому, не разделяет с Чужаком представления о полном обновлении жизни в революционную эпоху:

«городничие и Хлестаковы до сих пор раскланиваются с нами в трамваях» (с. 145).

В данном случае Толстой оказывается на стороне идеалов эстетики XIX века.

В статье «Мое творчество» говорил об условиях использования фантазии:

С фантазией нужно обращаться осторожно, – пускать ее в ход только при наличии материала.

В КМП для Толстого было достаточно «какой-нибудь поразительной черты» (с. 144).

М. Горький

Горький пользуется автобиографическим материалом, причем ставит себя в позицию «свидетеля» (с. 25), а не участника событий. Исключение субъективных переживаний из описания конкретного опыта приветствуется в ЛФ (см. статью Н.М. Чужака «Писательская памятка», с. 23). Но отстранение от фактов собственной биографии служит, по мнению Горького, именно «художественной правде» (с. 25), тогда как Чужак считает, что оно позволит произведению «много лучше заработать на человека»¹⁹⁴. Горькому оказывается близкой старая эстетика, в которой допускается вымысел:

¹⁹³Чужак Н.Ф. Еще о нескольких китах художества // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 20.

¹⁹⁴ Чужак Н.Ф. Писательская памятка. С. 24.

Это не значит, что я боялся внести в изображаемую действительность нечто «от себя», – ту «выдумку», о которой говорил И. С. Тургенев и без которой – нет искусства (с. 25).

В создании персонажей Горький считал правильным такой способ, при котором в герое оказываются собраны различные черты многих людей:

само собою разумеется, что характер героя делается из многих отдельных черточек, взятых от различных людей его социальной группы, его ряда (с. 25).

Несмотря на принципиальное расхождение с ЛЕФом в вопросе вымысла, некоторые творческие принципы Горького близки к ЛФ, однако даже в этих случаях писателя отличает от лэфов метод его работы с материалом. Горький не вводит жизненный материал в неизменном виде:

С этими качествами автор берет их из действительности, как свой материал, но как «полуфабрикат» (с. 28).

Интересным представляется тот факт, что в сборнике «Литература факта» творчество Горького характеризуется, в основном, доброжелательно: Николай Чужак отзывается о нём весьма положительно, упрекая в тургеневском влиянии:

Горький — талантливейший из рабкоров довоенных дней, и это высший комплимент, какой мы знаем¹⁹⁵.

Любование материалом, упомянутое самим Горьким в КМП Чужак рассматривает как оттенок «дворянского реализма тургеневского склада»¹⁹⁶. Лэфы не верят в «художественную правду» вымысла и именно в статье о «Деле Артамоновых Горького» утверждают важность «источников»:

Есть еще наивные чудаки, которые полагают, что так называемое художественное произведение или беллетристика, как-то творится писателем-художником, а не работается <...> по источникам¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Чужак Н.Ф. Литература жизнестроения // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. С. 42.

¹⁹⁶ Там же. С. 35.

¹⁹⁷ Чужак Н.Ф. Опыт учебы на классике // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 181–182.

По мнению Чужака, Горький в данном случае не является исключением и отсутствующий материал из русского прошлого заменяет материалом из эмигрантского настоящего или «высасыванием из пальца». Чужак пытается, таким образом, показать, близость Горького принципам ЛФ, не согласуясь с мнением самого писателя. Борьба за Горького, как указывалось выше, была актуальна и для ИПЛ.

Б. Лавренев

Лавренев выступает против фактографии с достаточно необычной позиции – в связи с субъективностью трактовки фактов современниками:

если два очевидца видели одно и то же событие, то каждый из них расскажет то же самое событие по разному. <...> я отказался от исторической хроники, ибо сорок очевидцев сорок раз обругали бы меня за неточную обрисовку фактов (с. 80).

Лавренев аргументирует предпочтительность обобщений по тому же принципу, по которому О. Брик аргументирует предпочтительность изображения фактов:

«10 портретов, сделанные десятью художниками с одного лица, будут между собой непохожи»¹⁹⁸.

Однако Брик в данном случае отрицает только объективность художников, не сомневаясь в объективности тех, кто фиксирует факты. Лавренев, очевидно, рассматривает проблему противоположным образом:

Для меня совершенно очевидная истина, что очевидцев опрашивать не стоит (с. 84).

Хотя он не противопоставляет «художественную правду», субъективности очевидцев, как это делают многие участники КМП. Для Лавренева, как и для Брика проблема исторической правды и точности связана с ответственностью за достоверное изображение «святых» для советской истории тем.

¹⁹⁸ Брик О.М. Ближе к факту. С. 80.

2. Говорят о методах противоположных ЛФ, не отрицая фактографию напрямую.

Б. Пильняк

Как мы указывали выше, Пильняк говорил о своем творчестве как о «вранье», что звучало на фоне работы ЛФ довольно провокационно. Рассказывая о работе над романом «Волга впадает в Каспийское море», писатель говорит о равноценности фактографических материалов и сна в творческом процессе:

чтобы написать этот роман, я прочитал десятка три гидротехнических книг, разыскивал и знакомился с инженерами-гидротехниками, ездил на Днепрострой, – но этот же роман я видел во сне (с. 128-129).

Пильняк, не отрицая роль фактического материала, утверждает первостепенную ценность авторской индивидуальности для художественного текста, которая проявляется в субъективных ощущениях и работе подсознания.

А. Белый

Андрей Белый в статье для КМП, как и в более поздней статье «О себе как писателе»¹⁹⁹ говорит о том, как он предсказал некоторые явления будущего в своем творчестве. При таком способе работы даже частичное следование фактографическим принципам невозможно, так как «натура»²⁰⁰ еще не существует во время создания произведения. Белый при этом Белый противопоставляет предсказанного персонажа, такому, который сочинен по готовой схеме:

он – не трафаретный хлыст, а хлыст «суи генерис»; оттого я и не взял хлыстов из быта, а «сочинил» секту (с. 12-13).

¹⁹⁹ Белый А. О себе как писателе // Андрей Белый: проблемы творчества: воспоминания, статьи. М., 1988. С. 19–24.

²⁰⁰ Там же. С. 24.

Белый рассматривает фактический материал как некоторое «сырье» (с. 12), используемое в продолжительном сложном и многоступенчатом творческом процессе синтеза. В связи с временной разнесенностью сбора материала и его художественной переработкой, для Белого оказывается невозможным создавать произведения искусства на злободневные темы.

В своей статье Белый неоднократно отделяет художественную работу литератора от всякой другой, в частности публицистической, тогда как ЛЕФ утверждал в публицистике источник литературы факта:

Литература факта, противопоставляемая Лефом беллетристике, обычно зарождается в областях, смежных с литературой, – в публицистике и во всякого рода исследовательстве и обследовательстве²⁰¹

Н. Тихонов

Тихонов провозглашает художественную правду, позволяющую видеть бытие в быте. При этом «художественную правду» он отделяет от «правды жизни».

на свете есть две правды. Правда быта, жизни. Можно описать человека во всех его привычках, положениях, сохранив фотографическую точность – раз(с. 140-141).

Такой способ работы, схож не только с принципами «натуральной школы», но и ЛФ, в которой фотография ценилась выше живописи.

Вторая правда – правда художественного восприятия, переходящая в тонкое искусство, если хотите художественной лжи, – претворить быт так, чтобы он вышел из частного случая в общий и многовременный и многопланый (с. 141).

Для настоящего писателя Тихонов считает возможным только второй путь.

Невозможность создания правдивой литературы, Тихонов объяснял и тем, что никто не готов воспринимать правду жизни, никто в неё не поверит так, как читатели больше верят вымыслу, сочиненному по шаблонам.

²⁰¹ Третьяков С. Живой «живой» человек (О книге В. К. Арсеньева «В дебрях уссурийского края», изд. «Книжное дело». Владивосток, 1926) // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. С. 252.

Приведя случай, когда он отобразил в рассказе то, что было на самом деле, Тихонов сообщает:

Все, что я рассказал, в основе есть изложение только бытового факта, но судьба факта в устной или письменной передаче очень различна (с. 138-139).

В. Каверин

Каверин говорит о своей работе на конкретном примере. Но начинает свою статью он с некоторого обобщения, ссылаясь на некоторую писательскую общность:

Никто из нас не знает заранее, какие слова, движения, признаки вещей и людей придется впоследствии проверять на очных ставках между действительностью и представлением. Чутье материала <...> ведет писателя по пути отбора своих наблюдений (с. 59).

Делать целенаправленный сбор фактического материала при таком способе работы, очевидно, невозможно.

3. Комбинация фактического материала с вымыслом.

К. Федин

Федин в своей статье говорит о синтезе единичного художественного образа на основе нескольких явлений действительности, что противоречит установкам ЛФ, высказанным в статье О.М. Брика «Ближе к факту»²⁰².

Черты нескольких характеров, встреченных в жизни, нередко объединяются в один образ, при чем это происходит не умозрительно (с. 177).

Федин в своей статье выступает с открытой критикой ЛЕФа:

смешно думать, что тотчас после возвращения писателя из совхоза искусство литературы обогатится книгами, выражающими значение совхозов в современности <...> только ЛЕФ мог считать, что это и есть искусство литературы (с. 181).

²⁰² Брик О.М. Ближе к факту // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. С. 80–86.

Есть свидетельства того, что Федин был знаком с критикой своих произведений в лефовском журнале, в дневнике за 11 января 1929 года Федин писал:

В №10 «Нового Лефа»: «...Иванов и Федин нам ярые литературные враги...» – это в передовой статье. Я польщен²⁰³.

В дневнике за 1929 год Федин в том же духе говорит о рапповской риторике.

Однако, писатель не отрицает возможность использовать документы, дневники и прочий фактический материал, впуская его в произведения без изменений. Но обращаясь к опыту написания «Городов и годов», он высказывается против идеи создания подлинно художественного произведения лишь на материале ближайшей современности. Федин говорит о том, что накопленные им документы и дневниковые записи успели «сделаться пригодными для работы» (с. 181). Таким образом, художественная литература, по мнению Фебина позволяет найти в прошлом причины происходящего сегодня, и поэтому отделена от современности, не может быть «осколком жизни»²⁰⁴, не может активно содействовать «жизнестроительству». В высказывании Фебина по отношению к ЛЕФу прослеживается его неприятие злободневной литературы, основанное на романтической традиции осмысления искусства. Эта традиция утверждала независимость творчества от чего-либо, лежащего «вне пределов авторской воли»²⁰⁵. Злободневные темы, по мнению романтиков, диктуются писателю извне, а потому не могут лечь в основу подлинного произведения искусства.

О.Д. Форш

Для Форш чистая художественность основана на воображении, которое тренируется «творчеством из ничего» (с. 185). Эту сторону работы писательница отделяет от той, которую, по-видимому, считает важной, а именно, работу по «накоплению точных знаний» (с. 185). «Накопление»,

²⁰³ Федин К.А. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1986. Т. 11. С.35.

²⁰⁴ Чужак Н.Ф. Писательская памятка. С. 15.

²⁰⁵ Гуськов Н.А. Указ. соч. С. 43–44.

представляющееся Форш второстепенным в художественном отношении аспектом творческого процесса:

молодым писателям, помимо необходимых записных книжек и иного накопления точных знаний <...> необходимо развивать воображение и зрительную память <...> путем творчества из ничего (с. 185).

По замечанию А.В. Чистобаева, для Форш было характерно «смешение вымысла и факта»²⁰⁶

- Никитин

Никитин говорит о дополнительной, второстепенной роли фактов в своем творчестве:

книги и документы появились лишь тогда, когда тема вещи и ряд основных фигур уже созрели во мне. <...> документальной стороной я дополнял уже накопленный, полученный из жизни капитал (с. 113).

Никитин, по его словам, первый рассказ «увидал» (с. 107) во сне и с тех пор пользовался именно этим «приемом» (с.107). В этом он сближается с Пильняком, с которым, как мы показали, много общался. Никитин, как и многие участники сборника, апеллирует к работе, ведущейся помимо его сознания, что противоречит установкам ЛФ. Писатель против целенаправленного документирования всей жизни, жизненные явления вызывают в нем чувство любви, через которое открывается то, что «есть за» (с. 109) ними. По словам автора, работая в газете, он не написал «почти ни одной художественной вещи» (с. 113), тогда как для ЛФ газета – «наш эпос»²⁰⁷, специфика работы в ней была некоторым ориентиром для ЛЕФа.

В своей статье для сборника «Писатели об искусстве и о себе» Никитин отзываясь о ЛЕФе крайне негативно:

²⁰⁶ Чистобаев А.В. Творчество О. Форш 1910—1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX в. СПб., 2015. С. 186.

²⁰⁷ Третьяков С.М. Новый Лев Толстой // Литература факта. М., 1929. С. 29.

И на глупости умных людей из «Лефа», вопящих о воскрешении быта, как об явлении контрреволюционном, пора бросить обращать внимание²⁰⁸.

Однако многое из высказанного писателем в КМП не столь однозначно может быть противопоставлено положениям ЛФ. Материал для «подсознательной» переработки Никитин берет из жизни, «сталкиваясь с фактами» (с. 107). Жизнь для него «интереснее литературы» (с. 108), метод кабинетного творчества для него неприемлем. Это несколько сближает его с лефами, которые отвергали такую литературу, которая отделяется или даже противопоставляется жизни:

«В старых журналах был отдел – «литература и жизнь». Жизнь противопоставлялась литературе; литература – жизни <...> Литература есть такой же осколок жизни, как и всякий другой участок. Мы не мыслим себе отрыва писателя от того предмета, о котором он пишет»²⁰⁹.

Если в ЛФ одобряют даже пристальное внимание Шкловского фронтовым «вшам»²¹⁰, то Никитинская «всеядность» распространяется в первую очередь на людей, для него «каждый встречный – это целая книга» (с. 109) и уже по отношению к этим лицам Никитин применяет прочие «детали <...> бытия» (с. 107), которые довольно свободно входят в фокус его внимания. Таким образом, в статье Никитина прослеживается некоторая иерархия материала, все для него привязывается к человеку. Литература факта разделяет материал на «нужный для строительства»²¹¹, «социально-значимый»²¹² и ненужный, отдавая предпочтение первому. Цель ЛФ – жизнестроение, которому литература должна способствовать, поэтому жизненный материал интересен не сам по себе, а в качестве

²⁰⁸ Никитин Н.Н. Вредные мысли // Писатели об искусстве и о себе. М., Л., 1924. С. 119.

²⁰⁹ Чужак Н. Ф. Писательская памятка // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 15.

²¹⁰ Там же. С. 25.

²¹¹ Чужак Н. Ф. Литература жизнестроения (исторический пробег) // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 57.

²¹² Там же.

вспомогательного средства борьбы и строительства. Никитина же простые явления жизни увлекают своей глубиной и художественностью, они самоценны для писателя:

старюсь сталкиваться с фактами и познавать тот мир, который мне собственно не нужен, но я люблю его из интереса, из увлечения, как произведение искусства (с. 107).

Писатель, в отличие от своих коллег по КМП не говорит об обобщении, синтезе материала, его типизации, работая с конкретными людьми, он собирает от них нужные ему сведения в процессе тесного общения.

Кроме того, Никитин утверждает значение для современной литературы такого жанра, как очерк, прилагая к нему требования, соответствующие изложенным в ЛФ:

очерк требует фактического и систематизированного идеологически или производственно материала и выводов. Это правильно. Время суррогатов, «взгляда и нечто» – прошло. Очерк – не баловство и не промежуточная форма (с. 118).

Подводя итоги, можно сказать, что Никитин, не являясь сторонником ЛФ, всё же был несколько близок к этой концепции в связи со своим интересом к жизни в её конкретных проявлениях.

4. Работают в разных случаях на разных принципах: как на фактическом материале, так и без него.

А. Чапыгин.

Чапыгин в некоторых случаях использует фактический материал, сюжеты его первых работ взяты из жизни:

Из жизни ли я беру сюжеты? Да, некоторые рассказы имеют в своем стержне конкретную правду (с. 187).

Другие произведения написаны автором «в поисках интуитивной правды» (с. 187), когда сюжет был вымышленным:

«Игошка» написан уже в поисках интуитивной правды, т. е. сюжет и краски воображаемые (с. 187).

Но в таких текстах с вымыслом может сочетаться фактический материал.

Однако не всякий жизненный материал Чапыгин использует в своей работе, например, по газетным статьям он написал только один рассказ. И в целом писатель не любит «писать на заданные темы» (с. 187).

Позиция Чапыгина во многом противоречит принципам ЛФ, но на фоне остальных участников сборника, особенно тех, кто категорически не приемлет эстетику ЛЕФа, она выглядит компромиссно: в ней нет ни критики литературы факта, ни открытого восхваления художественной, или «интуитивной», как называет её Чапыгин, правды.

- Зощенко

Зощенко поместил в сборник стенограмму своего разговора с рабкорами. Проблематику литературы факта в этой беседе он затрагивает лишь отчасти, не выступая с её критикой или с утверждением противоположной позиции, а намечая область применения фактического материала – работа без вдохновения:

когда я пишу рассказ, когда у меня не хватает своей силы, – тогда я прибегаю к записной книжке <...> Всем этим я пользуюсь, когда у меня не хватает собственного вдохновения (с. 57-58).

Зощенко активно использует газетный материал в своем творчестве, но характер этого использования отличается от фактографичности ЛФ:

30-40% сюжетов маленьких рассказов брались из газет, если не целиком, то отгалкиваясь от какой-нибудь детали газетного сюжета (с. 56).

В другой редакции этой стенограммы, опубликованной в журнале Литературная учеба, Зощенко сообщает о своем творческом процессе подробность, не вошедшую в КМП:

Бывает так: идешь по улице, встретишь какое-то лицо, прислушаешься к разговору, и это дает почти готовый сюжет, который и записываешь²¹³.

²¹³ Зощенко М. М. Как я работаю // Литературная учеба. Л., 1930. № 3. С. 108.

- Слонимский

Слонимский в своей статье пишет о том, что в в работе над произведениями он часто основывается на фактическом материале:

пользуюсь материалом наблюдений, записей, иной раз и автобиографическим материалом, и прототипами <...> часто являются живые люди <...> отправляюсь <...> от фактов, имевших место в действительности (с. 130-131).

Но некоторые произведения Слонимского являются результатом работы воображения:

С рассказом «Однофамильцы» произошло нечто другое. Сюжет его выдуман целиком. Фактов, подобных описанному мной, я не знал и не знаю (с. 131).

Но при этом писатель никогда не записывает сюжет в записную книжку: он не использует сюжет взятый из жизни, хотя другие компоненты произведения могут быть перенесены писателем прямо из действительности.

Слонимский, пожалуй, больше всех других участников КМП близок к ЛФ уступая лишь Шкловскому, который был участником ЛЕФа и потому рассматривается нами отдельно. Однако Слонимский не может быть назван последовательным фактографом, так как сюжет, взятый из жизни является одним из основных принципов ЛФ. Так в статье Шкловского, вошедшей в лэфовский сборник критик говорит о вреде, наносимом материалу сюжетной обработкой:

Сюжет искажает материал уже тем самым фактом, что он его выбирает — на основании довольно произвольных признаков²¹⁴

5. За литературу факта.

В. Шкловский

О несоответствии статьи Шкловского принципам ЛФ пишет в книге «Литература факта: от авангарда к соцреализму»²¹⁵ Мария Заламбани. Она указывает на то, что участие Шкловского в ЛЕФе и его следование

²¹⁴ Шкловский В.Б. К технике внесюжетной прозы // Литература факта. С. 229.

²¹⁵ Заламбани М., Литература факта: от авангарда к соцреализму. С. 16.

принципам ЛФ было для писателя лишь этапом на пути изучения сюжета. Подтверждением этому помимо выхода из ЛЕФа и разрыва с его идеологами Заламбани считает и двойственность позиции Шкловского в статье для «Как мы пишем». Исследовательница отмечает то, что писатель, начиная с провозглашения лефовских принципов:

Пишу я, исходя из факта. Стараюсь не изменять факт. Стараюсь сводить факты, далеко друг от друга стоящие (с. 211).

Но в конце статьи говорит о вдохновении и желании писать беллетристику, что абсолютно неприемлемо для ЛЕФа. Неприемлемым, по словам Заламбани, было и рассмотрение Шкловским ЛФ как некоего этапа в развитии литературы:

в 1929 году Третьяков, Перцов и Чужак отдаляются от него, обвиняя его в том, что в фактографии он видит лишь очередную смену эстетических стилей²¹⁶

Как видим, большинство писателей признают вымысел не только возможным, но и неотъемлемым аспектом художественного произведения. Статьи многих писателей содержат утверждения таких принципов, которые противоречат теории литературы факта. Но, очевидно, у авторов могут быть разные основания для подобных утверждений.

Одна часть писателей говорит о творческом преобразовании фактического материала. Шишков, Либединский, Тихонов утверждают возможность с помощью данного преобразования достичь такого видения действительности, которое качественно превосходит видение человека, имеющего дело с простыми фактами.

О похожих характеристиках текста говорят писатели, создающие типического персонажа, через которого возможно раскрыть важные стороны бытия реальных людей одного ряда. К таким писателям относятся Горький, Толстой.

²¹⁶ Там же. С. 17.

Близко к ним находится автор исторических романов, Тынянов. Он объясняет вымысел тем, что интуиция позволяет открыть более существенные аспекты исторических событий, увидеть подлинную правду, которая противоречит документальной правде. Близок Тынянову в этом отношении Лавренев, который, описывая события не столь исторически от него отдаленные, не доверяет очевидцам.

Часть писателей считает возможным творить без опоры на фактический материал. Среди таких писателей – Замятин, Белый. К ним примыкают авторы, находящие компромиссные варианты между фактом и вымыслом. Но вымысел доминирует и у этих писателей. К ним мы отнесем Пильняка, Никитина, Форш, Слонимского, Федина, Зощенко, Каверина, Чапыгин.

И даже статья Шкловского оказывается отчасти оппозиционной по отношению к ЛФ.

Сборник «Как мы пишем» и Перевал

Комментатор однотомного собрания сочинений Е. Замятина, Е.В. Барабанов, поместил КМП в контекст «борьбы с воронщиной»²¹⁷ и считает, что с этим связаны упреки критиков сборника в «интуитивизме».

Участники КМП были знакомы со многими членами группы «Перевал». Е.И. Замятин и А.К. Воронский почти одновременно начали разработку теории неореализма. Воронский писал о Замятине и «Серрапионовых братьях» критические статьи ещё в начале 1920 годов. А.И. Овчаренко считает, что название «Перевал» стоит в одном семантическом ряду с «Серрапионовыми братьями»²¹⁸. Со многими участниками сборника Воронский находился в переписке и был близко знаком (Белый, Зощенко, Никитин, Слонимский, Тихонов, Толстой, Форш²¹⁹). Некоторые приглашенные в КМП писатели, например Н. Огнев, примыкали к Перевалу.

²¹⁷ Замятин Е.И. Сочинения. М., 1988. С. 573.

²¹⁸ Овчаренко А.Ю. Содружество писателей революции «Перевал» в литературном процессе 1920—1930 годов. М., 2007. С. 30.

²¹⁹ Воронский А.К. Из переписки с советскими писателями // Литературное наследство. Т. 93. М., 1983. С. 577.

Анализ предисловия

При сравнительной близости позиций многих участников КМП к позициям Перевала нельзя говорить об их тождестве. Расхождение становится очевидным уже при чтении предисловия КМП, где читателю предлагаются очерки «технологии литературного мастерства как оно понимается наиболее опытными мастерами» (с. 5). При всей изменчивости позиций перевальцев, для них всегда была актуальна установка на творчество по вдохновению, получившая название «моцартианство». По мнению А.Ю. Овчаренко, «моцартианство» противопоставлялось Перевалом мастерству, понимаемому как «ремесло»²²⁰. В 1930 году А.З. Лежнев, говоря о сохранении «Перевалом» своей первоначальной литературно-общественной установки писал:

Технически-формальное понимание искусства было ему чуждо. Искусство всегда было для него не столько мастерство, сколько творчество ²²¹.

Лежнев в данном случае выбран нами не случайно, Г.А. Белая считала, что Лежнев был выразителем позиций Перевала:

Лежнев, несомненно, выражал взгляды «Перевала»; <...> перевальцы подчеркивали, что «вся организация в полной мере отвечает за характер и содержание его работы»²²².

С другой стороны, еще в своей статье о Замятине в 1922 году Воронский отмечал замятинское влияние на «Серапионовых братьев», которое, по мнению критика, обусловило их «увлечение мастерством, формой»²²³.

Сам Лежнев определял мастерство следующим образом:

²²⁰ Овчаренко А.Ю. Содружество писателей революции «Перевал» в литературном процессе 1920-1930 годов. М. 2007. С. 6.

²²¹ Лежнев А.З. Вместо пролога // Ровесники: Сборник содружества писателей революции «Перевал». М.; Л., 1930. Кн. 7. С. 5–20.

²²² Лежнев А.З. Мастерство или творчество // Лежнев А.З. О литературе. М., 1987.

²²³ Воронский А.К. Литературные силуэты. III. Евг. Замятин. С. 321.

мастерство <...> техническая умелость, формальное совершенство, уверенное владение пером²²⁴.

Такое определение было важно для того, чтобы исключить из сферы мастерства те явления в творческой сфере, которые, нося его название, к нему не относятся. В КМП «мастерство» во многом не соответствует данному Лежневым определению.

Рассмотрим, как соотносятся статьи КМП с творческими принципами Перевала.

В. Каверин

В. Каверин, воспринимает творчество как ремесло и утверждает значение честного отношения к слову (см. приложение 5).

Очевидно, что в данном случае Каверин говорит о техническом совершенстве произведения, которое, однако, не мешает тексту оставаться доступным большой аудитории читателей. Писатель отрицательно оценивает создание общедоступной, но некачественной литературы.

Недостатки такого подхода вскрывает в своей статье «Вместо пролога» Лежнев:

Они предлагают говорить не об искренности, а о технической честности²²⁵.

Лежнев возмущает отношение к произведению искусства как к вещи, изделию. Он ценит искренность больше ответственного отношения к произведенному объекту:

²²⁴ Лежнев А.З. Вместо пролога. С. 13.

²²⁵ Лежнев А.З. Вместо пролога. С. 8.

В <...> стремлении укрыться под сень технической честности чувствуется <...> страх <...> никто не лезет в душу, сама «душа» «лезет» в произведение²²⁶.

Оппозиция «контрреволюционное – внешне советское» в статье Лежнева в статье Каверина схожа с оппозицией «сложное – простое».

Вторые члены этих оппозиций объединены в лозунге «Перевала», который озвучивает Лежнев:

борьба с казенщиной и упрощенчеством²²⁷.

«Честность к слову» или «техническая честность», по мнению Лежнева, становится залогом удачного перехода к «казенщине и упрощенству», а потому, несет в себе потенциальную опасность.

Конечно, весьма неуместным будет говорить о том, что Каверин был склонен к так называемой «казенщине», однако в данном случае мы только пытаемся воспроизвести логику Лежнева. Очевидно, что к этой простоте Каверин относился как к «сложной задаче развития русской прозы» (с. 72).

Горький

При разговоре о писательской искренности весьма показательной кажется и статья М. Горького (см. приложение 6).

Горький в данном фрагменте разводит действительное, человеческое отношение писателя к своему предмету и художественное, эстетическое отношение. Горький формирует образ писателя-мастера, способного забыть о своем собственном чувстве. Такое представление о художнике слова, очевидно, было недопустимо для Перевала.

Федин

В статье Фебина показательными являются следующие формулировки:

²²⁶ Там же.

²²⁷ Там же. С. 9.

решения известной литературно-производственной задачи (с. 170).

Из данной цитаты мы видим, что литература воспринимается Фединым как производство.

В творчестве других писателей Федин предлагает обращать внимание на писательский навык:

писателей, литературное мастерство которых поучительно для всех кто желает и может овладеть трудным искусством художественного письма (с. 170).

Федин предлагает начинающим обращать внимание на «мастерство» писателей. Хотя он не раскрывает свое понимание этого слова, очевидно, что имеются в виду конкретные навыки работы. Такой подход к литературе считался в Перевале опасным, он мог позволить писателю безответственно относиться к этической составляющей его произведений. Чувство для Перевала было важнее мастерства, так как через него могли найти выражение этические установки.

А. Белый

Особого внимания заслуживает Андрей Белый, которого высоко ценил А.К. Воронский и писал такие свои статьи как «Об искусстве писателя», «Заметки о художественном творчестве», «О художественной правде» с опорой на произведения Белого:

выводы извлекались из тщательного анализа творчества крупнейших писателей, в том числе и таких сложных, как А. Белый и М. Пруст²²⁸.

Но в статье для КМП Белый демонстрирует расхождение со взглядами перевальцев на такой аспект творчества как вдохновение, которые высказал Лежнев в статье «Литературные будни»:

и план, и мастерство, и работа играют в искусстве большую роль <...> даже в науке работа, план, расчет не исключают (и даже требуют) вдохновенья²²⁹

²²⁸ Беляя Г.А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М., 1989. С.205.

²²⁹ Лежнев А.З. Литературные будни. М., 1929. С. 71.

Сам Белый весьма критично относился к важному для перевальцев понятию «вдохновение», сомневаясь как в роли этого явления, стоящего за этим понятием, так и в самом существовании вдохновения:

о вдохновении, которого или вовсе нет или которое изживаемо в десятках разного рода рабочих пафосах, координированных сознанием в целое оформления (с. 16).

В данном случае, очевидно, что Белый считает сознательными те процессы, которые представляются бессознательными для Перевала, а потому связываемыми с вдохновением.

М. Зощенко

Любопытно, что Зощенко, которого Воронский высоко ценил и поддерживал²³⁰, по сути, противоречит установке на интуитивизм, характерной для перевальцев, говоря о возможности и необходимости работы без вдохновения, с помощью техники (см. приложение 7). Впрочем, как было показано при рассмотрении критики КМП, в статье Зощенко нет достаточной определенности, чтобы можно было однозначно судить о том, на какой он стороне в вопросе о значимости литературной техники.

В. Шкловский

Оппозиционность высказываний бывшего лефовца и формалиста Шкловского по отношению к основным перевальским принципам вполне предсказуема:

Если я овладею техникой вполне, то не буду ошибаться в самой быстрой работе так, как не ошибается стеклодув (с. 213).

В данной цитате находит выражение ремесленное отношение к литературе. Как было отмечено выше, такой подход к творчеству в Перевале оценивали отрицательно, противопоставляя подлинному творчеству.

²³⁰ Беляя Г.А. Указ. соч. С. 93.

Однако в статье Шкловского для КМП, как мы отмечали выше, М. Заламбани видела отход от принципов ЛЕФа.

Никитин

Апелляция к бессознательной работе памяти при отборе материала сближает позицию Никитина с интуитивизмом перевальцев. Прочитывается в этом и нечто схожее с методом отбора материала, описанным Андреем Белым в его статье (см. приложение 10).

Отмеченная нами ранее близость Никитинского метода к «литературе факта» проявляется в своеобразной фотографичности интуитивной памяти. Элементы действительности не изменяются, попадая в память писателя. Бессознательным для Никитина оказывается сам отбор материала для хранения.

Как бессознательный описывает Никитин и сам творческий процесс:

Я всегда удивляюсь этой процедуре и не могу объяснить ее себе. Одно слово тянет другое (с. 116).

В архивных документах, хранящихся в ЦГАЛИ, есть воспоминание Никитина о своей статье в сборнике²³¹, к сожалению, лишенное датировки. В нем он ретроспективно оценивает свой опыт участия в КМП как довольно негативный. Все еще настаивая на бессознательности работы писателя, он сравнивает его с пианистом, который совершает большую часть работы автоматически, во время исполнения ему некогда остановиться и подумать над механизмом его работы. Эта поздняя характеристика актуальна и для его статьи в КМП. Бессознательное понимается Никитиным, по-видимому, как навык освоенный настолько хорошо, что он совершается автоматически.

Е. Замятин

Замятин был знаком с Воронским уже в начале 1920 годов. Так в 3 номере «Красной нови» за 1922 год Воронский обвинил Замятина в

²³¹ Никитин Н.Н. Как я пишу [Машинопись] // ЦГАЛИ СПб. Фонд Р-163. Оп. 1. Д. 76.

политической неблагонадежности²³². О неуместности таких обвинений Замятин говорил в письме Воронскому:

надо бы Вам всем – полегче на поворотах. Вы пишете о «белых агитках-сказочках Замятина»²³³.

А в 6 номере «Красной нови» за 1922 год Воронский обращал внимание на мастерство работы Замятина, формальную проработку его произведений, характеризуя ее как чрезмерную (см. приложение 8).

Статья Замятина для КМП содержит довольно сложное отношение к литературной технике. Замятин утверждает примат «подсознания» в творческом процессе, однако подразумевает существование некоторой механики «подсознания» доступной рациональному постижению. Замятин говорил о вреде, наносимом писателю, через углубление в механизмы работы собственного бессознательного. Но при этом результаты этого вскрытия стали частью его лекций по технике художественной прозы (см. приложение 9).

Ю. Либединский

Рапповец Либединский в КМП пишет о вдохновении и работе бессознательного, творческой воли:

Момент вдохновения, конечно, есть, когда пишешь, сам не разбираешь, откуда что явилось (с. 106).

Пусть с некоторыми оговорками об «обдумывании» (с. 106), но высказывание Либединского не соответствует тем установкам рапповской критики, которые представляли писателя как сознательного выразителя идеологии своего класса. Несмотря на это в рассмотренных нами критических статьях, порицавших авторов КМП за апелляцию к

²³² Воронский А.К. Серапионовы братья: Альманах первый. Петербург. 1922 // Красная новь. 1922. № 3. С. 265–268.

²³³ Галушкин А.Ю. Письмо Е. Замятина А. Воронскому // Е.И. Замятин: pro et contra: личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей. СПб., 2014. С. 128.

вдохновению, статья Либединского выдвигалась одной из немногих приемлемых. На близость позиций рапповцев с позицией Воронского указывала Г.А. Белая:

понимании специфики искусства позиция Ю. Либединского и его товарищей-рапповцев и эстетическая позиция А. Воронского во второй половине 20-х годов во многом совпадали²³⁴.

Итак, мы отметили реплики таких писателей как Белый, Замятин, Горький, Каверин, Федин, Зощенко, Шкловский, Никитин, Либединский. Четверо из этих писателей входили в группу «Серапионовы братья», а Замятин и Горький были их учителями и покровителями.

Если же говорить о сближении перевальцев и участников КМП, то оно происходит в общности понимания художественной правды. Вот что пишет Г.А. Белая об отношении Перевала к истине искусства:

Они с доверием относятся к той правде, которая была заключена в художественном типе²³⁵.

Правда художественного типа – то, к чему апеллируют многие авторы в КМП, она является важным понятием для эстетики в целом. Осознание важности передачи типического в литературе связано с представлением об искусстве как способе познания мира, которое было основополагающим для Перевала. Такой взгляд на искусство, как мы попытались показать, противопоставляет многие статьи КМП статьям, собранным в сборник ЛФ. С этим же Г.А. Белая связывала и принципиальное расхождение Перевала с эстетикой ЛЕФа:

²³⁴ Белая Г.А. Указ. соч. С. 224.

²³⁵ Белая Г.А. Указ. соч. С. 99.

идеи относительно того, что взгляд на искусство как художественное познание жизни отдает «пассеизмом», недопустимой для эпохи революции пассивностью, был <...> общей позиции критиков <...> «Леф»²³⁶.

Таким образом, статьи писателей, говорящих о значении художественной правды, которые мы выделили при сравнении КМП с ЛФ, оказываются в этом аспекте близки принципам Перевала.

Рассматривая объединяющие сборник факторы мы упомянули направленное в ЦК РКП(б) письмо 1924 года, которое подписал коллектив авторов, многие из которых участвовали в КМП. В этом письме, как замечала Г.А. Белая, поднималась проблема искусства как способа познания жизни:

уже к 1924 году <...> сформировались два типа отношения к искусству, <...> либо как придаток к идеологии, либо как особый, специфический, художественный способ познания жизни²³⁷.

В связи с этим, высказывания писателей КМП о художественной правде можно рассматривать в том числе как одно из «высказываний» в рамках полемики об искусстве как способе познания мира.

Социальный заказ в сборнике «Как мы пишем»

Обзор полемики вокруг социального заказа (далее СЗ – *Ф.Ш.*) дан в книге Е.И. Добренко «Формовка советского писателя»²³⁸. В теоретическом осмыслении этого вопроса Добренко выделяет несколько подходов: подход РАПП, ЛЕФа и Перевала, а также рассматривает позиции критиков и писателей относительно намеченных тремя группами полюсов.

О социальном заказе впервые заговорили участники ЛЕФа, пытаясь, как показал Добренко, снять с мастера ответственность за идеологическую

²³⁶ Там же. С. 47.

²³⁷ Там же. С. 4.

²³⁸ Добренко Е.А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1999. С. 97–116.

сторону произведения, сделать из писателя исполнителя, ограничив его задачу выполнением внешнего требования. Перевал настаивал на «искренности», о которой мы уже упомянули в связи со сравнением высказываний Каверина и Лежнева. Эта самая установка на «искренность» была сформулирована именно в связи с проблематикой социального заказа и подразумевала органическое усвоение писателем идеологии «заказчика». Для рапповцев же было важно, чтобы исполнитель заказа был изначально привержен выражаемой им идеологии, стоял на ее позициях, чтобы она была частью его классового самосознания. В связи с этим любопытно рассмотреть позицию участников КМП относительно СЗ.

Пильняк и Федин негативно высказывались о социальном заказе еще до КМП, о чем пишет Добренко²³⁹, ссылаясь на статью «Писатели о социальном заказе»²⁴⁰.

Не все участники КМП упоминают в своих статьях проблему заказа как такового и социального заказа, в частности. В некоторых случаях довольно очевидно, что автор рассуждает именно об этой проблеме хотя либо не упоминает слово «заказ», либо несколько отходит от параметров той дискуссии, которая велась во второй половине 20-х годов. Однако сути этот отход не меняет. Например, упомянутое выше высказывание Каверина о «честности по отношению к слову» (с. 72), очевидно, близко к лефовской трактовке СЗ. Искать имплицитно заложенные в других статьях позиции относительно заказа в данной главе мы не намереваемся, так как нас в ней интересуют только конкретные высказывания, тем или иным образом касающиеся СЗ. Во многих статьях сборника писателями с большей или меньшей степенью имплицитности проводится идея независимости творческой индивидуальности. Эту установку заметили почти все, писавшие

²³⁹ Там же. С. 115.

²⁴⁰ Писатели о социальном заказе // Печать и революция. 1929. № 1. С. 62—75.

о сборнике исследователи и критики. Нас в данной главе интересует конкретный случай ограничения этой свободы.

Прямого вопроса о социальном заказе в анкете нет, но один вопрос, ввиду своей широты, ее подразумевает:

4. Что Вам дает первый импульс к работе (слышанный рассказ, заказ, образ и т. д.)? (с. 8).

А. Белый

С проблемой социального заказа Белый был знаком и считал, что ему есть что о ней сказать, что видно из его письма Р.В. Иванову-Разумнику 1928 года:

если нам нельзя говорить на одну из наших тем, - подавайте нам любую из ваших: «социальный заказ»? Ладно: буду говорить о заказе²⁴¹.

Белый в своей статье для КМП несколько раз повторяет слово «заказ», хотя подразумевает под ним, по-видимому, нечто менее масштабное, чем собственно «социальный заказ». Он говорит о заказе редактора или читателей журнала Весы. Это соотносимо с пониманием социального заказа в ЛЕФе, в котором выполнение социального заказа писателями было очень похоже на взаимодействия писателя и издателя. Но если Белый и выполнял такие заказы, то они не были, по его мнению, в полной мере художественными. Художественной писатель считает только такую работу, которая лишена определенного заказчика: она вызвана физиологической потребностью. Белый не отвечает на конкретный заказ в своем художественном творчестве. Однако, его ссылка на то, что он сумел предвидеть появление Распутина (с. 12), подразумевает нечто связывающее его творчество со средой в которой он жил. Напрямую Белый об этом не говорит, не конкретизирует эту связь. Слово «унюхал», которое он употребляет, в данном случае, только

²⁴¹ Белый А. Письмо // ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 19.

мистифицирует характер взаимоотношений Белого со средой. В несколько более поздней статье «О себе как писателе»²⁴² Андрей Белый приводит сочувственный отзыв колхозницы о его творчестве. Этот отзыв дал писателю основание полагать, что он «принят в сердце»²⁴³ авангарда масс, который «в социалистическом будущем станет ведь большинством»²⁴⁴. В статье для КМП тоже есть упоминание о об обществе 2000 года, где Белый рассчитывает быть понятым. Таким образом, по-видимому писатель считает, что он выполняет заказ общества будущего. В некотором смысле, автор приближается к представлению о СЗ, которого придерживались в РАПП, хотя не позиционирует себя в качестве носителя идеологии какого-либо современного класса.

Н. Никитин

Никитин в своей статье отмежевывается от лефовского понимания социального заказа:

Я считаю, что в смысле экономическом заказы писателями не выполняются (с. 121).

Отношение Никитина близко к тому, которое мы усмотрели в статье Белого:

Есть заказ другой – заказ эпохи, заказ среды. Такой заказ несомненно существует. И смешно думать, что мы этот заказ не выполняем. Каждый выполняет его по-своему (с. 121).

В данном случае позиция Никитина приближается к полюсу, обозначенному идеологами РАПП. Писатель ощущает потребности своей эпохи и среды, так как он «питается <...> «социально-бытовыми условиями» (с. 122) своего времени.

Пильняк

²⁴² Белый А. О себе как писателе // Андрей Белый: проблемы творчества: воспоминания, статьи. М., 1988. С. 19–24.

²⁴³ Там же. С. 21.

²⁴⁴ Там же. С. 21.

Позиция Пильника в КМП близка к той, что высказали Белый и Никитин, в том смысле, что писатель считает неудачными те свои произведения, которые были написаны на заказ. Статья Пильника, в отличие от статьи Белого, не имеет намеков на существование даже неоформленного, лишенного конкретного субъекта социального заказа.

В своей статье, написанной для «Дискуссии о социальном заказе»²⁴⁵ Пильник формулирует точку зрения, которую Добренко ставит в один ряд с негативными оценками этого понятия²⁴⁶. От того как писатель говорит о социальном заказе в этой статье, статья для КМП отличается меньшей возвышенностью тона, прямой апелляцией к «подсознательному». Так, если в «Печати и революции» истоки писательской деятельности Пильник усматривает в «наказе эпохи»²⁴⁷, осознаваемом или неосознаваемом, то в КМП писатель избегает давать какие-либо комментарии по этому поводу, утверждая, что «все начала уходят в подсознательное» (с. 125).

Таким образом, в КМП Пильник только высказывает отрицательное отношение к лефовскому пониманию социального заказа, не давая основания для конкретизации его позиции в рамках сборника.

Зощенко.

Зощенко высказывается на тему близкую к проблематике социального заказа в рамках ответа на вопрос аудитории. Но слово «заказ» в данном случае не фигурирует, вместо него используется слово «задача». Как считает Зощенко, задача писателя его дней – «массу заинтересовать литературой» (с. 58). Из этой задачи автор статьи сразу выводит формальные требования к оформлению: краткость и простота. Если попытаться поместить это высказывание в рамки дискуссии о социальном заказе, то окажется, что писатель стоит на довольно необычной позиции, так как он считает, что этот заказ еще требуется создать. Общество еще не заинтересовано литературой,

²⁴⁵ Пильник Б.А. // Дискуссия о социальном заказе. С.70–71.

²⁴⁶ Добренко Е.А. Формовка советского писателя. С. 115.

²⁴⁷ Пильник Б.А. //Дискуссия о социальном заказе. С. 71.

поэтому о заказе говорить рано. Такую задачу можно также трактовать как заказ, но он исходит либо от власти, либо от самих писателей, которые осознают важность своего дела. Но о социальном заказе говорить трудно, потому что социум остается пассивен.

Федин

Федин написал небольшую статью для «Печати и революции»²⁴⁸, в которой выступил с критикой самого термина «СЗ». Его не устраивала неопределенность этого термина. СЗ мог, по мнению писателя, трактоваться и как универсальное для искусства требование эпохи, общественного строя, и как требование конкретного редактора. Неприятие термина «социальный заказ» Федин высказал еще в «Ленинградской правде»²⁴⁹ при ответе на анкету, также посвященную СЗ. Но в этой статье он говорил и об отвлеченности этого термина. Отвлеченность не устраивала Федина по той причине, что она подразумевала возможность строить искусство на основании конкретных заданий, лежащих вне жизни художника, сформулированных не им, не вырабатывавшихся в сложном синтезе, а выведенных аналитически из прошлого опыта искусства и потребностей современности. В «Ленинградской правде» на эту анкету ответили и Слонимский с Толстым. В своей статье для КМП Федин не произносит слова заказ, но выступает с прямой критикой понимания СЗ в ЛЕФе, говоря о том, что если писатели и должны освещать жизнь совхоза, то художественное освещение не может происходить сразу после знакомства с его реалиями: для достойного освещения нужна некоторая историческая дистанция. Но статья КМП не дает достаточных оснований, чтобы отнести позицию, в ней выраженную, к какому-либо конкретному полюсу в дискуссии о СЗ.

В целом, как мы видим, писатели не признают социальный заказ в том виде, как его трактовали лефовцы. Понимание социального заказа в Перевале, подразумевающее принятие и усвоение изначально не близких

²⁴⁸ Федин К.А. // Дискуссия о социальном заказе. С.74–75.

²⁴⁹ Федин К.А. О «социальном заказе» в литературе // Ленинградская правда. Л., 1927. 13 ноября. С.3.

настроений и связанных с ними требований также не прослеживается в статьях КМП. Но та позиция, которую занимала РАПП, оказывается отчасти близка участникам КМП. Однако социальная база писателей сборника, очевидно, в большинстве случаев не была пролетарской. Социологическое измерение среды, в которой писатель сформировался, не было близко писателям КМП.

Другие издания

Анализ предисловий руководств для начинающих писателей

Следует отметить, что предисловия пособий для начинающего писателя часто содержат апелляцию к некоему запросу, исходящему от молодых литераторов. Например, в предисловии к первому изданию книги А. Крайского «Что надо знать начинающему писателю»²⁵⁰ сообщается о поступлении писем в редакцию журнала Резец с просьбами создать отдельное издание для публикации материалов, входивших в раздел журнала «Литературная студия Резца», что и привело к появлению в печати соответствующего пособия. В предисловии к третьему изданию²⁵¹ автор говорит о внимании к негативным отзывам и исправлении книги с оглядкой на них. В КМП составители, говоря об интересе к вопросам литературной техники, непосредственно апеллируют только к работе «Кабинета начинающего писателя ленинградского Дома печати» и началу издания журнала «Литературная учеба» (см. приложение 11), а также к установкам «Издательства писателей в Ленинграде». Некоторые авторы сборника сотрудничали в «кабинете» и печатались в «Литучебе». Но многие из писателей печатались ещё и в ряде номеров журнала «Резец»²⁵² за 1929 г., где для раздела «Лаборатория писателя» они писали статьи подобные тем, что появились в КМП и в «Литературной учебе». Среди писателей из КМП,

²⁵⁰ Крайский А.П. Что надо знать начинающему писателю. Л. 1930. С. 3–4.

²⁵¹ Там же. С. 6.

²⁵² Резец. Л., 1924—1939.

давших свои статьи для «Резца» – Каверин, Форш, Слонимский, Лавренев, Зощенко. В редколлегию Резца входил Ю. Либединский. «Резец» был посвящен во многом воспитанию молодых писателей, но принадлежал к ЛАПП и потому имел ориентацию на пролетарскую аудиторию. Называние авторами КМП «Литучебы» и неназывание «Резца» при их определенной схожести вызывает вопрос о том, чем был близок авторам «Как мы пишем» именно журнал «Литературная учеба».

Статьи Слонимского²⁵³ и Каверина²⁵⁴ для Резца относятся к 1929 году. Каверин в своей статье выражает уверенность в том, что писатель должен отдавать себе отчет в тех принципах, которые руководят его работой. Он против работы наугад и без всякой школы. Кроме того, он близок к своему учителю, Е.И. Замятину в том, что говорит о важности изобретения в творчестве. Писатель считает, что его статья не соответствует тому, что просили его написать в редакции Резца. Но не видит в этом своей вины, так как считает, что говорить о технике нет смысла. По мнению автора учитель может только указать на возможные ошибки, что также соотносится с тем, что говорил Замятин о своих занятиях с «Серапионовыми братьями». Любопытно, что в КМП Каверин, пожалуй, наиболее подробно рассказывает о том, как именно он писал свое произведение.

Слонимский, напротив, в своей статье для Резца говорит, в основном, о технике. Писатель считает, что нужно работать медленно. Писать необходимо о том, что всесторонне изучено автором. Иногда он даже выписывал биографию персонажа, по-видимому, для того, чтобы понимать, на что он способен. Слонимский также считал, что читателю не должно быть понятно, что движет писателем, при написании произведения, нельзя поэтому насильно вынуждать персонажа делать что-то ему несвойственное. В основе произведения должен лежать мотив, который делает всю вещь оригинальной.

²⁵³ Слонимский М.Л. В лаборатории писателя // Резец. Л., 1929. № 13. С. 13.

²⁵⁴ Каверин В.А. В лаборатории писателя //Резец. Л., 1929. № 26. С. 13.

При этом на первый взгляд она может казаться традиционной. Старается не допускать в язык «витиеватости»²⁵⁵. Немного говорит Слонимский и об условиях своей работы, которые всегда были трудными. Все, о чем писал Слонимский в «Резце» он повторяет для КМП. Меняется только модальность некоторых высказываний. Если в КМП они описательны, по в «Резце» предписывающие.

В первом номере «Л.У.» М. Горький, участник КМП, помещает статью «Цели нашего журнала» в которой дает следующие установки:

цели нашего журнала – учить начинающих писателей литературной грамоте, ремеслу писателя, технике дела, работе словом и работе над словом²⁵⁶.

Но более интересна, в данном случае позиция Горького, говорящего от коллектива авторов Л.У., о том, какие отношения между редакцией и читателем планируется установить (см. приложение 12). Позиция редакции Л.У. оказывается предельно скромной, особенно при сравнении её с тем, что было заявлено в предисловии КМП. В нем авторы позиционировались как «наиболее опытные мастера современной русской литературы» (с. 6). Факт участия в Л.У. многих авторов из КМП (Горький, Федин, Зощенко, Тихонов, Лавренев, Либединский, Форш, Слонимский, Никитин – 9 из 18 участников сборника) позволяет критически отнестись к заявленной в обоих изданиях самохарактеристике и связать её не столько с личными взглядами авторов, сколько с литературно-общественными обстоятельствами. Это соображение находит некоторое подтверждение в отзыве одного из читателей Л.У., ознакомившегося с журнальной статьей Б. Лавренева который приводит В.Ю. Вьюгин²⁵⁷:

²⁵⁵ Там же. С. 13.

²⁵⁶ Горький М. Цели нашего журнала // Литературная учеба. Л., 1930. №1. С. 4.

²⁵⁷ Вьюгин В.Ю. Читатель «Литературной учебы»: социальный портрет в письмах. (1930-1934) // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. М., 2014. С. 431.

Все это похоже на саморекламу литературных «богов и боженят»²⁵⁸.

Мы не беремся судить, насколько справедлив был читатель журнала, но все же этот отзыв является дополнительным поводом, чтобы считать характеристику авторов в предисловии к КМП более близкой к их собственному представлению.

Таким образом, Л.У. занимает более скромную позицию, чем КМП. Предисловие к «Как мы пишем» писалось, очевидно, после выхода первого номера Л.У., и у его составителей, упоминающих начало издания журнала, была возможность ознакомиться со статьей Горького. Они должны были представлять, как будет соотноситься их позиция, с позицией Л.У. и все же они не стали занижать свое положение для установления прочной связи с читателем. Очевидно, КМП была в первую очередь рассчитана на «учеников», признающих авторитет авторов сборника.

В 1931 году вышла книга В.О. Перцова «О чем и как писать рабочему писателю». Перцов, ранее состоявший в ЛЕФе и написавший статью для «Литературы факта», в данном случае выступает от журнала «На литературном посту», принадлежащему к РАПП. Предисловие предваряется небольшой заметкой «От редакции». В ней содержится указание на то, что Перцов не изжил «лефовские взгляды»²⁵⁹, хотя и встал на путь их «изживания»²⁶⁰. Автор пособия ставит своей задачей не только «облегчить рабочему переход к более сложной литературной работе»²⁶¹, но и «снять с литературы покров таинственности»²⁶². Ответственность в формировании этой таинственности Перцов возлагает на «некоторых писателей-профессионалов, которые о своём творчестве «бормочут», как колдуны или

²⁵⁸ Там же. С. 432.

²⁵⁹ Перцов В.О. О чем и как писать рабочему писателю. М., 1931. С. 3.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Там же. С. 4.

²⁶² Там же.

попы»²⁶³. Очевидно, Перцов мог апеллировать и к рассматриваемому нами сборнику. Так Е.А. Добренко связывает высказывание Перцова именно с КМП²⁶⁴, приведя его слова после ряда выдержек из сборника. Как уже было отмечено КМП подвергся жесткой критике в журнале «На литературном посту»²⁶⁵, посвятившем сборнику критическую статью, карикатуры и специальный вопрос в писательской анкете²⁶⁶. Мнение Перцова мы приводили в связи с этой анкетой. Однако, его будущей позиции, выраженной в предисловии к «О чем и как писать рабочему писателю» созвучен, скорее, ответ рапповской писательницы, А.А. Караваевой: «Жреческого сору хоть выгребай»²⁶⁷. Знакомство Перцова с КМП увеличивает вероятность того, что в предисловии к своей книге он говорит о его участниках. Вероятно, членство в РАПП определенным образом повлияло на позицию Перцова, на что указывает схожесть его высказываний и высказывания Караваевой.

Серия книг издательства «Профиздат», выпускаемых в помощь учебе рабочих писателей с 1933 г. получила название «Мой творческий опыт – рабочему-автору». Задачу этой серии книг Профиздат видел в передаче «начинающим писателям накопленного квалифицированным писателем опыта»²⁶⁸. «Мой творческий опыт» (далее МТО – *Ф.Ш.*) начал выходить спустя три года после издания КМП. Задача серии была схожа с той, которую поставили перед собой создатели КМП:

передать начинающим писателям накопленный квалифицированным писателем опыт²⁶⁹

²⁶³ Там же.

²⁶⁴ Добренко Е.А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1999. С. 403.

²⁶⁵ На литературном посту. М., 1931. № 5. С. 33.

²⁶⁶ Какой нам нужен писатель (наша анкета) // На литературном посту. М., 1931. № 15. С. 37.

²⁶⁷ Какой нам нужен писатель (Наша анкета) // На лит. посту. М., 1931. №15. С. 37.

²⁶⁸ Шагинян М.С. Как я работала над «гидроцентральной». М., 1933. С. 5.

²⁶⁹ Там же.

Об удаче серии МТО писал Е.А. Добренко. МТО, по мнению Добренко, весьма удачно заменила собой все прежние издания такого типа²⁷⁰. При этом восприятие МТО в критике также было позитивным. Вероятно, успех серии был связан с тем, что в отличие от КМП в ней давались такие сведения, которые позволяли довольно быстро научиться создавать литературное произведение. При этом оставлялись без внимания такие важные аспекты художественного творчества, как изобретение, творческий поиск и все то, что делает текст уникальным. Кроме того, Добренко отмечает то, что привлекательность серии для критики была обусловлена «Новым решением о роли ”бессознательного“ в творческом процессе»²⁷¹.

Другие работы участников КМП.

Следует отметить, что не все авторы КМП положительно относились к рассказам о своем творческом процессе. Свое мнение по этому поводу они высказывали за пределами КМП, в других работах, написанных либо раньше, либо значительно позже выхода сборника, как, например, Н. Никитин в своей машинописной статье²⁷². До статьи для КМП А.Н. Толстой написал статью «О творчестве»²⁷³, в которой рассказал о том, что автобиографические сведения писателей о творческом процессе не способны передать самого главного. При этом Толстой считал, что в будущем тайна творчества станет доступной «студентам медицинского факультета»²⁷⁴. Но открыть тайны творчества посредством самого творчества Толстой считал невозможным. По сути, статья «О творчестве» была очень похожа на статью «Как мы пишем». Но в ней Толстой часто ссылается на интуицию, внезапное озарение, чью-то «диктовку»²⁷⁵. Толстой в ней, хотя и с осторожностью, заявляет, что творцами

²⁷⁰ Добренко Е.А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. С. 405–407.

²⁷¹ Там же. С. 406.

²⁷² Никитин Н.Н. Как я пишу [Машинопись] // ЦГАЛИ СПб. Фонд Р-163. Оп. 1. Д. 76.

²⁷³ Толстой А.Н. О творчестве // Голлербах Э.Ф. А.Н. Толстой. Л., 1927. С. 17–25.

²⁷⁴ Толстой А.Н. О творчестве // Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1949. Т. 13. С. 550.

²⁷⁵ Там же. С. 551.

не становятся, а рождаются. Интуитивистская характеристика творчества перемежается с разговорами «об орудии производства»²⁷⁶. Для Толстого «процесс овладения словом был длительным»²⁷⁷. Язык интеллигенции не подходил для литературы о войне, поэтому пришлось искать новый язык. В этой статье, как и в КМП Толстой упоминает о «судебных актах семнадцатого столетия»²⁷⁸. Впервые об этом Толстой, по-видимому, написал в статье 1924 года «Чистота русского языка»²⁷⁹

В другой статье 1927 года «Мое творчество» Толстой уже разделяет работу над пьесой, романом. Если пьеса не требует «медленной, вдумчивой и спокойной работы»²⁸⁰, то роман уже пишется обдуманно. Уже в этой статье появляются слова Толстого о необходимости относиться к своим персонажам так, будто они живые люди. В этой статье появляется пункт «техника»²⁸¹, в котором Толстой рассказывает о том же, о чем он писал, отвечая на 8 вопрос КМП:

7. Техника письма: карандаш, перо или пишущая машина? Делаете ли во время работы рисунки? Сколько раз переписывается рукопись? Много ли вычеркиваете в окончательной редакции? (с. 6-7).

Причем его разговор в этом пункте статьи «Мое творчество» идет прямо по тем вопросам, которые обозначены в анкете КМП. Появляется в «Моем творчестве» и отдельные пункты, посвященный «напиткам и табаку»²⁸², планированию работы, распорядку дня, записанной книжке. В связи с этим возникает предположение о том, что Толстой мог определенным образом влиять на формирование анкеты сборника.

²⁷⁶ Там же. С. 552.

²⁷⁷ Там же. С. 552.

²⁷⁸ Там же. С. 552.

²⁷⁹ Толстой А.Н. О чистоте русского языка // Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 80-83.

²⁸⁰ Толстой А.Н. Мое творчество // Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1949. Т. 13. С. 553.

²⁸¹ Там же.

²⁸² Там же. С. 554.

В статье для КМП, в отличие от статей «О себе» и «О творчестве», Толстой ничего не говорит о том, что «потребность в творчестве определилась одиночеством детских лет»²⁸³ или о возможности того, что творческие потенции заложены в нем наследственно.

О необходимости «галлюцинировать» (с. 150) упоминается и в стенограмме беседы с коллективом редакции журнала «Смена».

Толстой также написал статью для серии М.Т.О. Для этой серии писали и другие участники КМП: Тихонов, Слонимский. Но нас в большей мере интересуют издания, появившиеся до КМП и то, как они повлияли на формирование сборника.

Статья В.В. Вересаева «Что нужно для того, чтобы быть писателем?»

Одним из самых старших писателей, приглашенных в КМП был В.В. Вересаев. Как мы упоминали выше, пригласить его для участия в сборнике предложил М. Горький. На приглашение Вересаев не ответил, но у него имеется статья, написанная для начинающих: «Что нужно для того, чтобы быть писателем?»²⁸⁴. Эта статья была написана для лекции в литературной студии в 1921 году и опубликована в 1922 году. Она близка к замятинским лекциям по «Технике художественной прозы» в двух аспектах: Вересаев в своей статье начинает с утверждения незаменимости таланта как условия для творческой деятельности и на протяжении всей статьи ссылается на творчество выдающихся писателей прошлого для подтверждения собственных суждений. И в этих двух аспектах заключается отличие работы Вересаева от многих статей КМП, в которых рассказывая о собственном труде писатели либо вообще не говорят о таланте, либо говорят осторожно, не делая категорических заявлений. Через всю статью Вересаева проходит мысль о ценности писательской индивидуальности, которую необходимо проявлять в своем творчестве. Статья Вересаева сближается с некоторыми

²⁸³ Толстой А.Н. О себе // Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 13. С. 557.

²⁸⁴ Вересаев В.В. Что нужно для того, чтобы быть писателем? М., 1923.

статьями КМП благодаря представлению о бессознательной природе творчества. Такое творчество для Вересаева было несовместимо со следованием особым установкам какой-либо школы, с попытками писать на злободневные темы, как и вообще с любыми тематическими ограничениями. Позиция Вересаева в данном случае приближается к творческим установкам группы «Перевал». Бессознательность творчества Вересаев утверждает, пожалуй, даже с большей категоричностью.

7. Анализ описания творческого процесса (творческая лаборатория)

Сознательные аспекты работы

А.Я. Пономарев, исследуя историю психологии творчества, выделил общую для многих работ схему периодизации творческого процесса²⁸⁵. В этой схеме четыре фазы, первая и последняя из них связаны с работой сознания, вторая связана с работой бессознательного, а в третьей задействованы как сознание, так и бессознательное. В связи с нашим исследованием писательских свидетельств особый интерес представляют сознательные фазы творчества, так как о них у писателей было больше возможности дать объективные свидетельства. Первый этап Пономарев связывает с «подготовкой»²⁸⁶, четвертый с «развитием идеи, ее окончательным оформлением и проверкой»²⁸⁷. В исследуемом нами сборнике довольно много свидетельств о подготовке и о проверке работы, что отчасти связано с вопросами анкеты.

Проверка работы

У писателей неизбежно складываются определенные методики проверки их работы, которые интересны как сами по себе, так и в соотношении с рассмотрением методологии художественного творчества писателей, произведенным в предыдущих разделах работы. Интересны

²⁸⁵ Пономарев Я. А. Психология творчества. М., 1976. С. 147.

²⁸⁶ Там же.

²⁸⁷ Там же.

описания проверки и в связи с тем, что для начинающих писателей, которым была посвящена КМП, очевидно, было необходимо научиться проверять свою работу самостоятельно, особенно, если они занимались самообразованием. Начальник Главлита, П.И. Лебедев-Полянский, говорил о необходимости «проверки сознанием и притом сознанием стройным и стойким»²⁸⁸ как своего восприятия, так и отражения воспринятого.

Мы обратили наше внимание на процесс проверки еще по одной причине. Наличие критерия подбора материала в работе А. Белого, дало П.Н. Медведеву основание считать весь творческий процесс писателя сознательным (см. главу «Критика и литературоведение о сборнике»). Мы не будем делать таких далеко идущих выводов, однако, позиция Медведева, указывает на то, что разговор о проверке работы у писателей может быть объективным. Отсутствие объективности при этом также может быть показательным.

О тех принципах, по которым писатель ведет проверку своей работы, можно судить как по рукописному материалу, так и по материалу критических статей, в которых автор высказывает свои эстетические критерии. Непосредственный рассказ писателя о принципах проверки может позволить уточнить информацию, полученную из двух обозначенных источников, а в некоторых случаях уяснить некоторые детали творческого процесса недоступные иным способом.

В КМП проверке посвящен особый вопрос анкеты, хотя он несколько ограничивает возможность ответа на него, так как посвящен исключительно проверке через прочтение вслух:

13. Проверяется ли работа чтением вслух (себе или другим)? (с. 7).

²⁸⁸ Лебедев-Полянский В.И. Об идеологии в литературе // Современная русская критика (1918 —1924). Л., 1925. С. 106.

Между тем, многие писатели пользуются не только и не столько проверкой через прочтение. Таким образом, повествование писателей о том, как они проверяют свою работу, не связано исключительно с ответом на вопрос анкеты.

При проверке чтением авторы часто указывают на необходимость учета эмоциональной реакции на прочитанный текст. Писатели обычно указывают два эмоциональных состояния: то, которое свидетельствует о неудачности работы и то, которое должна вызывать успешная работа. Проверка текста для многих авторов КМП сводится к сверке того ощущения, которое вызывает текст, и того, которое этот текст должен вызывать. Это эталонное ощущение может существовать независимо от текста, а может быть им обусловлено.

В связи с этим, мы считаем допустимым рассматривать в качестве сведений о критерии проверки те места статей КМП, где они сообщают об ощущениях, которые должен вызывать текст у читателя или у них самих. Особенно это актуально, когда автор высказывается и о том, какие ощущения текст вызывать не должен.

Для удобства распределения материала мы предлагаем ввести рабочую терминологию. Для этой цели весьма удобным представляется термин «камертон». Само по себе слово камертон подсказано статьей В. Каверина (с. 67) и статьей Пильняка в «Писатели об искусстве и о себе»²⁸⁹. Термин камертон изначально появился в музыкальной сфере, в которой он служит обозначением эталонного звучания:

нормальная высота звука, применявшаяся для настройки инструментов при исполнении камерной музыки²⁹⁰

²⁸⁹ Пильняк Б.А. Отрывки из дневника // Писатели об искусстве и о себе. М.; Л., 1924. С. 82.

²⁹⁰ Камертон // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1974. Т. 2. Стб. 111.

Внешний камертон – некоторое ощущение, непосредственно сформированное внеположным автору явлением, соответствие которому он пытается вызвать написанным текстом.

Внутренний камертон – некоторое ощущение, сформированное индивидуальностью писателя, соответствие которому он пытается вызвать написанным текстом.

Универсальный внутренний камертон – эталонное ощущение, используемое для проверки качества каждого текста.

Имманентный внутренний камертон – ощущение, обусловленное внутренними особенностями текста и используемое для проверки качества конкретного текста.

Камертон подразумевает операцию сопоставления, тогда как формальные установки писателя подразумевают лишь проверку следования логике этих установок. Камертон часто играет подчиненную роль или второстепенную роль по отношению к формальным установкам. Хотя может быть и обратная ситуация, когда результат следования внутреннему камертону сверяется с формальными установками. Такую проверку мы можем наблюдать в статье Шишкова.

Разбор писательских анкет для выявления способа проверки их произведений будет производиться нами по следующей схеме:

Критерии проверки

1. Формальные установки
2. Внутренний камертон
 - 2.1. Универсальный
 - 2.2. Имманентный
3. Внешний камертон

4. Мнение и ощущение других читателей

5. Мнение критиков

Методика проведения проверки

Е. Замятин

Критерии проверки

1. Формальные установки

Замятин использует термин Андрея Белого, названный «”дыханием“ фразы» (с. 38), который сводится к соответствию смыслового, эмоционального содержания фразы и составляющих ее гласных звуков:

Вдох – в подъеме гласных: у-о-е-а-ы-и; выдох – в их падении от и до закрытого, глухого у (с. 38).

Кроме звуковых требований Замятин выдвигает и визуальные требования:

в одной точке должны пересекаться образы, связанные с данным человеком (с. 40).

Случайные образы Замятин старается не допускать. Случайность для него свидетельствует о неумении «сосредоточиться, по-настоящему увидеть, поверить» (с. 40). Все лишнее писатель считает нужным удалить из текста.

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Нет сведений.

2.2. Имманентный

При проверке правильности работы Замятин ссылается на соответствие звуковой и сущностной сторон произведения:

если имя почувствовано, выбрано верно – в нем непременно есть звуковая характеристика действующего лица (с. 35).

Замятин вводит форму промежуточной проверки правильности ритма прозаического текста. Она сводится к необходимости «На первой же странице текста <...> услышать ритм всей вещи» (с. 37). Ритмическое задание, в данном случае, выявляется на самом раннем этапе работы и определяет все произведение. Для прохождения этой проверки необходим сам факт возникновения ощущения этого ритма в писателе:

Услышать это сразу – редко удается, почти всегда приходится переписывать первую страницу по несколько раз (с. 37).

Замятин замечает, что трудность проверки ритма прозаического текста затруднена тем, что для него не разработаны «свод законов и уложение о наказаниях» (с. 37), подобные тем, что разработаны для стиха. Приложение принципов поэтического ритма к прозе писатель считает ошибочным. Ритм в прозе не так стабилен, как в стихе, так как он должен соответствовать «эмоциональным, смысловым замедлениям и ускорениям в тексте» (с.38). Правильность ритма, таким образом, определяется соответствием имманентным особенностям текста.

Внутренними особенностями текста обуславливается и инструментовка согласными. В творческой практике Замятина выбор согласных согласуется с изображаемыми элементами пейзажа:

Согласные – статика, земля, вещество. Если, например, я не только вижу, но и слышу пейзаж – он инструментуется на согласных (с. 39).

Кроме того, Замятин использует согласные и при изображении персонажей:

На согласных я строю и внешнюю звуковую характеристику действующих лиц (с. 39).

3. Внешний камертон

Нет сведений

4. Мнение и ощущение других читателей

Нет сведений

5. Мнение критиков

Нет сведений

Методика проведения проверки

Через чтение и вслушивание в текст Замятин проверяет каждый участок работы и только убедившись, что все в нем его удовлетворяет, фиксирует его на бумаге и идет дальше:

Написанное может завтра мне не понравиться, я начну его заново, но сегодня оно должно казаться мне законченным: иначе двинуться дальше я не могу (с. 42).

Последняя ступень проверки, выделяемая Замятиным – медленное перечитывание, которое должно производиться своевременно, пока вещь «не отвердела» (с. 42).

М. Зощенко

Критерии проверки

1. Формальные установки

Нет сведений.

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Говоря о принципах работы без вдохновения Зощенко обозначает некоторые требования, предъявляемые к тексту:

правильное построение рассказа, правильная пропорция материала <...>
точность изложения и наиболее сильные слова и образы <...> отсутствие швов,
которые обычно получаются при удающейся не сразу работе (с. 50).

2.2. Имманентный

Нет сведений.

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

Нет сведений.

5. Мнение критиков

Нет сведений.

Методика проведения проверки

Для Зоценко проверка может быть произведена на основании следующих ощущений:

отсутствие плавности, немонотонность вещи <...> интерес к ней, если и не пропадает, то уменьшается. Становится трудно читать. Внимание ослабевает. Легко оторваться (с.50-51).

А. Белый

Критерии проверки

1. Формальные установки

Нет сведений.

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

При работе над художественным текстом для Белого важно достичь полной имманентности (с. 20) смыслового содержания и материального воплощения.

2.2. Имманентный

Андрей Белый формулирует свой способ проверки следующим образом: «ясно то впечатление, которое должно было подниматься в душе читателя по прочтении сюжета» (с. 13).

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

Нет сведений.

5. Мнение критиков

Нет сведений.

6. Другое

Как высказывание о проверке результатов творчества можно считать апелляцию Белого к способности улавливать определенные социальные тенденции на стадии их зарождения. Зафиксированные в литературных произведениях эти явления становятся предвозвесниками того, что произойдет в действительности:

Был увиден Распутин «ин стату насценди»: вот тебе и «верещание»; «верещание» имело смысл (с. 19).

Методика проведения проверки

Качество работы у Белого проверяется определенным «впечатлением», которое должно возникнуть при восприятии текста. Это «впечатление» «ясно» для писателя ещё до начала письменной фиксации текста.

Н. Никитин

Критерии проверки

1. Формальные установки

Нет сведений.

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Короткий рассказ поется в голове (с. 111).

Надо, чтобы рассказ мог начаться чтением с любого куска, чтобы читателя от середины потянуло к началу, от начала к концу, чтобы каждая фраза овладевала вниманием, задевала своей музыкой (с. 112).

2.2. Имманентный

Нет сведений.

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

самое последнее в работе – это чтение вслух какому-нибудь постороннему лицу. И то, что ускользало при чтении самому себе, здесь всплывает легкой и ненужной пробкой (с. 114).

5. Мнение критиков

Критику и рецензии я читаю только тогда, когда добрые друзья сообщат мне или предупредительно пришлют мне какую-нибудь ругань (с. 115).

Методика проведения проверки

Никитин, пожалуй, наиболее подробно описывает методику проверки своей работы. Ее описание мы поместим в приложение (см. приложение 13).

Ю. Либединский

Критерии проверки

1. Формальные установки

Нет сведений.

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Либединский дает комментарий технического характера, говоря о том, как можно произвести проверку правдоподобия:

затем происходит проверка правдоподобности образа тем, что его развиваешь, и если он развитию поддается, – значит он правильный (с. 106).

2.2. Имманентный

Нет сведений.

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

Нет сведений.

5. Мнение критиков

Нет сведений.

Методика проведения проверки

Развитие созданного образа.

В. Каверин

Критерии проверки

1. Формальные установки

Особое внимание, уделяемое Кавериним форме произведения, обуславливает его «борьбу с традиционным сюжетом» (с. 85), в ходе которой писатель исключал или заменял элементы произведения. Однако Каверин не входит в подробности этой борьбы, утверждая, что читатель и сам способен уяснить критерий проверки написанного.

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Ощущение наивности кольцевого типа сюжета вынудило писателя от него отказаться. Фактор наивности довольно субъективный, но очевидно, для «формалиста» Каверина он был решающим.

Неудовлетворительной для Каверина оказывается, кроме того, искусственность, механичность отношений между персонажами:

Ни тот ни другой не играли существенной роли в движении романа и выглядели бы <...>носителями искусственной, механической связи (с. 62).

Для Каверина было важным ощущение связи материала и основных идей произведения:

Но самый смысл книги, основные идеи, составлявшие сущность характеров и положений, не задевали этого материала (с. 64).

2.2. Имманентный

Нет сведений.

3. Внешний камертон

В качестве внешнего камертона Каверин использует полуслучайные фразы:

Полуслучайно записанные фразы оказываются, едва только приступаешь к работе, как бы камертоном, к которому все время прислушиваешься, проверяя верность всего стилового строя (с. 67).

В конце своей статьи Каверин говорит о значении этих слов-камертонов:

Это были не простые фразы. <...> Это были фразы, продиктованные временем» (с. 73).

В этой апелляции к связи неких фраз с эпохой Каверин сближается с Белым, который оправдывал свое «бормотанье» как проявление особого чувства времени.

4. Мнение и ощущение других читателей

Нет сведений.

5. Мнение критиков

Нет сведений.

Методика проведения проверки

Нет сведений.

О. Форш

Критерии проверки

1. Формальные установки

Форш ссылается на Флобера, давая установку на краткость:

возможно меньшим количеством слов <...> давать характер героя, вещи, пейзажа, события (с. 183).

Субъективное представление о яркости и своеобразии лежат в основе другой части рекомендации Флобера, приводимой Форш.

с предельной яркостью и своеобразием давать характер героя, вещи, пейзажа, события (с. 183).

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Форш убеждена, что качество её будущего текста можно предсказать в зависимости от того, было ли произведение ей «увидено» целиком до начала его материального воплощения.

2.2. Имманентный

Нет сведений.

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

Нет сведений.

5. Мнение критиков

Нет сведений.

Методика проведения проверки

Говоря о том, что хорошее произведение не может быть ею написано, если оно не было заранее увидено, Форш формулирует, критерий промежуточной проверки качества создаваемого произведения.

Б. Лавренев

Обычно пишет без поправок, хотя при работе над «Разломом» он вносил многочисленные правки. Однако свою методику проверки Лавренев не излагает.

Б.Пильняк

Критерии проверки

1. Формальные установки

Нет сведений.

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

У писателя есть представление о том, каким должен быть хороший текст, а что текст портит, однако это представление он не использует в ходе прочтения собственных произведений, а лишь при рассмотрении текстов чужих писателей

Пильняк не дает никаких пояснений к тому, как он проверяет качество написанного текста. Но для того текста, который еще предстоит написать, Пильняк называет следующий критерий определения качества:

за каждую вещь я сажусь с таким же ощущением<...>будто я пишу впервые (чем больше такое ощущение<...> тем лучше будет вещь) (с. 129).

2.2. Имманентный

Нет сведений.

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

Нет сведений.

5. Мнение критиков

Методика проведения проверки

Пильняк работает практически без правки:

Пишу почти без поправок (с. 125).

Качество всей вещи определяется Пильняком еще до начала воплощения замысла произведения при помощи субъективного ощущения.

М. Слонимский

Критерии проверки

1. Формальные установки

В конце статьи Слонимский кратко сообщает:

В стиле своем стараюсь выправлять всякую витиеватость, выпренность, излишнюю образность (с. 133).

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Нет сведений.

2.2. Имманентный

Нет сведений.

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

Нет сведений.

5. Мнение критиков

Нет сведений.

Методика проведения проверки

Слонимский, по его словам, многое вычеркивает из окончательной редакции (с.132).

Н. Тихонов

Критерии проверки

1. Формальные установки

Нет сведений.

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Нет сведений.

2.2. Имманентный

Нет сведений.

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение или ощущение других читателей

стал передавать это знакомым как вещь, слышанную от других. Когда они не удивлялись ничему, а слушали со вниманием, я увидел, что рассказ созрел (с. 138).

5. Мнение критиков

Нет сведений.

Методика проведения проверки

Тихонов использует чтение другим как промежуточную стадию проверки в творческом процессе.

- Толстой

Критерии проверки

1. Формальные установки

Описывая работу над языком произведения, Толстой вводит понятие «прочности текста» (с. 149). Прочность связана с нахождением той единственной фразы, которая одна может выразить намеченное автором:

язык мне представлялся студенистой массой, не желающей застывать в тот самый кристалл единственной фразы (с. 149).

Само по себе понятие «прочности» весьма характерно для различных областей технических наук. В технической литературе часто употребляется выражение «проверка прочности». Статья Толстого, таким образом, стилистически близка к заявленной в предисловии «технологии писательского мастерства».

Говоря о критерии проверки стиля, Толстой выводит следующее правило:

ни одного звука «для красоты» (с. 154).

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Некоторой формой самопроверки можно считать описанные Толстым чувства, которые возникают на начальном этапе работы:

Когда почувствуешь, что ритм найден и фразы пошли «самотеком» – чувство радости, успокоения, жажды к работе (с.148).

Важнее всего, в данном случае, слова «фразы пошли ”самотеком“», которые обозначают ощущение, возникающее вследствие найденного ритма.

Проверка «прочности» для Толстого связана с возникающими от прочтения ощущениями:

скучно, фразы лежат непрозревшие, мертвые,- но мысль выражена, беда как-будто нет? Черкайте без сожаления это место, добивайтесь какую угодно ценой, чтобы оно запело и засверкало (с. 152).

Важным для писателя является и отсутствие ощущения скуки, неприязни к тексту.

2.2. Имманентный

При сборе материала Толстой рекомендует сверяться с собственным мироощущением, пытаться найти корреляты различных художественных типов:

собирать по частям, по кусочкам тип и типичное. Собирая, примеряешь на себе, ищешь в себе то героя, то смертного убийцу, энтузиаста... (с. 145).

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

Хорош тот конец, когда читатель, окончив книгу, раскрывает ее на первой странице и начинает сначала... (с. 148-149).

Для Толстого важным оказывается критерий объективности жеста персонажей:

Вот задача: объективизировать жест. Пусть предметы говорят сами за себя (с. 153).

5. Мнение критиков

Нет сведений.

Методика проведения проверки

Толстой в своей статье выделяет три «ипостаси» писателя: мыслитель, художник и критик (с. 143).

По сути, мыслитель – тот, кто отвечает за творческий метод, художник – тот, кто отвечает за творческий процесс, то критик – тот, кто выполняет проверку.

«Посоветоваться с ”критиком“» (с. 143) Толстой рекомендует еще на предварительной стадии создания произведения.

В середине работы, когда возникает усталость, Толстой также рекомендует «пересмотреть, продумать, найти ошибки» (с. 148). В данном

случае проверка позволяет и преодолеть кризисный период творческого процесса.

Толстой приводит и свое представление о проверке работы по ее окончании:

окончание начинает казаться ненужным<...> Но это неверное чувство...
Здесь нужно призвать на помощь и мыслителя и критика (с. 148-149).

По ходу работы Толстой постоянно переводит себя в состояние «критика», в состояние проверки:

каждую минуту отрешаться от себя, взглядывать критически, как на чужое, на свою работу (с.153).

Чуть ниже Толстой говорит об этой самопроверке уже несколько более определенно. Писатель рекомендует произносить фразы голосом персонажей (с. 157).

Ю. Тынянов

Критерии проверки

1. Формальные установки

Нет сведений.

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Нет сведений.

2.2. Имманентный

Нет сведений.

3. Внешний камертон

Тынянов, начиная с весьма отвлеченных соображений о работе с историческим материалом, переходит к конкретному ответу на пункты

анкеты, посвящая проверке отдельный абзац. Для проверки Тынянов использует своеобразный «метроном» (с. 168), лежащий как вне сознания писателя, так и вне сознания кого-либо иного. Поэтому предложенная анкетой проверка чтением себе или другому, для Тынянова неактуальна (см. приложение 14).

4. Мнение и ощущение других читателей

Нет сведений.

5. Мнение критиков

Нет сведений.

Методика проведения проверки

Нет сведений.

Федин

Критерии проверки

1. Формальные установки

Федин выдвигает следующие критерии проверки словесного оформления авторской речи: точность выражения мысли, музыкальная выразительность, соответствие размера и конструкции фразы. Кроме того, Федин советует:

в авторской речи <...> избегать частых повторений одного и того же слова и нельзя употреблять изношенных, вульгарных, мнимо-красивых слов (с. 170).

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Отсутствие раздражения при прочтении фразы для Федина – условие перехода к следующей фразе.

2.2. Имманентный

Нет сведений.

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

По окончании работы или, если она обширна, – части ее, я всегда прочитываю написанное нескольким слушателям и делаю последние исправления (с. 174).

5. Мнение критиков

Методика проведения проверки

Федин высказывается по поводу статистического способа исследования и оценки стиля произведения, скорее, негативно (с. 171).

Такое статистическое исследование может быть рассмотрено как метод проверки, однако сравнение, приведенное Фединым намекает на бесполезность этого метода. Такому методу он противопоставляет «вкус» (с. 171). Хотя, по мнению писателя, всегда надеяться на вкус нельзя, он не всегда гарантирует качество работы:

«К несчастью, вкус изменяет» (с. 172).

Требования вкуса необходимо сверять с приведенными выше универсальными требованиями, главным из которых Федин называет первое:

с акцентом на первой из них – слово должно точно выразить мысль (с. 173).

Федин внутренним слухом постоянно проверяет написанное, на каждом этапе (с. 173-174).

А. Чапыгин

Критерии проверки

1. Формальные установки

Для Чапыгина оказывается важным критерий краткости:

окажется длинным, то сокращаю (с. 188).

2. Внутренний камертон

У Чапыгина есть свое представление о недочетах и несовершенствах текста, однако его природу он не комментирует:

читая вчитаться и исправить то, что мне самому кажется ошибкой или недоделанным (с. 187).

2.1. Универсальный внутренний камертон

Нет сведений.

2.2. Имманентный внутренний камертон

Нет сведений.

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

обыкновенно читаю знакомым меньше для того, чтоб поправить сообразно их замечаниям, больше потому, чтоб читая вчитаться и исправить то, что мне самому кажется ошибкой или недоделанным (с. 187).

5. Мнение критиков

Нет сведений.

Методика проведения проверки

Чапыгин использует чтение другим, чтобы активизировать такое восприятие собственного текста, которое позволит заметить недочеты работы.

В. Шишков

Критерии проверки

1. Формальные установки

В плане языка для Шишкова важны простота и ясность. Он предъявляет к произведению требования, связанные с благозвучием:

Длинных, корявых слов употреблять не надо <...> Шипящих слов тоже по возможности надо избегать (с. 205)

Звучание текста для Шишкова очень важно, а потому важны и формальные установки на ритм и музыкальность:

Звучность, инструментовку речи я ставлю во главу угла. <...> Прочтешь: нет, нет. Нет ритма, музыкальности, какие-то корявые, обыденные фразы(с. 209).

2. Внутренний камертон

2.1. Универсальный

Для Шишкова оказывается важным, чтобы в произведении была «до конца проведена идея», а также присутствовали «сила выразительности в слове и уверенность, что творимая тобою жизнь – есть подлинная жизнь» (с. 196).

Говоря о выборе слов, он приводит установку, данную ему Ремизовым:

Надо выбирать и расставлять слова так, чтоб в них зажглись фонарики, чтоб слова светились (с. 203).

2.2. Имманентный

Шишков дает критерий отбора материала:

лишь самое нужное, яркое нанизывалось на перо(с. 190).

Нужность и яркость материала определяется исходя из свойств конкретного текста, поэтому этот критерий мы отнесли к имманентному камертону.

Для конкретного задания Шишков ищет конкретный язык:

изошряться проникнуть в тайники природы, в суть вещей. <...> надобен какой-то точный, глубокий, всеобъемлющий язык (с. 209).

3. Внешний камертон

Нет сведений.

4. Мнение и ощущение других читателей

Подытоживая свои рассуждения о стиле Шишков высказывает следующую установку:

самый совершенный стиль есть тот, которого читатель не замечает, но тем не менее всецело подпадает под его власть (с. 206).

Шишков рекомендует прочитать произведение другим и даже определяет критерий качества работы:

показать это здание, ежели оно просто и понятно, постороннему массовому зрителю (читателю) <...> Когда коллектив, аудитория рассматривает (слушает) твою работу, затаив дыхание, значит все благополучно (с. 208).

5. Мнение критиков

Шишков приводит и некоторые важные соображения о том, как коррелируют критические отзывы и качество произведения, таким образом, позволяя произвести дополнительную проверку:

Иногда критика бывает «молчащая». Это очень плохо (с. 208).

Методика проведения проверки

Говоря о целом произведении, Шишков использует развернутую строительную метафору (приложение 15).

В данном случае описывается создание каркаса текста, уже на этом этапе Шишков предполагает возможность определить качество изначального замысла.

Но даже при видимой успешности задуманного писатель рекомендует «выждать время отойти от здания на полгода прочь и посмотреть» (с. 207).

Далее Шишков подробно описывает процесс проверки и правки уже не метафорическим, а конкретным образом (см. приложение 16).

Полученный при следовании внутреннему камертону текст Шишков постоянно сверяет с таким формальным требованием как наличие ритма:

Работая, автор должен всегда прислушиваться к своему перу (с. 209).

В. Шкловский

Методика проведения проверки

Шкловский высказывает необычное для КМП отношение к проверке работы:

Корректуры я не правлю, так как не могу читать самого себя. <...>
Выслушать самого себя вслух мне было бы мучением (с. 213).

Проверка результатов творчества в других изданиях

Схема описания процессов и критериев проверки, использованная нами для КМП не всегда актуальна для других изданий. Многое зависит от целевой аудитории книги.

Например, в книге А.П. Крайского, «Что надо знать начинающему писателю»²⁹¹, переиздававшейся три раза с 1927 года, автор, главным образом, уделяет внимание исправлению грамматических ошибок²⁹².

Для многих писательских пособий характерна установка на лаконичность изложения мысли. При проверке они рекомендуют удалять из

²⁹¹ Крайский А.П. Что надо знать начинающему писателю. Л. 1930.

²⁹² Там же. С. 139–144.

текста лишние слова. Такие рекомендации встречаются, например, в книге М.И. Беккера «Писатель за работой»²⁹³, Г.И. Изотова «Основы писательского мастерства»²⁹⁴ или в работе В.Б. Шкловского «Техника писательского ремесла»²⁹⁵. Нужно, однако, оговориться о том, что Шкловский рекомендует быть кратким авторам в разделе о написании газетных статей. Но в той же работе автор советует начинать именно с работы в газете. Кроме того, Шкловский на момент написания книги входил в состав ЛЕФа, для которого газетные тексты приобретали статус близкий к статусу художественного текста.

Другой важный для подобных изданий критерий – отсутствие штампов²⁹⁶. Например, Беккер советует не использовать тех слов и выражений, к которым читатель привык, которые не кажутся новыми.

Вопроса о языке вообще не было в анкете КМП, на что указывает А.Н. Толстой. Писатель считает этот вопрос существенным, и говорит о нем подробно. Рассуждая о лаконичности он апеллирует не к элементарной логике, как это делает Беккер, а к символистской установке на соответствие одной определенной мысли одной определенной фразе. Реализация этой установки требует сложной гармонизации формы и содержания, а не простого удаления избыточной информации.

Несколько более сложно, чем в пособии Беккера, говорит о критерии краткости Г.А. Шенгели²⁹⁷. Для него важна краткость в использовании средств, необходимых для построения образа. Он предлагает использовать «косвенное изображение»²⁹⁸, то есть создавать образ, не обрисовывая его

²⁹³ Беккер М.И. Писатель за работой. М., 1928. С. 27–28.

²⁹⁴ Изотов Г.И. Основы литературной грамоты: Начинаящим писателям-селькорам М., 1928. С. 18.

²⁹⁵ Шкловский В.Б. Техника Писательского ремесла. М.; Л., 1927.

²⁹⁶ Там же. С. 28–29.

²⁹⁷ Шенгели Г.А. Как писать статьи, стихи и рассказы. М., 1928. С. 70–71.

²⁹⁸ Там же. С. 71.

целиком, а давая лишь характерную его деталь. В этом подходе Шенгели сближается с тем, что описывает в своей статье Толстой.

Как видим, ориентация на аудиторию начинающих писателей в данных изданиях обуславливает их внимание к проблемам, возникающим, по большей части, на уровне грамматики, синтаксиса, лексики. Предисловие КМП позиционирует и этот сборник как предназначенный для молодых писателей:

«помогать молодым, начинающим писателям войти в литературу» (с. 5).

Очевидно, авторы рассмотренных выше изданий и КМП по-разному представляли себе «начинающего писателя» и изначально были обращены к разной аудитории, в случае КМП – к аудитории, которую не нужно учить элементарным писательским навыкам. Вопрос об аудитории не кажется нам праздным по нескольким причинам. Во-первых, это большое количество негативных отзывов критиков, которые указывали на то, что КМП не поможет начинающему писателю чему-либо научиться. Во-вторых, как показал В.Ю. Вьюгин, читатели значительно более демократичного издания, чем КМП, а именно, журнал «Литературная учеба» практически никому из своих подписчиков не помог вырасти в хоть сколько-нибудь значительную фигуру в советской литературе с нуля. Все успешные авторы, консультировавшиеся с Л.У. добились успеха независимо от Л.У.²⁹⁹. В этом смысле, обращаясь к широкой аудитории говорить о грамматике было надежнее, чем о сложной настройке восприятия. Однако, даже более доступные рядовому читателю издания, такие, как книги Шкловского и Томашевского, как сам журнал «Литературная учеба», не могли излагать материал на доступном большинству читателей уровне. Об этом свидетельствуют стенограмма заседания в литкружке фабрики «Парижская

²⁹⁹ Вьюгин В.Ю. Вьюгин В.Ю. Читатель «Литературной учебы»: социальный портрет в письмах. (1930—1934) // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. М., 2014. С. 431.

коммуна», которую приводит в своей книге Добренко³⁰⁰ и письма начинающих писателей в редакцию Л.У. которые приводит в своей статье Вьюгин³⁰¹.

Работа с записной книжкой

Э. Шнейдер в рассмотренной нами критической статье³⁰² указывал на то, что творческий метод писателей отражается на таких частностях их работы, как использование записной книжки. Сама по себе записная книжка в рассматриваемом нами периоде могла быть не просто хранилищем для литературного «сырья», но и частью эстетического целого:

Самоценность вовлечения рабочих материалов в эстетическое целое проблематизировалась литературной критикой начала 30-х годов XX века³⁰³.

Рассмотрим сведения, которые сообщают писатели о своей работе с записной книжкой и других способах сбора и использования фактического материала.

Распределим сведения, сообщенные писателями в зависимости от их отношения к ведению записей.

Отрицательное отношение. Фиксировали письменно только самое необходимое.

Н. Никитин

Никитин критично относится к подробным записям фактического материала, предпочитая пользоваться записной книжкой, лишь когда требуется зафиксировать точные сведения. В других случаях, по мнению

³⁰⁰ Добренко Е.А. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999. С. 388–389.

³⁰¹ Вьюгин В.Ю. Указ. соч.

³⁰² Шнейдер Э. Как мы пишем. Сборник Изд. писателей в Ленинграде 1930 г. // Ленинград. №8. С. 94–95.

³⁰³ Бреслер Д.М., Дмитренко А.Л. Бросать живительные «семечки»: прагматика вторичного использования словесного сырья в записной книжке Вагинова // Транслит. Литературно-критический альманах. СПб., 2014. № 14. С. 30.

писателя, бессознательная работа памяти фиксирует нужное более эффективно. Это связано с тем, что постоянное обращение к записной книжке отвлекает Никитина, зафиксированная информация не несет в себе того, что было целью письменной фиксации.

А. Толстой

Толстой рекомендует записывать фразы, так как «иногда от одной фразы рождается тип» (с. 144). Все остальное, по мнению писателя, записывать не следует, так как «бессознательное» лучше справляется с этой задачей. Схожую рекомендация Толстой делает и в статье «Мое творчество»³⁰⁴.

О. Форш

Записная книжка служит для Форш помехой на определенном этапе творческого процесса, так как этот этап ограничен внутренним миром писательницы и происходит в нем. Форш рекомендует не ограничиваться в своем творчестве лишь фактическим материалом.

Общим для этой группы высказываний является то, что работа с записной книжной признается неэффективной.

Записи не ведутся систематически.

Н. Тихонов

Сведения, сообщенные Тихоновым о его работе с записной книжкой носят фрагментарный характер. Впрочем, это, по-видимому, связано не столько с манерой повествования писателя о своем творческом процессе, сколько с тем, что он в данном случае попытался воспроизвести творческий процесс максимально приближенно к тому, как он происходил. Результат записей был, по словам самого Тихонова, похож «на картину экспрессиониста» (с. 136), что отвечает некоторой неупорядоченности и случайности его сообщений о записях.

Тихонов различает «записи» и «регистрацию фактов» (с. 136), хотя в его творческом процессе они на определенном этапе могут стать эквивалентными. Причину такого слияния Тихонов не объясняет. «Запись»

³⁰⁴ Толстой А.Н. Мое творчество// Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1949. Т. 13. С. 555.

подразумевает некоторую художественную обработку материала. Пример обработки, который Тихонов приводит, – изменение фамилии реального человека.

Причины записывания Тихонов сообщает не всегда. Но в одном случае, можно сделать вывод о том, что Тихонова побудила сделать запись параллель между явлением действительности и литературным образом: собака на цепи напомнила крысу из произведения Киплинга.

Тихонов сообщает и о том, каким образом записи связаны с появлением замысла произведения:

Молния замысла сразу пронзила записную книжку – в двух местах – джунгли и старик (с. 135).

Описывая ситуацию таким образом, Тихонов показывает, что для появления замысла необходимо пространство записной книжки, которое этим замыслом «пронзается».

Записная книжка для Тихонова имела большое значение. О ее значении для творчества писатель сообщает в своей статье для Л.У.³⁰⁵

К. Федин

Федин не вел записную книжку, потому что не смог сделать ведение записной книжки своей привычкой. Вместо записной книжки у Федина «клочки и обрывки бумаг» (с. 190). Записи близкие друг к другу позволяют писателю «по аналогии» (с. 173) создать «фразеологический набор» (с. 173) для персонажа.

М. Слонимский

Слонимский фиксирует «характерные слова и выражения» (с. 132), так как они помогают оживить персонажей. При этом писатель не записывает сюжеты. Работая с историческими событиями, свидетелем которых ему самому довелось быть, писатель приближается к «протокольной точности» (с. 130). В своей статье Слонимский сообщает о «смутном ощущении» (с. 131), заставившем его сохранить некоторые свои записи. Это

³⁰⁵ Тихонов Н.С. Как я работаю // Литературная учеба. 1931. № 5. С. 99.

ощущение каким-то образом сообщало писателю о том, что они ему могут «пригодиться» (с. 131) в будущем. В данном случае свидетельство содержит апелляцию к работе «бессознательного» в несколько необычной ситуации, а именно, в ситуации оценки важности записей. Записи Слонимский «ввел целиком в роман, стилистически выправив» (с. 131). В этом отношении Слонимский выделяется на фоне других авторов КМП, для которых было нехарактерно такое обращение с материалом.

А. Чапыгин

Чапыгин фиксирует пейзажи и случаи, которые входят в его произведения в качестве эпизодов. Причем писатель не всегда осознает значимость своих записей, в одном случае его другу пришлось уговаривать написать произведение на основе одной из записей, о которой сам автор забыл.

В. Шишков

Шишков избирателен в том, что именно использовать в произведении. Фиксация проявлений народного языка, по мнению писателя, способна обогатить словарь писателя. Поиск необходимого материала в записных книжках или аналогичное этому возвращение в те места, с которыми связано создаваемое произведение, Шишков относит к подготовительному этапу.

М. Горький

Горький сообщает, что он фиксирует то, что ему было непонятно из книг и что формировало его «личные впечатления» (с. 24), а именно «пословицы, поговорки, прибаутки» (с. 24).

В эту группу вошли свидетельства, в которых писатели сообщают об отсутствии строгой системности в сборе записей, большинство из них при сборе руководствуются своими чувствами.

Систематически ведут записи.

М. Зощенко

Зощенко пользовался записной книжкой, когда у него не было вдохновения. Ежедневно писатель вносил в нее «несколько слов, одну две фразы, иногда образ, какую-нибудь встречу» (с. 51). Зощенко делит все

записи на три «отдела» (с. 55): первый – «интересные слова» (с. 56), второй – «фразы, поговорки и пословицы» (с. 56), третий – «сюжеты» (с. 56). Записи велись в виде отдельных слов или фраз, которые вставлялись в произведение.

Лавренев

Во времена Гражданской войны Лавренев делал записи всего, что слышал, без конкретной цели, находясь под впечатлением от необычности языка матросов. В более поздние годы писатель установил правило вести записную книжку, в которую записывал «случающиеся события <...> краткий экстрактивный материал, острые слова, характерные выражения» (с. 87). Разговоры с очевидцами исторических событий Лавренев записывал «в общих, существенных чертах, отмечая интересные факты» (с. 80). Работу с записной книжкой писатель признавал важной несмотря на то, что материал записей мог и не пригодиться

В последнюю группу вошли свидетельства писателей, которые систематизировали свою работу с записной книжкой, записи в нее они вносят ежедневно. Оба писателя при этом говорили о том, что записи ведутся ими независимо от того, принесут ли они пользу в будущем или нет.

Дальнейшая дифференциация писательских свидетельств о сборе материала посредством записей не представляется возможной в связи с неполнотой информации, сообщенной писателями. Таким образом, разделение производится на самых общих основаниях.

Несознательные аспекты работы

Вдохновение

Авторы в сборнике периодически апеллируют к вдохновению при описании творческого процесса. Особенно интересной в этом плане является статья М.М. Зощенко, в которой рапповский критик Бондаренко обнаружил противоречия. Как мы упоминали, статья составлена на основе стенограммы. Другую редакцию этой стенограммы Зощенко поместил в журнал «Литературная учеба». Однако между двумя редакциями стенограммы

наблюдаются отличия. Рассмотрим, построение обеих статей и попытаемся определить, что их отличает. Сравнение двух статей может осветить процесс конструирования описаний творчества писателями.

Название статьи для Л.У. – «Как я работаю»³⁰⁶ – стандартное для этого издания. Название статьи в КМП отсутствует, что также стандартно для статей сборника.

В статье для «Литературной учебы» Зощенко значительно меньше внимания уделяет работе по вдохновению. В ней он опускает упоминание о писателях прошлого, которые работали, только испытывая вдохновение. Это упоминание вызвало недовольство Бондаренко в связи с тем, что оно тоже противоречило ранее сказанному Зощенко. Отсутствует в Л.У. и эклектичное, по мнению Бондаренко, определение вдохновения.

Отметим и другие расхождения двух статей.

В КМП Зощенко утверждает зависимость большого писательского успеха от вдохновения:

не имея никогда и никакого вдохновения, писатель, конечно, не сможет достичь крупных успехов (с. 54).

В Л.У. Зощенко не вводит подобных ограничений.

Обе статьи содержат стенограммы ответов Зощенко на вопросы слушателей. Для двух журналов были отобраны разные вопросы. Отметим расхождения в вопросах, важные для нашего исследования. В Л.У. не вошел следующий вопрос:

Вы сказали, что вы стараетесь писать так, чтобы примерно на одной высоте держать ваши рассказы. Как это понять? (с. 57).

³⁰⁶ Зощенко М.М. Как я работаю // Литературная учеба. Л., 1931. № 3. С. 107–113.

В ответе на этот вопрос Зощенко утверждает первостепенную важность вдохновения для успешной работы, отмечая большую трудность достижения такого же успеха с помощью техники.

Ответы на один вопрос, вошедший в оба издания, разнятся:

Как вы писали свою новую повесть «Сирень цветет». По вдохновению? (с. 56).

Ответ Зощенко начинается в обоих изданиях одинаково:

Это большая повесть, больше двух печатных листов. Я не могу сказать, чтобы она вся была написана по вдохновению (с. 56).

В КМП отличается вторая часть ответа:

В основном она написана в большом творческом подъеме. Но какие-то ее части написаны техникой (с. 56).

Версия Л.У.:

План – да, все остальное я заполнил техникой, навыком, если не вдохновением, то подъемом, который делается искусственно³⁰⁷

В статье КМП (в том числе в монологической ее части) понятие «подъема» синонимично вдохновению, противопоставлено технике. В Л.У. Зощенко разводит эти два понятия, подъем в ней – это искусственное вдохновение.

Таким образом, в КМП писатель более свободно рассуждает о вдохновении, что характеризует такую особенность сборника, как внимание к нерациональным процессам в творческой деятельности.

³⁰⁷ Зощенко М.М. Как я работаю. С. 113.

Психоанализ

Как мы упоминали в связи с рассмотрением «Техники художественной прозы», Замятин считал что творческий процесс управляется «подсознательным» еще в начале 1920 годов. В КМП к этой позиции присоединились другие писатели: Зощенко, Никитин, Пильняк, Толстой, Форш, Шишков, Шкловский. Как мы могли наблюдать в главе, посвященной критическим работам, критики практически единогласно упрекали участников КМП, апеллировавшим к инстанции «подсознательного». А.М. Эткинд характеризует представление о теории З. Фрейда, использованное в статье «Новое в саморазоблачении Пильняка и Замятина»³⁰⁸ «примитивным»³⁰⁹. Однако и сами статьи КМП сложно назвать в этом отношении безупречными. При обращении к инстанциям, лежащим за пределами сознания, авторы не соблюдают научную точность. Слова «подсознание», «подсознательный», «подсознательно», «бессознательно» употребляются достаточно свободно для описания самых разнообразных явлений. «Как мы пишем» – не единственный случай такого обращения с психоаналитической теорией. В 1920 годы в писательской, и шире, в интеллигентской среде выявляются два полюса – рационализаторы и сторонники трактовки искусства через «подсознательное». Оба эти лагеря А.К. Воронский упрекал в чрезмерности³¹⁰.

Ко времени конца 1920 годов «рационализаторы», очевидно, взяли верх, что в том числе было связано с гонениями на троцкистов, интересовавшихся психоанализом. Так А.М.Эткинд считает что небольшой фрагмент своей статьи для КМП, в которой было упомянуто имя Фрейда³¹¹ Замятину пришлось удалить по цензурным соображениям. В этом удаленном

³⁰⁸ Новое в саморазоблачении Пильняка и Замятина // На литературном посту. М., 1931. № 5. С. 33.

³⁰⁹ Эткинд А.М. Эрос невозможного. Развитие психоанализа в России. М., 1994. С. 173.

³¹⁰ Там же.

³¹¹ Замятин Е.И. Сочинения. М., 1988. С. 575.

фрагменте Замятин как и А.Н. Толстой пытается объяснить причины генезиса «”отрицательных типов“»³¹²

Наркотические вещества

Вопросу о наркотических веществах посвящен отдельный пункт в анкете КМП. Как мы упоминали в четвертой главе нашего исследования, Замятин в лекциях по «Технике художественной прозы» приводил примеры писателей прошлого, которые употребляли наркотики для интенсификации творческого процесса. Ввиду того, что сборник был задуман Замятиным, вероятно, этот вопрос мог быть включен в анкету по его инициативе.

Другая причина включения этого вопроса может быть связана с распространением наркотических веществ в России революционной эпохи, которое было отчасти вызвано различными ограничениями на продажу алкогольной продукции, введенными во время Первой Мировой войны» и постепенно ослабляемыми вплоть до введения водочной монополии в середине 1920 годов.

Большинство писателей в КМП отрицали употребление особых наркотических веществ в ходе творческого процесса. Упоминаются лишь табак, кофе.

Табак.

Любопытно, что некоторые авторы говорят о табачных изделиях как о части рабочего инвентаря. Папиросы у них заготовлены заранее и ждут начала работы вместе с писчебумажными изделиями. А. Толстой вспоминая о раннем этапе своего творчества, так описывал начало работы:

садился к столу, как человек, готовящийся быть загипнотизированным. Вот – перо, бумага, папироса, чашка кофе, и – что накатит (с. 143).

Описание Замятина почти идентично:

³¹² Там же.

Нарезаны четвертушки бумаги, очинен химический карандаш, приготовлены папиросы, я сажусь за стол (с. 33)

Однако на момент написания статьи для КМП Толстой, отказался от употребления папирос и перешел на курение трубки, которая, по словам писателя, «доставляет еще мало изученное удовольствие» (с. 156). Отказ от папирос Толстой связывает с тем, что он не любит «дуреть от табаку» (с. 156). В статье «Мое творчество»³¹³ Толстой поясняет свою мысль тем, что трубка больше зажигается, чем курится. Также писатель рекомендует разбавлять табак нарезанным антоновским яблоком. Трубка должна быть большой.

Упоминание использования табака в творческом процессе сближает статью Никитина со статьей Замятина.

Замятин:

Сон еще воздушен, непрочен, неясен, его никак не поймать, <...> Тут-то и начинается папироса за папиросой, пока дневной мир не завесится синей дымкой (с. 30).

В Никитинской статье «папироса» также помогает нечто «поймать».

Мотылек улетает. Бумага пуста. Я ясно ощущаю шуршание этих слов и не могу поймать их смысла <...> Выкурена первая папироса. Наконец мотылек опалил крылья (с. 117).

Папиросы употреблял и другой участник «Серрапионовых братьев» – М. Слонимский:

Курю при работе усиленно. Отвыкнуть от этой привычки так и не удалось. Без папиросы не могу писать (с. 132).

³¹³ Толстой А.Н. Мое творчество // Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1949. Т. 13. С. 554.

О том, какие папиросы любил другой «брат» – Н. Тихонов, мы узнаем из дневников И.М. Басалаева. Литератор пишет о том, как Тихонову требовались именно толстые папиросы для работы над произведением³¹⁴.

Также необходимо курение в процессе работы и М. Горькому:

Курю. Много. Теперь – почти непрерывно во время работы (с. 26).

Менее интенсивно употребляет табак А. Чапыгин:

За работой я курю трубку не чаще, чем всегда (с. 186).

Несколько иначе рассказывает о роли табака в своей работе Пильняк: закурив, вдохнул запах «вирджиния», – и понял, что у меня будет рассказ (с. 127).

Вдох табачного «запаха» просто ставится Пильняком между разговором, послужившим импульсом творческого процесса и возникновением замысла рассказа. Роль табака в этом процессе остается неясной, в отличие от других описаний в КМП. При этом во время непосредственной работы над произведением Пильняк не употребляет «ни кофе, ни чая, ни алкоголя» (с. 126). Заменителем всего этого Пильняку служит молоко.

Во всех описаниях табак служит инициатором творческой активности.

Кофе и чай.

В некоторых статьях писатели рассказывают об употреблении кофе во время работы. Толстой при этом совмещает кофе и табак. Чай кажется Толстому хуже кофе.

Замятин употребляет «крепчайший чай» (с. 30) на том этапе своей работы, когда он уже полностью в нее вовлечен.

Не употребляли наркотические вещества.

³¹⁴ Басалаев И.М. Записки для себя // Минувшее. М.; СПб., 1996. С. 456.

Некоторые писатели особо оговаривали, что наркотики они либо вообще не употребляли, либо делали исключение для упомянутых веществ: кофе, чай, табак. Среди таких писателей – Никитин, Чапыгин, Шишков.

Алкоголь

Авторы почти не говорят об употреблении алкоголя в КМП. В статье «Мое творчество» Толстой упоминал о губительности для написания произведения даже небольшого количества алкоголя³¹⁵

8. Заключение

В результате нашей работы нам удалось определить и уточнить причины и условия появления сборника «Как мы пишем». Сборник рассматривался Е.И. Замятиным с одной стороны, как прибыльное предприятие, с другой стороны, по-видимому, был ответом на начавшуюся с эпиграммы Безыменского травлю. Сборник был также связан и с особенностями творческой личности Замятина, которой было «свойственно насаждать последователей, заботиться об учениках, преемниках, создавать школу»³¹⁶.

Многие авторы не всегда убедительно совмещали интуитивистскую и рациональную трактовку творчества, вызывая тем самым упреки критиков. Особенно показательным в данном случае является высказывание А. Белого, которое он делает после своего рассказа о предсказании появления Г.Е. Распутина:

Кажется, ясно? Мистики никакой тут нет (с. 19).

Такие противоречия могут быть объяснены необходимостью с одной стороны, оправдать свое творчество его несознательной природой, о чем писала М.О. Чудакова, и, с другой стороны, необходимостью дать полезные советы начинающим.

³¹⁵ Толстой А.Н. Мое творчество. С. 554.

³¹⁶ Федин К.А. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1986. Т. 10. С. 73.

Сборник КМП – явление петербургской литературной школы, которое находится в связи с тем, что происходило в Ленинграде начала 1920 годов, в частности с лекциями Замятина и деятельностью группы «Серрапионовы братья». С присущим литературному Петербургу консерватизмом, в описаниях творческого процесса многие авторы КМП защищают право художника на вымысел, игнорируя или прямо опровергая фактографию в литературе, которая в те годы активно продвигалась ЛЕФом. Однако абсолютного единства по вопросам отношения искусства к действительности, как и по многим другим вопросам в КМП не наблюдается. В этом смысле в КМП воспроизводит такой принцип «Серрапионовых братьев», как единство на основе различий. Сближение участников «Серрапионовых братьев» в КМП было близко к тому, как их объединял Л.Н. Лунц. Так участники центральной фракции СБ, Слонимский и Зощенко, ближе многих других писателей подошли в своих описаниях работы к соответствию принципам ЛФ. Федин и Никитин – представители восточной фракции СБ в КМП говорили о комбинировании фактического материала и вымысла.

О важной для того времени проблеме «социального заказа» высказались не все авторы, но при этом они были едины в неприятии такой трактовки СЗ, которую предлагал ЛЕФ.

Значение интуиции, того, что авторы называли «подсознанием», «бессознательным», в творческой работе оценивалось писателями по-разному. Больше всего на значении «подсознания» настаивал Б. Пильняк. Другие авторы либо относились к нему с недоверием, как А. Белый, либо говорили о сложном сочетании сознательной и несознательной работы в творчестве. Проблемы «подсознания», интуиции были тем, в связи с чем сборник КМП оказывался в оппозиции к ЛЕФу, РАПП и даже к «Перевалу».

«Как мы пишем» выделяется на фоне пособий для начинающих писателей тем, что в нем, несмотря на наличие анкетных вопросов, статьи авторов не

предстают пошаговыми руководствами или каталогом готовых литературных форм. Отчасти это может быть объяснено тем, что об учебе «Серрапионовых братьев» думал Замятин. Как мы упоминали, он считал, что в искусстве ценится не усовершенствование, а изобретение. Изобретение своего собственного способа творчества на основании противоречивых и лишенных единства сведений многих писателей, возможно, было единственным путем уйти от бесплодного ученичества и усвоения готовых форм.

На фоне других явлений литературной учебы 1920—1930 годов сборник «Как мы пишем» оказывается необычным и ярким явлением, противостоящим тенденциям, связанным с систематизацией творческой деятельности.

Библиография

Сборник «Как мы пишем»

1. Как мы пишем: Очерки технологии литературного мастерства. Л., 1930.
2. Как мы пишем: Сборник. М., 1989.

Сборник «Как мы пишем» в критических работах.

1. Авербах Л.Л. // Молодая гвардия. М., 1931. № 13/14. С. 107.
2. Бондаренко Н. Под знаком распада сознания // Красное слово. Вологда, 1931. № 7/8. С. 60–66.
3. Бояджиев Г. Союзник или враг? // На подъеме. Новороссийск, 1931. №6. С. 166-167.
4. Бровман Г.А. // Молодая гвардия. М., 1931. №15/16. С. 115–118.
5. В.Н. Опасное руководство // Будущая Сибирь. Иркутск, 1932. № 1. С. 83–84.

6. Гаврилин И. Новое в саморазоблачении Замятина и Пильняка // На литературном посту. М., 1931. № 5. С. 33.
7. Гроссман Б. Никитин Н. Н. // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1934. Т. 8. С. 73–76.
8. Какой нам нужен писатель (Наша анкета) // На литературном посту. М., 1931. №10. С. 28–32.
9. Какой нам нужен писатель (Наша анкета) // На литературном посту. М., 1931. №15. С. 35–43.
10. Медведев П.Н. В плену у идеалистики // Медведев П.Н. В лаборатории писателя. Л., 1933. С. 197–208.
11. Михайлов А. // На литературном посту. М., 1931. № 28. С. 26–32.
12. Плоткин Л.А. Вылазка буржуазных писателей // Под'ем. Воронеж, 1931. № 3. С. 71–73.
13. Смирнов К. Аннибал у ворот // Натиск. Нижний Новгород, 1931. № 2/3. С. 73–76.
14. Шнейдер Э. Как мы пишем. Сборник Изд. писателей в Ленинграде 1930 г // Ленинград, 1931. №8. С. 94–95.

Литературоведение о критике

15. История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М., 2011.
16. Корниенко Н.В. «Нэповская оттепель»: становление института советской литературной критики. М., 2010.

Дело Пильняка и Замятина

17. Андроникашвили-Пильняк Б. Б. Два изгоя, два мученика: Б. Пильняк и Е. Замятин // Знамя. М., 1994. № 9. С. 123–154.

- 18.Галушкин А.Ю. Дело Пильняка и Замятина. Предварительные итоги расследования // Новое о Замятине: Сборник материалов. М., 1997. С. 89–146.

Мемуары, воспоминания, письма.

- 19.Басалаев И.М. Записки для себя //Минувшее. М.; СПб., 1996. С. 359–494.
- 20.Маркс и Энгельс, Письма. М., 1932.
- 21.Мне сейчас хочется тебе сказать // Литературная учеба. М., 1990. № 2. С. 79–96.

Словари, энциклопедии.

- 22.Камертон // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1974. Т. 2. Стб. 111.
- 23.Краткая литературная энциклопедия М., 1971.
- 24.Сквозников В. Д. Метод // Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4. С. 801.
- 25.Толковый словарь русского языка: В 4 т. М., 1940. Т. 4.

Декларации, коллективные выступления, документы.

- 26.Декларация издательства артели писателей «Круг» // Литературные манифесты: от символизма до «Октября». М., 2001. С. 283–286.
- 27.Книжная летопись. М., 1931. № 3.
- 28.Письмо в Отдел печати ЦК РКП(б). 9 мая 1924 г. // К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924. С. 106–107.

Литературоведческие работы.

29. Бреслер Д.М., Дмитренко А.Л. Бросать живительные «семечки»: прагматика вторичного использования словесного сырья в записной книжке Вагинова // Транслит. Литературно-критический альманах. СПб., 2014. № 14. С. 29–38.
30. Бреслер Д.М. Проза Вагинова: прагматические аспекты художественного высказывания в контексте литературного процесса 1920—1930-х годов. СПб., 2015.
31. Бурдые П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. М., 2000. № 45. С. 22–87.
32. Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; «Евгений Онегин». СПб., 1995.
33. Николаев П.А. Реализм как творческий метод (историко-теоретические очерки). М., 1975.
34. Обатнина Е. Р. Царь Асыка и его подданные : Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001.
35. Barry Scherr. Notes on Literary Life in Petrograd, 1918—1922: A Tale of Three Houses // Slavic Review. Illinois, 1977. Vol. 36. № 2, pp. 256–267.

Художественные произведения 1920—1930 годов.

36. Большие пожары: роман // «Огонёк». М., 1927. № 1–25.
37. Вагинов К.К. Труды и дни Свистонова. М., 2011.
38. Домик в коломне // Наше наследие. М., 2004. № 69.

Литературно-критические статьи 1920—1930 годов. С. 85–102.

39. Лебедев-Полянский В.И. Об идеологии в литературе // Современная русская критика (1918—1924). Л., 1925. С. 12–13.

40. Москва – Петербург: pro et contra. СПб., 2000.

Психология творчества

41. Пономарев Я. А. Психология творчества. М., 1976.

42. Эткинд А.М. Эрос невозможного. Развитие психоанализа в России. М., 1994.

Издательство писателей в Ленинграде

43. [Александров Г.] О писателе и издателе // Книга и революция. М., 1930. № 29/30. С. 12–13.

44. Айзенберг Л. Издательство писателей в Ленинграде // Книжный фронт. М., 1934. № 3. С. 40–41.

45. Белов С.В. Издательство писателей в Ленинграде (1927—1934 гг.) // Книжное дело Петербурга–Петрограда–Ленинграда. Л., 1981. С. 126–136.

46. Звезда. Л., 1924–1940.

47. Издательство анекдотов // На литературном посту. М., 1931. №10. С. 46–47.

48. Издательство писателей в Ленинграде // Краткая литературная энциклопедия. М., 1966. Т. 3. С. 71.

49. Издательство писателей в Ленинграде // Баренбаум И.Е., Костылева Н.А. Книжный Петербург – Ленинград. Л., 1986. С. 343–346.

50. Издательство писателей в Ленинграде // Книговедение. Энциклопедический словарь. 1982. С. 204.

51. Лавров Я.П., Таллерчик Т. М. Издательство писателей в Ленинграде (1928–1934 гг.) // Книга: Исследования и материалы. М., 1978. Сб. 36. С. 92–103.
52. Лундберг В. Записки писателя. Л., 1930.
53. Наумова Е.В. Литературные консультации при издательствах и редакциях журналов в Ленинграде (конец 1920-х – 1930-е гг.) Печать и слово Санкт-Петербурга. СПб., 2009. Ч. 1. С.72–80.
54. Наумова Е.В. «Издательство писателей в Ленинграде» – предтеча ленинградской редакции «Советского писателя» // Триста лет печати Санкт-Петербурга: материалы международной научной конференции. СПб., 2011. С. 204–211.
55. Рождественский В.А. Игорь Северянин // Северянин И. Стихотворения. И. Л., 1975. С. 3–36.
56. Узилевский А. Н. Дом книги: Записки издателя. Л., 1990.
57. Устав кооперативного товарищества «Издательство писателей в Ленинграде». Л., 1930.

Литературные объединения.

Серапионовы братья

58. Лунц Л.Н. Почему мы Серапионовы братья // Лев Лунц; "Родина" и другие произведения. Серия: "Память", Израиль, 1981.
59. Последняя статья Льва Лунца // Новый журнал. Нью-Йорк, 1965. № 81. С. 100–101.
60. Переписка Л.Н. Лунца с М. Горьким // Лица. Биографический альманах. СПб., 1994. С. 329–373.

61. Серапионовы братья: философско-эстетические и культурно-исторические аспекты. Саратов, 2011.

62. Фрезинский Б.Я. Судьбы Серапионов. Портреты и сюжеты. СПб., 2003.

Перевал

Работы участников объединения

63. Воронский А.К. Из переписки с советскими писателями // Литературное наследство. М., 1983. Т. 93.

64. Воронский А.К. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. М., 1987.

65. Воронский А.К. Литературные силуэты. III. Евг. Замятин // Воронский А.К. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 119–137.

66. Воронский А.К. Серапионовы братья: Альманах первый. Петербург. 1922 // Красная новь. 1922. № 3. С. 265–268.

67. Лежнев А.З. Вместо пролога // Ровесники: Сборник содружества писателей революции «Перевал». М.; Л., 1930. Кн. 7. С. 5–20.

68. Лежнев А.З. Литературные будни. М., 1929.

69. Лежнев А.З. Мастерство или творчество // Лежнев А. О литературе. М., 1987.

Научные работы

70. Белая Г.А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М., 1989.

71. Белая Г.А. Дон Кихоты революции - опыт побед и поражений. М., 2004.

72. Белая Г.А. Критика в контексте эстетики (о деятельности и творчестве А. Лежнева) // Белая Г.А. История в лицах. Из литературной критики 20-х годов. Тверь, 2003.
73. Корниенко Н.В. pro et contra литературной концепции «Искусство есть познание жизни» критиков «Перевала» // Ученые записки Петрозаводского Государственного университета. Петрозаводск, 2011. С. 57–67.
74. Овчаренко А. Ю. Декларация «Перевала» 1927 г. в литературно-историческом контексте // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. М., 2008. №1. С. 8–15.
75. Овчаренко А.Ю. Содружество писателей революции «Перевал» в литературном процессе 1920—1930 годов. М., 2007.
76. Овчаренко А.Ю. Творческие принципы содружества писателей революции «Перевал» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: русский язык нефилологам, теория и практика. М., 2002. №3. С. 111–117.

Левый фронт искусств

Работы участников объединения

77. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929.
78. Маяковский В.В. В мастерской стиха.
79. Маяковский В.В. Как делать стихи.
80. Чужак Н.Ф. К диалектике искусства. От реализма до искусства, как одной из производственных форм. Теоретически-полемические статьи. Чита, 1921.

81. Чужак Н.Ф. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств. М.; Пг., 1923. № 1. С. 12–39.

Научные работы

82. Загорец Я.Д. Из истории взаимоотношений «ЛЕФа» и «Нового Лефа» // Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки. Тамбов, 2010. №10 (90). С. 127–132.
83. Загорец Я.Д. Периодические издания ЛЕФ: история, теория и практика. М., 2012.
84. Заламбани М. Литература факта: от авангарда к соцреализму. СПб., 2006.
85. Иванюшина И.Ю. ЛЕФ и НЭП // НЭП в истории культуры: от центра к периферии: сборник статей участников конференции. Саратов, 2010. С. 36–52.
86. Кириллов Н.М. Журналы «ЛЕФ» И «Новый ЛЕФ»: становление языка ранней советской литературной и кино-критики. М., 2006.
87. Николаева В.А. Синтез кинематографичности и документальности в прозе ЛЕФа // Филология и культура. Казань, 2012. №4 (30). С. 139–142.
88. Николаева В.А. Художественные особенности путевых очерков ЛЕФа // Филология и культура. Казань, 2016. №2 (44). С. 275–279.
89. Сватухина Е.Н. Журнал «Новый ЛЕФ» как исторический источник для изучения деятельности объединения «Левый фронт искусств» // Культура. Духовность. Общество. Новосибирск, 2012. №1 С. 62–70.

90. Сватухина Е.Н. К вопросу о причинах прекращения выпуска журнала Левого фронта искусств «ЛЕФ» //Человеческий капитал. М., 2014. № 4 (64). С. 39–41.
91. Светликова И.Ю. Новый ЛЕФ (история и литературно-художественные концепции. СПб., 2001.

РАПП

Работы об организации

92. Захарченко Н. М. Александр Игнатьевич Тарасов-Родионов. М., 2000.
93. Шешуков С.И. Неистовые ревнителы: Из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 1970.

Литературная учеба

Пособия и статьи.

94. Беккер М.И. Писатель за работой. М., 1928.
95. Вересаев В.В. Что нужно для того, чтобы быть писателем? // Печать и революция. М., 1922.
96. Громов Л.П. В творческой лаборатории Чехова. Ростов, 1963.
97. Изотов Г.И., Основы литературной грамоты: Начинающим писателям-селькорам М., 1928.
98. Каверин В.А. В лаборатории писателя //Резец. Л., 1929. № 26. С. 13.
99. Крайский А.П. Что надо знать начинающему писателю. Л. 1930.
100. Мейлах Б. Содружество наук и тайны творчества // Литературная газета. М., 1962.

101. Перцов В.О. О чем и как писать рабочему писателю. М., 1931.
102. Писатели об искусстве и о себе. М., Л., 1924.
103. Резец. Л., 1924-1939.
104. Слонимский М.Л. В лаборатории писателя // Резец. Л., 1929. № 13. С. 13.
105. Тихонов Н.С. Как я работаю // Литературная учеба. 1931. № 5. С. 92–106.
106. Цейтлин А.Г. Труд писателя: Вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда. М., 1962.
107. Шагинян М.С. Как я работала над «гидроцентралью». М., 1933.
108. Шенгели Г.А. Как писать статьи, стихи и рассказы. М., 1928.
109. Шкловский В. Б. Техника Писательского ремесла. М.; Л., 1927.

Литературоведение о литературной учебе

110. Борисова Н. Конференция «Письмо и власть. Литературная учеба в советской культуре 1930-х гг.» (Констанц, Июль 2007 г.) // НЛО. М., 2008. № 89. С.439–444.
111. Добренко Е.А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1999.
112. Добренко Е.А. Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997.

Журнал «Литературная учеба»

Выпуски журнала

113. Литературная учеба. Л., 1930. №1.

Работы о журнале

114. Вьюгин В.Ю. К «протокольной истории» «Литературной учебы» (1930) // Текстологический временник. М., 2012.

115. Вьюгин В.Ю. Научить соцреализму? (О первом номере «Литературной учебы» и Джамбуле) // Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в советской стране: статьи и материалы. М., 2013.

116. Вьюгин В.Ю. Нечаева М.Н. Письма читателей «Литературной учебы» М. Горькому // Текстологический временник. М., 2012.

117. Вьюгин В.Ю. Читатель «Литературной учебы»: социальный портрет в письмах. (1930–1934) // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. М., 2014. С. 418–466.

Отдельные писатели.

Белый А.

Работы автора

118. Андрей Белый: автобиографические своды : материалы к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов // Литературное наследство. М., 2016. Т. 105.

119. Белый А. О себе как писателе // Андрей Белый: проблемы творчества: воспоминания, статьи. М., 1988. С. 19–24.

120. Белый А. Письмо // ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 19.

Работы об авторе

121. Казин А.Л. Андрей Белый: начало русского модернизма. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. М., 1994. Т. 1.

Горький М.

122. Бялик Б. В творческой лаборатории А. М. Горького // Мастерство русских классиков. М., 1959.
123. Переписка А.М. Горького с И. А. Груздевым. М., 1966.
124. Федин К.А. Горький среди нас. М., 1977.

Замятин Е.И.

Работы автора

125. Письма Е. Замятина жене // Рукописные памятники. РНБ. СПб., 1997.
126. Замятин Е.И. Лекции по технике художественной прозы // Вестник Русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; М., 1984. № 1–2. С. 147–163.
127. Замятин Е.И. О синтетизме // Замятин Е.И. Лица. Нью-Йорк, 1967. С. 231–245.
128. Замятин Е.И. О Синтетизме // Замятин Е.И. Собрание сочинений: в 5 т. М., 2003. Т. 3. С. 232–243.
129. Замятин Е.И. Собрание сочинений: в 4 т. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 317–436.
130. Замятин Е.И. Собрание сочинений: в 5 т. М., 2011. Т. 5. С. 511.
131. Замятин Е.И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. Кн. 5, 6.

132. Погорельская Е.И. «Как мы пишем» (Письмо Е. Замятина В. Каверину) // Вопросы литературы. М., 2009. №1. С. 345–351.

Работы об авторе

133. Алтабаева Е.В. Оппозиция «Москва-Петербург» в концептосфере замятинского текста // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. СПб., 2012. Т.1. С. 580–583.
134. Борода Е.В. Художественная система Е.И. Замятина и русская формальная школа // Успехи современной науки. Тамбов, 2016. Т. 4. № 7. С. 31–33.
135. Винокуров Ф. Е. Замятин: «Автобиографии» и «Закулисы» // Русская филология. Тарту, 2008. № 19. С. 94–98.
136. Давыдова Т.Т. Евгений Замятин. М., 1991.
137. Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). М., 2011.
138. Е.И. Замятин: pro et contra: личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей: антология. СПб., 2014.
139. Зайдман А.Д. Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств» (1919—1921 года) // Рус. лит., 1980. № 6. С. 108–134.
140. Кутафина, Ю.Н. Психология сновидений в прозе Е. Замятина // Воздействие литературы на формирование личности современного читателя. М., 2011. С. 232–238.

141. Ланин, Б.А. Как Евгений Замятин стал классиком // Русский язык и межкультурная коммуникация. Пятигорск, 2011. № 1(10). С. 87–91.
142. Михайлов О.Н. Мастерство и правда // Замятин Е.И. Повести. Рассказы. Воронеж, 1986. С. 5–26.
143. Михайлов О.Н. Гроссмейстер литературы // Лит. Россия. М., 1986. № 52. С. 18–19.
144. Новое о Замятине: Сборник материалов. М., 1997.
145. Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы. В 13 кн. Тамбов, 1997—2004.
146. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М., 2008.
147. Хатямова М.А. Эстетика Е.И. Замятина и акмеистская парадигма творчества // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2004. С. 23–55.
148. Шпак В.Г. Синтетизм в системе художественного мышления Е. И. Замятина. Самара, 2001.

Каверин В.А.

Работы автора

149. Каверин В.А. Эпилог. СПб., 2006.

Работы об авторе

150. Фесенко Э.Я. Художественная концепция творческой личности в произведениях В.А. Каверина. Архангельск, 2003.

Форш О.Д.

Работы автора

151. Форш О. Д. Сумасшедший корабль // Звезда. 1930. № 2 (С. 49–76), 3 (С. 52–62), 4 (С. 47–60), 6 (С. 120–132), 12 (С. 25–64).
152. Форш О. Д. О себе, Петрове-Водкине и читателе // Вопросы литературы. М., 1978. № 6. С. 250–257.

Работы об авторе

153. Ольга Форш в воспоминаниях современников. Л. 1974.
154. Чистобаев А. В. Творчество О. Форш 1910–1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX в. СПб., 2015.

Алексей Толстой

155. Толстой А. Н. [“как мы пишем”]. Ответ на анкету редакции сборника «Как мы пишем» (Л., 1930) Авториз. машинопись. 12 дек 1929 г. // Отдел рукописей РНБ Ф. №1101. Толстой А. Н. Оп. 1. Ед. хр. 2.
156. Толстой А. Н. О творчестве // Голлербах Э. Ф. А. Н. Толстой. Л., 1927. С. 17–25.
157. Толстой А. Н. О чистоте русского языка // Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 80–83.
158. Толстой А. Н. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1949. Т. 13.

Константин Федин

159. Федин К. А. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1986. Т. 10–12.
160. Федин К. А. Художник и общество: (Неопубликованные дневники К. Федина 20–30-х гг.) // Русская литература. СПб., 1992. № 4. С. 164–181.

Николай Никитин

161. Никитин Н.Н. Как я пишу [Машинопись] // ЦГАЛИ СПб. Фонд Р-163. Оп. 1. Д. 76.

Тынянов

162. Мартьянова И.А. Научное vs художественное в историческом повествовании Ю.Н. Тынянова // Текст и тексты : межвузовский сборник научных трудов Новосибирск, 2010. С. 103–107.

Пильняк

Работы писателя

163. Пильняк Б.А.. Письма: в 2 т. М. 2010. Т. 2.

Научные работы о писателе

164. «Перед лицом вечности...»: Статьи о художественном мире Б. А. Пильняка. Коломна, 2009.

Зощенко

165. Зощенко М.М. Как я работаю // Литературная учеба. Л., 1931. № 3. С. 107–113.

Шкловский В.Б.

166. Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие. М., 1990.

Список сокращений

КМП – сборник «Как мы пишем»

РАПП – российская ассоциация пролетарских писателей

ЛФ – Литература факта (концепция или сборник в зависимости от контекста)

ИПЛ – Издательство писателей в Ленинграде

Л.У. – журнал «Литературная учеба»

МТО – серия «Мой творческий опыт – рабочему автору»

СЗ – социальный заказ

Приложение

1. «Технология литературно-творческого процесса есть комплекс тесно связанных между собой понятий о последовательности творческого процесса, о взаимоотношении темы и идеи произведения, выдвигаемой произведением проблемы – и самое главное – о методе, руководствуясь которым писатель собирает и анализирует материал»³¹⁷.
2. « Мётод художественный (творческий метод) – <...> общий принцип творческого отношения художника к познаваемой действительности, т. е. ее пересоздания <...> не существует вне конкретно-индивидуального своего претворения. В таком своем содержании эта весьма абстрактная категория приобретает более реальные очертания и вызревает издавна, часто под именем «стиля» и иными именами»³¹⁸.
3. Мы должны очень осторожно отнестись к «поползновениям» формалистов и во что бы то ни стало сохранить инициативу и «ведущую роль» за собой. Ты понимаешь, что это не значит, что Каверину или Эйхенбауму со Степановым мы должны преграждать пути. Сотрудничество с ними необходимо. Но издательство не может испытать «крен влево», если формалистов рассматривать «левыми». Наша задача должна быть аналогичной задаче «старых»

³¹⁷ Смирнов К. Аннибал у ворот // Натиск. Нижний Новгород, 1931. № 2/3. С. 74.

³¹⁸ Сквозников В. Д. Метод // Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4. С. 801.

серапионов: мы – содружество, мы – общество, но мы не школа и, конечно, не какой-нибудь «разряд» Института истории искусств. Образование внутри Правления каких-то фракций неизбежно. Каверин и Эйхенбаум союзники естественные. Замятин будет колебаться, чаще может быть с ними, чем с нами. Но при дружном и последовательном выступлении «ядра» его голос почти обеспечен. Ядром я считаю 1) тебя, 2) Козакова, 3)Сергеева, 4) меня. Деловая поддержка Алянского («экспертиза» торговая) для нас обеспечена»³¹⁹.

4. Между Москвой и Ленинградом были тогда счеты в литературе, я обрадовался возможности показать свою независимость от этого спора. О моем намерении узнал один из руководителей ленинградского РАППа. Случайно встретив меня в Михайловском саду, он сказал, что, по его мнению (с которым он советовал посчитаться), я должен напечатать роман в Ленинграде³²⁰.
5. «если честность по отношению к этому слову станет законом нашего ремесла.

Я готов предложить брать присягу с каждого, кто берется за перо — присягу в том, что он будет (как писалось когда-то в статутах средневековых цехов) честно и добросовестно заниматься своим делом, согласно уставу цеха и в целях усовершенствования ремесла» (с. 72).

6. «мастер должен не только хорошо знать, но и любить свой материал, вернее — любоваться им. Мармеладов, Карамазов-отец и многие другие, подобные им герои Достоевского — отвратительны, но совершенно ясно, что они сделаны Достоевским с величайшей

³¹⁹ Федин К.А. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1986. Т. 11. С. 135-136.

³²⁰ Каверин В.А. Эпилог. СПб., 2006. С. 272.

любовью, хотя в действительности он, мне кажется, не любил людей» (с. 28).

7. «все 10 лет моей литературной работы свелись именно к тому, чтобы научиться той высокой технике, при которой качество продукции все время держится приблизительно на одинаковом уровне» (с. 51).
8. «художником дан тот отчеканенный, сгущенный стиль <...> и поклонение слову, <...>. До мелочи тщательная работа, столь кропотливая, что приходится все время держать себя в напряжении, вчитываться в каждую строку. Это утомляет, даже подчас доходит до манерности, до пресыщенности, словно автор играет своим мастерством»³²¹.
9. «В Студии Дома искусств я начал читать курс «техники художественной прозы», мне пришлось впервые заглянуть к самому себе за кулисы — и несколько месяцев после этого я не мог писать. Все как-будто в порядке, постлана простыня чистой, белой бумаги, уже наплывает сон—и вдруг толчок, я проснулся, все исчезло, потому что я начал следить (сознанием) за механикой сна, за ритмом, ассонансами, образами — я увидел канаты, блоки, люки закулис» (с. 29).
10. «Я всегда надеялся на себя, и художественная память никогда меня не обманывала. Я забывал мелочи, шелуха бытовщины отсеивалась, но образ и положение, жанр и пейзаж вливались в тот или иной рассказ, точно сочиненный мной. И только тогда, когда проходил угар работы, через месяц — либо через год — я вспоминал действительно бывшее лицо, или черту, или случай, иногда это находили мои близкие, я поражался необыкновенному совпадению,

³²¹ Воронский А.К. Литературные силуэты. III. Евг. Замятин. С. 312.

хотя поражаться тут собственно нечему. Воспоминание работало автоматически» (с. 108).

11. Та работа, которая зимою 1929—30 г. велась в «Кабинете начинающего писателя» ленинградского Дома печати, появление таких изданий, как журнал «Литературная учеба», свидетельствуют о бесспорном интересе литературного молодняка именно к технологии писательского мастерства (с. 6)

12. Мы надеемся, что он, в свою очередь, поучит нас тому, как лучше мы должны учить его. Редакционный коллектив журнала не считает себя непогрешимым учителем и мудрецом, он хочет быть другом начинающего литератора, он товарищ начинающего, несколько более опытный в ремесле литератора³²²

13. После нанесения фразы на бумагу я поверяю эту фразу на слух. За фразой абзац. За абзацем глава. Так – целый рассказ <...> Затем нужно аранжировать, соблюсти пропорции. Здесь опять – сперва глаз <...> потом слух (с. 111).

Не один десяток раз следует с пером в руке перевернуть свою рукопись (с. 112).

После первого написания начинается чтение глазами, все это до тех пор, пока не почувствуется, что пора листы отдать в машинную переписку. После машины эта работа повторяется в том же самом приеме. Эпизоды иной раз перетасовываются, вписывается новое, заменяются одни абзацы другими. И, только заново перемонтировав главы, в соответствии с музыкой вещи, а не с ее течением (как вначале), можно приступить к ее стилистической отделке, только тогда опять взвешивается на слух каждое слово. Хорошо очитать – не глядя в рукопись – и медленно повторять фразу, обдумывая ее смысл в звучании. И самое последнее в работе – это чтение вслух

³²² Горький М. Цели нашего журнала // Литературная учеба. Л., 1930. №1. С. 4.

какому-нибудь постороннему лицу. И то, что ускользало при чтении самому себе, здесь всплывает легкой и ненужной пробкой. Плохое место вдруг выскакивает, сразу чувствуешь его фальшь, это дурное качество материала настолько становится очевидным, что его проглатываешь и никогда не рискнешь произнести перед третьим лицом, слушающим тебя. Точно также отчетливо видны в данном случае всякая допущенная небрежность, пробел или упущение. Это ревизия вещи, испытание ее слушателем необыкновенно полезно. Вторая редакция переписывается еще раз заново. Наконец исправляется третья, и после этого я отдаю в печать. (с. 114-115).

14. «Нужен пункт, лежащий вне, для того, чтобы проверять то, что пишешь. Это странное признание. Нужен умный завиток ковра или шкаф бычьей внешности, зашедший в комнату из другого измерения, попавший сюда из другого геологического пласта. Он нужен как свидетель, как оценщик, как метроном. Он — неясное присутствие собеседника, читателя. Он крепкий, рыжий, не жалуется, молчит, поглядывает на меня. У него есть свои качества, которые я уважаю. И я не уважаю качеств знакомого, застрявшего в комнате, когда я работаю, по вежливости или навязчивости и старающегося не шуметь и не смотреть на меня. Пишут, как любят, — без свидетелей» (с. 168).

15. «Писатель должен вообразить себя зодчим. Он составляет в уме (или на бумаге) предварительный проект постройки. Затем начинает строить. Иногда, увенчивая здание куполом, зодчий видит, что вся постройка покривилась, рушится. Значит, математический расчет неверен, зодчий ошибся, или просто он не зодчий, а мясник из кооперативной лавки» (с. 207).

16. «Когда черновик готов, начинаешь со всем тщанием править его. Получается вторая редакция рассказа. Рукопись становится

неимоверно грязной, со вставками, подклейками, четырехэтажными поправками в поисках нужного слова. Затем рукопись передаешь для переписки на машине. Ошибки сразу выпирают. Большая правка, третья редакция. Тут иногда достается не только стилю, но и общей концепции рассказа. Вновь машинка. Если рассказ пишешь вчерне месяц, то отделяешь его недели три» (с. 209).

Приглашен ы	Уча с т н и к и	Год ро жде ния	Основ ное место прожи вания в Росси и	Об ез ве лв ол па л	Всеми рная литера тура и связан ные с нею проек ты	Вол ьфи ла	Сера пион овы брат я	«Круг» и «Красная новья»	«Звезда» и «Издательт сво писателей в Ленинград е»	Сборни к 1924 г.	Участие в письме правительств у 1924
А. Белый		188 0	Москв а	+		+		+			
В. В. Верес аев		186 7	Москв а								
М. Горьк ий		186 8	Петро град	+	+		+	+			
Е. И. Замят ин		188 4	Ленин град	+	+	+	+	+		+	
М. М. Зощен ко		189 4	Ленин град	+	+		+	+			+
Вс. В. Ивано в		189 5	Москв а		+		+	+		+	+
В. А. Кавер ин		190 2	Ленин град				+	+	+		+
М. Э. Козак ов		189 7	Ленин град						+		
Б. А. Лавре нев		189 1	Ленин град						+		

Л. М. Леонов	1899	Москва					+			
Ю.Н. Либединский	1898	Ленинград						+		
О. Э. Мандельштам	1891	Москва								+
Н. Н. Никитин	1895	Ленинград	+	+		+	+		+	+
Н. Огнев	1888	Москва					+		+	
Ю. К. Олеша	1899	Москва					+			
Б. Л. Пастернак	1890	Москва					+			
Б. А. Пильняк	1894	Москва	+				+		+	+
М. М. Пришвин	1873	Подмосковье	+	+	+		+	+		+
С. А. Семенов	1893	Ленинград					+		+	
М. Л. Слонимский	1897	Ленинград		+		+	+	+	+	+

Н. С. Тихонов	189 6	Ленин град				+	+	+	+	+
А. Н. Толстой	188 3	Ленин град	+				+			+
Ю. Н. Тынянов	189 4	Ленин град		+		+	+	+		
А. А. Фадеев	190 1	Москв а								
К. А. Федин	189 2	Ленин град	+			+	+	+	+	
О. Д. Форш	187 3	Ленин град	+	+	+		+	+		+
В. Б. Шкловский	189 3	Москв а		+		+				
С. Н. Сергеев-Ценский	187 5	Крым								
А. П. Чапыгин	187 0	Ленин град		+	+		+	+		+
В. Я. Шишков	187 3	Ленин град	+	+	+		+	+		+

