

SLAVICA REVALENSIA

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

И. З. Белобровцева (Таллинн)

Н. А. Богомолов (Москва)

Майкл Вахтель (Принстон)

С. И. Гиндин (Москва)

А. А. Гиппиус (Москва)

Петер Гржибек (Грац)

Димитр Кенанов (Велико-Тырново)

И. П. Кюльмоя (Тарту)

Г. А. Левинтон (С.-Петербург)

М. Ю. Лотман (Таллинн / Тарту)

Н. Г. Охотин (С.-Петербург)

Е. А. Погосян (Эдмонтон)

Ф. Б. Поляков (Вена)

Эндрю Рейнольдс (Мэдисон)

Е. Н. Ремчукова (Москва)

Т. В. Скулачева (Москва)

Л. С. Флейшман (Стэнфорд)

Т. В. Цивьян (Москва)

Таллиннский университет
Институт славянских языков и культур

SLAVICA REVALENSIA

I

Издательство Таллиннского университета
Таллинн 2014



PERIODICA Universitatis Tallinnensis

Slavica Revalensia. Vol. I

Редактор: Григорий Утгоф

Корректоры: Игорь Карловский, Мария Последова

Оформление и верстка: Сирье Ратсо

В оформлении обложки использована репродукция картины
Казимира Малевича „Mann in suprematistischer Landschaft“ (ок. 1930)

Авторское право: Авторы статей, 2014

Авторское право: Издательство Таллиннского университета, 2014

ISSN 2346-5824

TLÜ Kirjastus

Narva mnt 25

10120 Tallinn

www.tlupress.ee

Отпечатано в типографии Alfapress

СОДЕРЖАНИЕ

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

I

- Павел Успенский (Москва).** Размышления
о «Подражании Горацию» К. Н. Батюшкова (Так ли
«безумно» стихотворение поэта?) 9
- Андрей Федотов (Москва / Тарту).** «Шпилен зи полька»:
О возможных причинах переноса премьеры комедии
А. Н. Островского «Бедность не порок» в Петербурге 30
- Сергей Доценко (Таллин).** О строфической структуре
верлибра А. А. Блока «Она пришла с мороза...» 37
- Ирина Белобровцева (Таллин).** И. А. Бунин-редактор:
Об окончательном (каноническом) тексте повести
Л. Ф. Зурова «Кадет» 44
- Семён Леоненко (С.-Петербург).** О межъязыковых
звукосмысловых соответствиях в стихах
В. В. Набокова-Сирина 64
- Марина Сальман (С.-Петербург).** Об одной
шекспировской цитате в «Поэме без героя» 76
- Джузеппина Ларокка (Пиза / Флоренция).**
Идея классицизма у Л. В. Пумпянского
(К постановке проблемы) 80

II

Борис Орехов (Москва), Сергей Шаулов (Уфа).

Предисловие к публикации главы «Фабула о продавшемся таланте» из диссертации Р. Г. Назирова «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул» 97

Ромэн Назиров. Фабула о продавшемся таланте..... 101

III

Аурика Меймре (Таллин), Антония Наэль (Таллин).

«Здесь русский дух... здесь Русью пахнет!»: Борьба с «русским духом» в Таллине в начале 1920-х гг. (Реконструкция событий и их отражение в карикатуре) 121

КРИТИКА

Кирилл Зубков (С.-Петербург). Наука о литературе и литературная классика: Опыт критического обзора юбилейной гончаровской литературы..... 155

БИБЛИОГРАФИЯ

Указатель содержания сборников “Studia Slavica” за 1999–2011 гг. 179

Abstracts..... 204

Kokkuvõtted 209

Авторы этого выпуска..... 213

Авторам будущих выпусков..... 217

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

I

РАЗМЫШЛЕНИЕ О «ПОДРАЖАНИИ ГОРАЦИЮ» К. Н. БАТЮШКОВА (ТАК ЛИ «БЕЗУМНО» СТИХОТВОРЕНИЕ ПОЭТА?)¹

Павел Успенский
(Москва)

Подражание Горацию

Я памятник воздвиг огромный и чудесный,
Прославя вас в стихах: не знает смерти он!
Как образ милый ваш и добрый, и прелестный
(И в том порукою наш друг Наполеон),
Не знаю смерти я. И все мои творенья,
От тлена убежав, в печати будут жить.
Не Аполлон, но я кую сей цепи звенья,
В которых могу вселенну заключить.
Так первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетели Елизы говорить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям громами возгласить.
Царицы, царствуйте, и ты, императрица!
Не царствуйте, цари: я сам на Пинде царь!
Венера мне сестра, и ты моя сестрица,
А Кесарь мой – святой косарь.

(Батюшков 1886: 588–589)

Приведенный текст, написанный поэтом в состоянии сумасшествия, существует в зоне умолчания. Хотя болезнь К. Н. Батюшкова оставила свой след в культуре XIX и XX вв., в ее восприятии

¹ Автор выражает признательность Г. А. Левинтону, Борису Орехову, Н. Г. Охотину, Льву Розину и Артему Шеле за критические замечания, высказанные при чтении рукописи статьи. Все спорные моменты и недостатки в аргументации, разумеется, остаются на совести автора.

акцентировался сам факт душевного расстройства поэта, его странные высказывания (хрестоматийный случай с часами, означающими «вечность»), но никак не интересующее нас стихотворение. Оно игнорировалось биографами и исследователями творчества (см., например: Майков 1896; Грот 1901; Семенко 1970; Фридман 1971; Кошелев 1986; Кошелев 1987), а последним текстом Батюшкова нередко считаются стихи «Ты знаешь, что изрек...» (см.: Кибальник 1987: 16–18; Зубков 1999: 117, 123).

В последние годы «Подражание Горацию» стало предметом филологической рефлексии. Финал стихотворения был приведен в «Истории русской поэзии» В. С. Баевским со следующим комментарием: «Только в контексте футуризма такие стихи могли бы быть восприняты как художественно значимые и осмысленные» (Баевский 1994: 73; см. также: Баевский 2001: 61)². Недавно к стихам Батюшкова обратился в яркой статье Б. В. Орехов. Позволим себе привести обширную цитату, раскрывающую подход ученого: «Текст больного, особый по своему статусу текст, требует и особого комплекса исследовательских операций и процедур, направленных на извлечение системности и последовательности из материала, который в привычном смысле системности и последовательности, вообще говоря, лишен. Самой адекватной, как представляется, была бы исследовательская стратегия, предполагающая рассмотрение созданного помутненным рассудком текста на фоне современной ему поэтической практики. Нельзя гарантировать, что этот путь приведет к удовлетворительной интерпретации стихотворения, изначально к интерпретации не расположенного. Однако такой подход естественным образом вытекает из того, что мы знаем о структуре речи больных шизофренией» (Орехов 2013: 162–163). Далее, плодотворно используя НКРЯ, Орехов прослеживает формулы и лексические заимствования, из которых составлены стихи поэта. Интересное исследование Орехова доказывает, что текст Батюшкова

² Баевский, впрочем, лишь повторил наблюдение Р. О. Якобсона, который в статье «Новейшая русская поэзия. набросок первый» (1921) вспомнил о последней строке «Подражания Горацию» в связи с «флектированием основ» в поэзии Хлебникова (см.: Якобсон 1987: 300).

действительно воспроизводит различные поэтические формулы и лексемы, характерные для поэзии начала XIX в.

Вроде бы у нас есть все основания рассматривать «Подражание Горацию» как алогичное, «безумное» стихотворение, порожденное душевным недугом. В самом деле, история болезни Батюшкова дает много поводов увидеть в этом тексте лишь отражение нездоровых проявлений сознания.

Помимо последней строфы, которая в контексте душевного расстройства представляет из себя последовательность не очень логичных и туманных высказываний, бросается в глаза странная близость к сильным мира сего – «друг Наполеон», «Кесарь мой» (впрочем, с возможностью иного прочтения: «Кесарь – мой святой косарь»). Превосходя всех («Не Аполлон, но я»), поэт сообщает о своем бессмертии, при этом не вполне мотивированной и загадочной фигурой оказывается «моя сестрица» и чей-то «добрый», «прелестный образ». Почему, сообщая о памятнике, поэт сразу к кому-то обращается, апеллируя к Наполеону? Количество вопросов, возникающих при чтении текста, можно было бы умножить.

История болезни Батюшкова дает много поводов увидеть в «Подражании Горацию» лишь отражение нездоровых проявлений сознания.

Лечащий врач поэта Антон Дитрих констатировал: «Теперь это – чудовище, к которому не смеешь подойти без опасения: себя мнит оно божеством, а отца, мать и родных клянет»; «В это время <лето 1828 г. – П. У.> болезнь внешним образом выразалась исключительно в крайностях религиозной настроенности. Перед каждым священным изображением, даже перед каждым крестом по дороге хотелось ему выйти из экипажа и пасть в молитве. <...> Ни до чего не дотрагивался он, не осенив себя крестом. <...> [Н]е раз обращался ко мне с просьбою выдернуть ему зуб в честь Богородицы. <...> Иногда, особенно по утрам, впадал он в состояние полного восторга. В таких случаях оживленно декламировал...» (цит. по: Новиков 2005: 159–160)³.

³ Книга Н. Н. Новикова была написана еще в 1884 г. Далее сведения о болезни поэта (в частности, записки лечащего врача) мы будем приводить по этому сочинению.

Крайняя религиозность оборачивалась манией величия. Н. Н. Новиков, ссылаясь на Дитриха, отмечает: «Вот что, например, сложилось из прежних представлений о Боге: больной видел в Нем то общего всем Отца Небесного и уверял, будто состоит в непосредственных сношениях с небесными силами, то сам себя выдавал за сына Божия или за “бога Константина”, а силы неба считал подчиненными себе служебными силами и всех обязывал обращаться к нему с молитвами» (Новиков 2005: 209).

Религиозность Батюшкова распространялась не только на христианского Бога. По свидетельству Дитриха, душевнобольной поэт «любил солнце, часто любовался им и свою вечернюю молитву посылал заходящему светилу» (Новиков 2005: 219). Обожествление светила напрямую связано с новоевропейской рецепцией греческой мифологии и соотносящегося с солнцем бога Аполлона. Поскольку в случае с христианством налицо отождествление поэта с Богом, вполне вероятно, что такая же инверсия распространялась на греческий пантеон. Косвенно на эту инверсию может указывать свидетельство лечащего врача о перевозе Батюшкова из Германии в Россию летом 1828 г. Поэт то не хотел ехать в экипаже, то стремился продолжить путь. «Сознания какой бы то ни было цели у него не было. Когда спрашивали его, куда он думает ехать, – “На небо, к отцу моему”, – отвечал он, разумел при этом Бога» (Новиков 2005: 184). Думается, здесь возможно совмещение христианского и языческого бога (с характерной ассоциацией небесной колесницы, в которую превращается экипаж; ср., впрочем, колесницу Пророка Илии).

Указанный болезненный комплекс дублируется в «Подражании Горацию», во-первых, в теме собственного поэтического царствования – «Я сам на Пинде царь!» – и, во-вторых, в замещении и превосходстве греческого божества: «Не Аполлон, но я кую сей цепи звенья...».

В свидетельствах о болезни Батюшкова мы не обнаружили случаев, когда бы поэт представлял себя властвующей особой, но есть упоминание о том, что он интересовался политикой. «Не раз очень умно хвалил он императора Павла» – замечает Н. Н. Новиков и далее цитирует запись доктора Дитриха от марта 1828 г., – «О

саксонском короле отозвался как об истинном христианине и справедливейшем правителе, к которому питает уважение и в подданстве которого готов был бы остаться на всю жизнь» (Новиков 2005: 209). Из этих всполохов интереса к политике можно вывести настойчивое акцентирование темы царствования в последней строфе «Подражании Горацию», с характерными перепадами («царствуйте» – «не царствуйте»), соответствующими перепадам болезненного сознания. Хотя сама тема власти во многом задается самим жанром «памятника», очевидно, что в последней строфе она усиливается, и это усиление вполне объясняется болезнью.

«Святой» в непосредственном семантическом соседстве с «Кесарем» объясняется не только сакрализацией власти. Известно, что во время болезни Батюшков так характеризовал Шатобриана и Тасса (см.: Новиков 2005: 179, 195). Употребляя это же прилагательное в стихах, искаженное болезнью сознание дублировало навязчивые образы в строке, смысл которой остается темным.

Наконец, вся основная тематика стихотворения в свете болезни видится воплощением навязчивого желания иметь собственный памятник. Известно, что ближе к концу жизни Батюшков «требовал, чтобы ему поставили памятник со следующей надписью: “Il était de ce monde où les plus belles choses / Ont le pire destin, / Et rose il a reçu vivent les roses / D’espace d’un matin” [Он был из мира, где самые красивые / Имеют худшую судьбу, / И розу он получил, живут розы / Не дольше утра]» (Новиков 2005: 238)⁴. Отметим на полях, что воспаленное сознание поэта очень точно выбрало и слегка изменило строфу Малерба для характеристики собственной

⁴ Желаемая надпись на памятнике является переделкой (с заменой местоимения ж. р. на м. р. и некоторыми грамматическими изменениями, которые, возможно, вызваны неточностью документального свидетельства) популярной строфы Франсуа де Малерба из стихотворения «Утешение господину Дюперье по поводу кончины его дочери» (“Consolation à M. Du Périer sur la mort de sa fille”, 1598): “Mais elle était du monde, où les plus belles choses / Ont le pire destin; / Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses, / L’espace d’un matin [Но она была из мира, где самые красивые / Имеют худшую судьбу; / И, роза, она прожила то, что проживают розы – / Одно утро]” (Malherbe 1825: 143). См. также дневниковую запись поэта: Батюшков 1989, 2: 30, 595. О топосе «дева-роза» см.: Мазур 2007: 345–378 (с указанием литературы).

истории, и добавим, что несмотря на весомость аргумента болезни (требование памятника нездорово), бросается в глаза повышенное здравомыслие в этой нездоровой ситуации.

Итак, подводя итог аргументации с точки зрения душевного расстройства, мы можем констатировать, что стихотворение дублирует болезненные и навязчивые состояния Батюшкова второй половины жизни. Сами же стихи не доступны интерпретации, алогичны и только отражают степень болезни поэта. Их можно охарактеризовать также, как сам Батюшков охарактеризовал свою жизнь: «Это басня басни о басне» (Новиков 2005: 178–179) или дать слово профессиональному психиатру: «Пострадало когнитивное звено, выявляется грубая паралогия, соскальзывания, символика – все признаки шизофренического мышления. Есть подражание Державину, есть что-то напоминающего прежнего Батюшкова, но болезнь расцветивает стихотворение своими красками» (Юферов 2010: 188).

Л. А. Юферов отмечает также: «Стихотворная миниатюра, относящаяся к этому же периоду и прославляющая столь любимый поэтом табак, очень напоминает авангардистские стихотворения обериутов» (Юферов 2010: 188). Двустипшие «Всё Аристотель врет! Табак есть божество: / Ему готовится повсюду торжество» (Батюшков 1886: 594), конечно, может также показаться порождением болезненного сознания, если бы мы не знали, что оно «подсказано двумя начальными стихами комедии Т. Корнеля “Дон-Жуан или Каменный гость” (переложение в стихи известной мольеровской комедии)» (Батюшков 1934: 550).

Приведенный пример демонстрирует, насколько наше восприятие может определять изначальная установка: сам факт сумасшествия поэта так значим, что мы с готовностью видим все признаки нездоровья в любом тексте, сочиненном нездоровым человеком.

Конечно, на «Подражание Горацию» можно смотреть как на безумный текст душевнобольного человека. Возможен и другой взгляд, в духе максимы Бродского, согласно которой «поэт – орудие языка». Тогда оказывается неважным, в каком именно состоянии были сочинены рассматриваемые стихи, – язык сам выстраивает

смыслы текста. В таком случае мы готовы видеть в «Подражании Горацию» предвосхищение поэзии 20–30-х гг. XX в. и получать эстетическое удовольствие от текста, порождающего в нашем сознании произвольные семантические ассоциации.

Думается, однако, что возможен промежуточный подход. Признавая, что текст написан в состоянии душевной болезни, мы можем попытаться понять его внутреннюю логику, исходя из того, что поэт – в каком бы состоянии он ни находился – пытался донести в стихах важные смыслы. Здесь мы как бы принимаем точку зрения самого Батюшкова, его болезни, исходя из того, что какой бы странной ни виделась нам логика текста, но она, несомненно, существует.

Поскольку речь идет о поэтическом произведении, мы можем уточнить нашу задачу. Помимо выявления логики текста, хотелось бы обратить внимание на потенциальные семантические возможности русской поэзии конца XVIII – начала XIX вв. создавать фрагменты текстов, хотя бы отдаленно приближающиеся к семантике той или иной строки «Подражания Горацию». Если Орехов в своей статье удачно искал случаи воспроизведения поэтических формул и клише в работе пораженного болезнью сознания, то нас будет интересовать поэтический контекст, который формирует семантические возможности тех или иных фрагментов батюшковского текста⁵. Иными словами, поэтический контекст эпохи мы будем воспринимать не как «обвинителя», а как «адвоката».

В общих чертах мы легко можем понять, о чем этот текст: «<...> в нем с прежней силой зазвучит тема бессмертия автора и его поэтических творений. Помраченное сознание Батюшкова позволило ему по-другому расставить акценты. <...> [П]оэт <...> в своем поэтическом манифесте объявляет себя богом искусства, которому дана власть даровать бессмертие и лишать его» (Сергеева-

⁵ Мы также прибегаем, за исключением нескольких случаев, к использованию НКРЯ (поэтические цитаты поэтому далее даются без ссылок, но с указанием автора, названия текста и даты).

Клятис 2001: 32). Однако при понятности «общей мысли» в стихотворении слишком много странностей, а самой главной рецептивной проблемой остается последняя строфа. Попробуем внимательнее взглянуть на текст.

Уже первая строка стихотворения – «Я памятник воздвиг огромный и чудесный...» – актуализирует в нашем читательском сознании жанр поэтического памятника, представленный в традиции не только Горацием, но и переложениями «К Мельпомене» русскими поэтами, в частности, Державиным. Орехов емко и подробно формализовал связь стихов Батюшкова и Державина. Позволим себе процитировать рассуждения исследователя, упомянув при этом, что ориентация «Подражания Горацию» на стихи старшего поэта отмечалась многими филологами: «Из 16 строк одна (“В сердечной простоте беседовать о Боге”) полностью идентична строке из стихотворения предшественника, еще одна отличается от державинской лишь одним словом (“Так первый я дерзнул в забавном русском слоге”, у Державина строка начинается с “как”), еще двумя словами (“Я памятник воздвиг огромный и чудесный”, у Державина – “чудесный, вечный”; “О добродетелях Елизы говорить”, у предшественника: “О добродетелях Фелицы возгласить”), а две другие – тремя в целом синонимичными словами (“От тлена убежав, в печати будут жить”, в “Памятнике” – “по смерти станут”; “И истину царям громами возгласить”, в стихотворении 1795 г.: “с улыбкой говорить”). Таким образом, чуть менее половины объема всего текста имеет минимальные отличия от “Памятника”. Но остальные стихи, – утверждает исследователь, – не только не восходят к державинскому произведению, но и имеют крайне ослабленные логические связи с упомянутыми» (Орехов 2013: 164).

С последним приведенным утверждением трудно согласиться: если внимательно вчитаться в текст, то можно заметить, что он весь строится на вариации одной, усиливающейся мысли: ‘как мои творения, так и я не знаю смерти, я настолько велик, что выше царей’. При такой трактовке остаются нелогичные места, противоречащие нашим модельным представлениям о жанре поэтического памятника.

Это возражение справедливо. Но справедливо также и то, что перед нами текст, представляющий не только жанр памятника.

Директор Вологодской гимназии А. С. Власов в «Подробных сведениях о последних днях Константина Николаевича Батюшкова», составленных, по-видимому, уже осенью 1855 г., сообщал информацию, подтвержденную, по его свидетельству, опекунами: «В 1852 году Батюшков написал, по просьбе своей племянницы, для ее альбома, на голубом, золотообрезном листочке следующее стихотворение: Подражание Горацию <далее приводился текст стихотворения. – П. У.>» (Власов 2002)⁶.

Важность этого свидетельства не стоит преуменьшать. Из него следует, что стихотворение было написано специально для альбома родственницы. Соответственно, жанр памятника разбавляется жанром альбомной поэзии! Само смешение таких противоположных жанров, вероятно, можно объяснять душевной болезнью, однако приняв само смешение за творческую установку мы легко можем объяснить ряд «темных» мест в тексте.

Действительно, присутствие в тексте конкретного адресата объясняет его начало: «Я памятник воздвиг огромный и чудесный, / Прославя вас в стихах: не знает смерти он! / Как образ милый ваш и добрый, и прелестный / <...>, / Не знаю смерти я». Логика здесь предельно ясна: ‘мое стихотворение, воспевающее Вас – бессмертно; теперь [благодаря поэзии] бессмертны Вы и я’.

Конкретный адресат объясняет и загадочную предпоследнюю строку: «Венера мне сестра, и ты моя сестрица». Перед нами конкретное обращение к родственнице, которая на языке лирики именуется «сестрицей». Ср. сходный поэтизм по данным НКРЯ в

⁶ Здесь возникает вопрос о датировке текста, который мы сознательно не затрагивали ранее. Текст «Подражания Горацию» сохранился в составе письма, адресованного А. Г. Гревенс. Письмо датировано 8 июля, но год не указан (см.: Батюшков 1989, I: 484). В одном из изданий письмо датируется 1826 г. (см.: Батюшков 1987: 444). Однако едва ли такая датировка возможна, поскольку А. Г. Гревенс, внучатая племянница Батюшкова, родилась только 28 сентября 1834 г. (см.: Лазарчук 2007: 243)! В. А. Кошелев датирует стихотворение 1852 г. (см.: Батюшков 1989, I: 484), А. Л. Зорин предлагает приблизительную дату письма – 1849 г. (см.: Батюшков 1989, II: 587). Далее мы будем исходить из того, что письмо (и, соответственно, текст) написано в 1852 г.

стихотворении А. Дельвига «В альбом княжне Волконской» (1814–1817): «Сестрица! можно ли прелестную забыть? / За это Аполлон давно б мне вырвал уши».

Поскольку в «Подражании Горацию» поэт занимает место Аполлона («я сам на Пинде царь»), семантика рассматриваемой строки может быть несколько уточнена. Вполне вероятно, что «сестрица» в данном случае – одновременно и родственница, и муза, чей «и добрый, и прелестный образ» не знает смерти и которая вдохновила Батюшкова на написание стихотворения («Прославя Вас в стихах»). Ср. такое обозначение муз у Пушкина в «Послании Галичу» (1815): «Где Фебовы сестрицы / Мне с негой вьют досуг».

При таком прочтении строка семантически продолжает предыдущую: ‘я сам Аполлон, и именно Венера (красота) и именно ты, моя муза, мне сестры’. Иными словами, здесь утверждается вполне понятное родство поэта с прекрасным, а не с властителями.

Теперь вернемся назад, к первым четырем строкам. Восстанавливая логику Батюшкова, мы сознательно опустили строку о Наполеоне. Думается, неслучайно и сам поэт взял ее в скобки как мысль дополнительную. Попробуем разобраться и с ней. ‘Мое стихотворение, воспевающее Вас – бессмертно; теперь [благодаря поэзии] бессмертны Вы и я, «и в том порукою наш друг Наполеон»’. Думается, фигура Наполеона является порукой того, что в пространстве культуры для поэта и великого человека, а также воспетой женщины смерть невозможна. Ср. в начале пушкинского «Наполеона» (1821): «И для изгнанника вселенной / Уже потомство настает. // О ты, чьей памятью кровавой / Мир долго, долго будет полн, / Приосенен твоею славой, / Почий среди пустынных волн... / Великолепная могила! / Над урной, где твой прах лежит, / Народов ненависть почилла / И луч бессмертия горит». Местоимение «наш» – в контексте обращения к родственнице – укладывается в общее коммуникативное пространство адресата и адресанта⁷.

⁷ Справедливости ради отметим, что для Батюшкова – душевнобольного человека фигура Наполеона была очень важна, и, судя по всему, он не осознавал, что легендарной личности больше нет на свете. 28 сентября 1853 г. он писал П. И. Белецкому:

Итак, 'Мое стихотворение, воспевающее Вас, – бессмертно; теперь [благодаря поэзии] бессмертны Вы и я, порука тому – бессмертная слава Наполеона'.

Далее, пропуская рассуждение о сниженном стилевом регистре – «в печати будут жить», на которое обратил внимание Орехов и которое объясняется смешением жанров, обратимся к строкам об Аполлоне: «Не Аполлон, но я кую сей цепи звенья, / В которых могу вселенну заключить».

По замечанию исследователя, «слова “ковать” и “цепь”, “цепь” и “звено” встречаются до Батюшкова в стихах в пределах одного контекста крайне редко: “И, потрясая звена тяжелой цепи” (М. Н. Муравьев. “Сожаление младости”, 1780); “Найти звено в цепи вселенной” (Н. С. Арцыбашев. “Случай”, 1805); “И быстро ворвались полки в тот страшный лог / Где, кроясь, хищник царств ковал им цепи плена” (В. А. Жуковский. “Императору Александру”, 1814)» (Орехов 2013: 167–168). Строка же «В которых могу вселенну заключить...» «напоминает о Державине формой “вселенна”, фигурирующей и в “Памятнике”» (Орехов 2013: 168).

Примечательно, что «хищник царств», кующий «цепи плена» – это Наполеон. Ср. сходное словоупотребление у Пушкина: «Сидел Наполеон. / В уме губителя теснились мрачны думы, / Он новую в мечтах Европе цепь ковал» («Наполеон на Эльбе», 1815).

Приведенные примеры, кажется, позволяют сделать следующее наблюдение: появление в стихах «нашего друга Наполеона» актуализировало связанные с ним поэтические топосы, и потому далее, в 7 строке, – в силу семантической ассоциации – возникают «сей цепи звенья».

«За письмо Ваше я благодарен, равномерно за подарочек портретом Наполеона: ему молюсь ежедневно <...>. Да царствует он снова во Франции, Испании и Португалии, неразделимой и вечной империи Французской, его обожающей и его почтенное семейство! Да будет он победитель пером, яко братья его, великие цари Бурбоны! Да будет меч его победитель над варварством, ограда христианских народов, утешение человечества» (Батюшков 1886: 592). Обратим внимание, однако, что в стихотворении появление Наполеона понятнее, чем в письме, а само письмо для понимания поэтического текста не требуется. Оно лишь иллюстрирует важность для Батюшкова фигуры Наполеона.

Однако политические коннотации из строк Батюшкова вымываются – в строках о «цепи» речь идет о поэзии, об акте поэтического творчества, в котором творец охватывает всю вселенную. Всевластие поэта приводит и к характерному замещению: «Не Аполлон, но я...».

В русской поэзии XVIII–XIX вв. труд стихотворца иногда сопоставлялся с тяжелым физическим трудом. Так, у Кантемира мы встречаем частичный параллелизм писания стихов и дела кузнеца: «Кует железо кузнец; плотник бревно тешет; / Стих сплошь и ученые и невежды пишем» («Из Горация. Писем книга II. Письмо I. К Августу», 1740–1742). В стихотворении неизвестного автора «Галлоруссия» (1813) мы читаем: «Ну что же, скажешь ты, – не хуже ли мы галлов? / У них кузнец знаком с расплавкой лишь металлов, / Он вместо молота не схватит ведь пера». Ср. обращение Н. Ф. Остолопова «К русскому Бавию» (1816): «О ты, дерзающий судьбе наперекор / До старости писать стихами сущий вздор, / Ковач нелепых слов и оборотов странных». Наконец, необходимо отметить, что и сам Батюшков в стихотворении «Певец в Беседе любителей русского слова» (1813) сравнивал поэта и ковача (правда, в ироничном контексте, как и в приведенных выше примерах): «Хвала тебе, протяжный Львов, / Ковач речений смелый!» (Батюшков 1977: 371).

Если отвлечься от *кузнеца / ковача* и обратить внимание именно на тяжелый труд, то можно вспомнить и известное «Послание к В. А. Жуковскому (Подражании сатире 2 Депрео)» (1819), в котором П. А. Вяземский писал: «Но я, который стал поэтом на беду, / Едва когда путем на рифму набреду; / Не столько труд тяжел в Нерчинске рудокопу <курсив наш. – П. У.>, / Как мне, поймавши мысль, подвесь ее под стропу, / И рифму залучить перу на острие». При всем несходстве *рудокопа* и *кузнеца*, оба текста объединяет сравнение создания текста с тяжелым физическим трудом. В таком контексте строки Батюшкова предстают не столь неожиданными.

Следующие строки «Подражания Горацию» – вариация державинского текста: «Так, первый я дерзнул в забавном русском слоге / О добродетели Елизы говорить, / В сердечной простоте

беседовать о Боге / И истину царям громами возгласить». Предоставить до конца объясняющий комментарий к «Елизе» мы не возьмемся, однако предположим, что речь здесь идет о российской императрице Елизавете Петровне (1709–1761), адресате множества од. Предположим также, что поэт перепутал ее в стихах с Екатериной, которая в больном душевном мире Батюшкова играла важную роль⁸. В качестве параллели приведем, с нашей точки зрения, убедительную догадку исследователя о стихах «Ты знаешь, что изрек...»: «Существует несколько гипотез, откуда взялось здесь имя Мельхиседека, который ничего не “изрекал” и к тому же, по Библии, бессмертен. Кажется, никому не приходила в голову самая простая догадка: что поэт (уже помешанный!) просто перепутал его с Екклесиастом» (Зубков 1999: 123).

В любом случае, думается, в строках «О добродетелях Елизы говорить» ~ «Царицы, царствуйте, и ты императрица» наряду с державинским «Памятником» проявляются рефлексы одической поэтики с характерным восхвалением властителя, при котором поэт имеет подчиненную роль. Одическая традиция подсказала поэту не только «царей», но и «цариц» с «императрицей», столь важных для русской истории и литературы в XVIII в. Отсюда же возникает обращение к императрице, также частотное в русской оде. Сразу же в связи с этим отметим, что именно так можно объяснить два обращения в «Подражании Горацию» – одно связано с конкретным адресатом, второе – с инерцией одического жанра.

Одновременно, меняя начальную строку Державина, Батюшков в строке «И истину Царям громами возгласить» продолжает начатую ранее линию отождествления себя с высшим началом (ср.: «Не Аполлон, но я...»). Действительно, истина, «возглашаемая громами» напрямую ассоциируется с божественным началом.

⁸ См. письмо поэта от 24 ноября 1852 г. к А. Г. Гревенс (к которой и обращены рассматриваемые стихи): «Любезный мой друг Анна Григорьевна! Я пишу к вам из моего угла в день именин великой императрицы Катерины Второй, по истине разумной и хитрой монархини, желая вам провести оный день в удовольствии, но паче в совершенном здравии» (Батюшков 1886: 590). Предположение, что поэт перепутал императриц, возможно, подкрепляется письмом, в котором имя Екатерины также представлено в сокращенной для русского языка форме.

Эта семантическая линия, наконец, усиливается в строке «Не царствуйте, цари: я сам на Пинде царь!». При всей резкости противопоставления властителей и поэтов стоит отметить, что подобная семантическая оппозиция в более мягком виде была возможна в поэзии конца XVIII – XIX в. Поэт мог называться «царем»: «Парят поэты над землею <...> Ничтожным, быстрым наслажденьям / Они возвышенность дают. / Цари святого песнопенья!» (В. Кюхельбекер. «Поэты», 1820); «Ты зришь Державина черты, / Царя ты видишь песнопенья» (Н. Ф. Грамматин. «Прочь, прочь, не стихотворец ты...», 1818); «Царь Аполлон / Давно судил, / Чтоб я лечил / Микстурой слов <...> Бессонных род!» (В. А. Жуковский «<К А. А. Плещееву>, 1813»).

Показательный пример, когда в рамках одной строки соединяются поэт и властитель, в данном случае – царь Давид: «Внемлите, свыше вдохновенный / Как царь-пиит к царям зовет» (В. В. Капнист. «Ода на пиитическую лесть», 1815–1819). См. также случай, когда акцент ставится на результате деяний творца и властителя: «Готов кумир, желанный мною, / Рашет его изобразил! <...> Но мне какую честию льститься / В бессмертном истукане сем? / Без славных дел, гремящих в мире, / Ничто и Царь в своем кумире» (Г. Р. Державин. «Мой истукан», 1794).

Далее: деяния поэта могли противопоставляться деяниям царей. «Так, всё на свете умирает; / Но живы ввек стихи и разума дела. / Величия царей суть оными затменны» (А. И. Бухарский. «Подражание овидиевой элегии противу завистников и на продолжительную славу стихотворцев» (с французского), 1792).

Характерно, что в лирике самого Батюшкова еще в 1808 г. поэт противопоставлялся деяниям властителя: «Увы! я знаю, что сей свет / Могилой создан нам отверстой, / Куда падет, сражен косою, / И царь с венчанною главой, / И пастырь, и монах, и воин! / Ужели я один достоин / И вечно жить, и быть блажен?» («Н. И. Гнедичу»).

Наконец, параллель утверждению «Я сам на Пинде царь!» можно найти в оде «Бог» у Державина: «Я связь миров, повсюду сущих, / Я крайняя степень вещества; / Я средоточие живущих, / Черта начальна Божества; / Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю – / Я

царь, – я раб, – я червь, – я Бог!». Строфа державинского текста, по-видимому, является в целом ближайшим аналогом (несмотря на то, что приведенные строки встраиваются в определенную концепцию) для проекций Батюшкова.

Этот небольшой список примеров вряд ли окончательно объясняет силу семантического противопоставления поэта и царей в «Подражании Горацию», но демонстрирует тот контекст, откуда оно могло возникнуть. Кажется, в поэзии конца XVIII – начала XIX в. был семантический потенциал для подобной строки.

О строке «Венера мне сестра и ты, моя сестрица» мы писали выше, отмечая, что перед нами вполне конкретное обращение к конкретному адресату. Само же высказывание логически вытекает из предыдущего утверждения: ‘я сам Аполлон, и именно Венера (красота) и именно ты, моя муза, мне сестры’.

Наконец, мы подошли, наверное, к самому туманному фрагменту «Подражания Горацию» – последней строке, которая, как представляется, для читателя не что иное, как лакмусовая бумажка нелогичности, если не сказать – безумности всего стихотворения.

Рассмотрим сначала формальные аспекты этой строки. Фонетическое обыгрывание лексем «Кесарь» и «косарь» встраивается в длинный ряд ономастических игр в литературе первой половины XIX в. в шуточных и домашних текстах.

Наиболее близкие аналоги находятся в письмах П. А. Вяземского: «Я не дам шиллинга за всего вашего Шеллинга...» (письмо А. И. Тургеневу, 20 августа 1833 г.); «<...> а лучше всего введи меня в сношения с Плетневым; тут мы и запоем: Заплетися, плетень, заплетися! А с тобою только петь: Расплетися!» (письмо А. И. Тургеневу, 27 октября 1821 г.) (цит. по: Ходакова 1964: 325–326).

Если говорить о поэзии, то наиболее близким к случаю Батюшкова будет соседство «Горация» и «граций», однако по данным НКРЯ, оно не встречается в рамках одной строки и является рифмопарой (ср. у самого Батюшкова: «В забвеньи сладостном, меж нимф и нежных граций, / Певец веселия, Гораций» – «Мечта», 1802–1803). В стихах уже упомянутого Вяземского случаи ономастической

игры весьма частотны. Так, например, в «Послании к Тургеневу с пирогом» (1819) последнее слово заглавия – «пирог» – созвучно первому слову первой строки: «Из Пёриге гость жирный и душистый...» (Вяземский 1969: 167)⁹.

Думается, на фоне ономастических игр обыгрывание слов «Кесарь» / «косарь» выглядит вполне органично. Конечно, такая языковая игра не соответствует высокому жанру, однако, как мы отмечали, с самого начала «Подражание Горацию» представляет собой не только жанр поэтического памятника, но и жанр записи в альбом, где языковая игра допустима.

Сложнее разобраться со смыслом финала. Как его понимать?

Прежде всего, что в данном контексте значит слово «косарь»? Речь здесь идет не о человеке, а о предмете. См. у Даля: «*Косарь* также большой, тяжелый нож, для щепленья лучины, рубки костей, который нередко делается из обломка косы» (Даль 1905: 440). Такое прочтение базируется на сохранившемся автопереводе стихотворения на французский язык. До этого момента автоперевод нами не привлекался, поскольку в целом он дублирует поэтический текст. Однако его конец имеет смысл процитировать: “*Venus est ma*

⁹ См. также другие, менее строгие, случаи ономастической игры (помимо хрестоматийного эпиграфа ко второй главе «Евгения Онегина»: «О rus! / Ног. / О Русь!»). «О, как велик, велик На-поле-он! / Он хитр, и быстр, и тверд во брани; / Но дрогнул, как к нему простер в бой длани / С штыком Бог-рати-он» (Державин 1957: 309). В «Станции» (1825) Вяземский обыгрывает название княжества Тмутаракань – слово разбивается на два семантически значимых корня, которое теперь характеризует качество комнаты, в которой остановился автор: « – “А долго ли прикажешь мне, / Плата в избе терпенью дани, / Истории тьму-таракани / Учиться по твоей стене?”» (Вяземский 1969: 223). В послании «К Языкову» (1833) поэт обыгрывает название города: «И русских рифм своих картечью / Вновь Дерпту задал Юрьев день!» (Вяземский 1969: 293). А в сатирическом стихотворении «Воли не давай рукам» (<1823>) обыгрывается фамилия Я. Ф. Долгорукова, одного из приближенных Петра I, который, по преданию, однажды изорвал заготовленный петровский указ: «Живо в памяти народной, / Как в Сенате, в страх врагам, / Долгоруков благородный / Смело волю дал рукам» (Вяземский 1969: 198). Иногда ономастическая игра строится на фонетическом сближении двух языков. «Он говорит: “Хочу в Женеву”, / Она в ответ: “Не жене ву” <не затрудняйте себя> / То есть, пожалуйста, не суйтесь: / К чему жениться вам? <...> Все о Женеве он хлопочет, / А я свое: “Же не ве па” <не хочу>» (Вяземский 1986: 393). См. также отчасти близкие примеры в статье: Минералов 1973: 55–57.

soeur, vous êtes ma soeur, et vous César, vous êtes mon très saint coutelas [Венера моя сестра, вы моя сестра и вы, Цезарь, вы мой <очень> святой кинжал]¹⁰ (Батюшков 1886: 589). (Отметим, что обращение к Цезарю в поэтическом тексте, в отличие от прозаического перевода, отсутствует, из-за чего смысл несколько меняется).

Интересно, что если в финале стихов перед нами фонетическая игра, то в прозаическом автопереводе – семантическая. Действительно, *Цезарь* находится в ближайшем смысловом соседстве с режущим предметом, что вызывает прямые ассоциации с убийством властителя.

По-видимому, в этой строке переплетается несколько почти противоположных значений. Обозначим возможные смысловые линии финала «Подражания Горацию». С одной стороны, следуя логике стихотворения, можно предположить, что сама языковая игра была направлена на снижение образа Кесаря, – раз поэт царь на Пинде, а его сестры – Венера и муза, то властитель оказывается низведенным до предмета. Однако сам предмет – орудие. Поскольку в середине стихотворения Батюшков использовал метафору физического труда для поэзии («кую сей цепи звенья»), можно предположить, что властитель в качестве «косаря» может быть объяснен следующим образом: Кесарь – орудие поэзии, т. е. то, что способствует появлению стихов. В таком контексте властители необходимы для существования поэзии, но поэт все равно остается выше их. Возможно также, что семантическая связь властителя и режущего предмета продолжает линию снижения властителей в гражданственном ключе, связываясь с убийством Цезаря. Эпитет же «святой» во всех случаях отражает сакральность власти (или сакральность гражданской борьбы) и поэзии.

Вместе с тем, из-за ассоциаций, которые вызывает режущий предмет, финал можно, по-видимому, прочитывать и в другом

¹⁰ Ср.: «Coutelas – род короткой шпаги, тесак, который имеет с одной стороны острие» (Лексикон 1786: 265). Батюшков употребляет книжное слово с оттенком возвышенности, а в соседстве с Цезарем наиболее вероятно, что речь идет именно о «кинжале». Благодарим Галину Дуринову за консультацию.

ключе: 'Кесарь – мой косарь / кинжал, который меня убьет'. Иными словами, поэт, несмотря на превосходство над властителями, обречен на (физическую) гибель от их руки. (Не запакован ли, в таком случае, в строку сюжет, связанный с другим античным поэтом – Овидием?)

Развивая последний вариант прочтения, отметим, что в финале стихотворения притяжательное местоимение может относиться к «Кесарю»: «А Кесарь мой – святой косарь».

В таком случае слово «Кесарь» может означать то, что *действительно* властвует над поэтом (в отличие от царей, цариц и императрицы). Получается, что несмотря на бессмертие поэта над ним властен «святой косарь» – некий режущий предмет или, если все же допустить смысловое расширение слова, – человек (или нечто), который(ое) занимается косьбой. В этом образе, в котором несмотря на бессмертие поэта ему угрожает нечто режущее или срезающее, запакованы зловещие ассоциации.

При таком прочтении мы можем предположить, что речь идет о смерти (неслучайно в иконографической традиции она изображается с косой) или о поразившей поэта душевной болезни, которая также приводит к летальному исходу (здесь уместно вспомнить приводившуюся выше батюшковскую «автоэпитафию» – ее смысловые коннотации напрямую связаны со смертью).

Такая трактовка перекликается с ранними стихами поэта: «Как ландыш под серпом убийственным жнеца / Склоняет голову и вянет, / Так я в болезни ждал безвременно конца / И думал: парки час настанет» («Выздоровление», опубликовано в 1817; Батюшков 1977: 214). В раннем стихотворении речь идет о литературном приеме – сравнении болезни со «жнецом», «убивающим» цветок. На словесную неточность этих строк обратил внимание еще Пушкин, но сейчас важно, что Батюшков нашел аналогию болезни именно в образе цветка, *вянущего под серпом* жнеца.

Думается, что в последней строке «Подражания Горацию» используется та же самая метафора: душевная болезнь, ведущая к смерти, предстает зловещим «косарем», царствующим над всем, в частности – и над «царем на Пинде».

Таким образом, в стихотворении Батюшкова видна вполне понятная логика: несмотря на царственную, если не сказать божественную суть поэта, он обречен на смерть.

Хотя стихотворение написано психически нездоровым человеком, хотя текст по своей структуре далек от лирики начала XIX в., думается, сами стихи являют собой поэтическое высказывание, быть может, болезненное, но от которого не стоит отмахиваться как от бессмыслицы. Как мы пытались показать, в момент поэтического вдохновения душевнобольной Батюшков смог создать текст, повествующий, в частности, о самом психическом расстройстве автора, и в этом, говоря ненаучно, проявляется то свойство поэзии, которое Боратынский сформулировал в одной строке и которое в данном случае, похоже, лишается своей метафоричности: «Болящий дух врачует песнопенье».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Баевский В. С. 1994. История русской поэзии 1730–1980: Компендиум. Смоленск: Русич.
- Баевский В. С. 2001. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры.
- Батюшков К. Н. 1989. Сочинения: В 2-х тт. М.: Художественная литература.
- Батюшков К. Н. 1886. Сочинения Батюшкова / Изд. П. Н. Батюшковым. Со статьей о жизни и соч. К. Н. Батюшкова, написанной Л. Н. Майковым, и примечаниями, составленными им же и В. И. Саитовым. Т. III. СПб.: Типография (бывшая) Котомина, у Обуховского моста, № 93.
- Батюшков К. Н. 1934. Сочинения / Ред., вступительная ст. и комментарии Д. Д. Благого. М.; Л.: Academia.
- Батюшков К. Н. 1977. Опыты в стихах и прозе / Изд. подготовила И. М. Семенко. М.: Наука.
- Батюшков К. Н. 1987. Избранная проза / Сост. и примечания П. Г. Паламарчука. М.: Советская Россия.
- Власов А. С. 2002. Подробные сведения о последних днях Константина Николаевича Батюшкова / Публикация Т. Л. Латыповой. – Наше наследие. № 61. С. 67–71 [<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6112.php>].

- Вяземский П. А. 1969. Стихотворения / Вступительная ст., подготовка текста и примечания Л. Я. Гинзбург. М.; Л.: Советский писатель.
- Вяземский П. А. 1986. Стихотворения / Вступительная ст., сост., подготовка текста и примечания К. А. Кумпан. Л.: Советский писатель.
- Грот Я. К. 1901. Очерк личности и поэзии Батюшкова. – Труды Я. К. Грота. [Т.] III: Очерки из истории Русской литературы. СПб.: Типография Министерства Путей Сообщения. С. 201–212.
- Даль 1905. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: 3-е, исправленное и значительно дополненное изд. / Под ред. проф. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. Т. 2: И–О. СПб.; М.: Издание Т-ва М. О. Вольф.
- Державин Г. Р. 1957. Стихотворения / Вступительная ст., подготовка и общая ред. Д. Д. Благого, примечания В. А. Западова. Л.: Советский писатель.
- Зубков Н. 1999. Наперегонки со смертью. – Персональная история. М.: Мануфактура. С. 74–123.
- Кибальник С. А. 1987. Об источниках последнего стихотворения Батюшкова. – Тезисы докладов к научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения К.Н. Батюшкова. Вологда: Упрполиграфиздат. С. 16–18.
- Кошелев В. А. 1986. Творческий путь К. Н. Батюшкова. Л.: Ленинградский государственный педагогический институт имени А. И. Герцена.
- Кошелев В. А. 1987. Константин Батюшков: Странствия и страсти. М.: Современник.
- Лазарчук Р. М. 2007. К. Н. Батюшков и Вологодский край: Из архивных разысканий. Череповец: Порт-Апрель.
- Лексикон 1786. Полной Французской и Российской лексикон, с последнего издания Лексикона Французской Академии на Российской язык переведенный Собранием ученых людей. Часть I: От А до К. СПб.: Печатано в Императорской типографии.
- Мазур Н. Н. 2007. Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как патриарх не древен я...»). – Пушкинские чтения в Тарту. [Вып.] 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария. Материалы международной конференции. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus. С. 345–378.
- Майков Л. 1896. Батюшков, его жизнь и сочинения. СПб.: Издание А. Ф. Маркса.

- Минералов Ю. И. 1973. О специфике морфо-семантического уровня в поэтических текстах. – Сборник студенческих научных работ: Краткие сообщения. Литературоведение. Лингвистика. Тарту: Тартуский государственный университет. С. 55–57.
- Новиков Н. Н. 2005. К. Н. Батюшков под гнетом душевной болезни: Историко-литературный психологический очерк / Изд. подготовил В. А. Кошелев. Арзамас: [Б. и.].
- Орехов Б. В. 2013. «Не Аполлон, но я кую сей цепи звенья...»: Поздние стихи Батюшкова в свете корпусных данных. – Корпусный анализ русского стиха: Сборник научных статей / Отв. ред. В. А. Плунгян, Л. Л. Шестакова. М.: Азбуковник. С. 157–171.
- Семенко И. М. 1970. Поэты пушкинской поры. М.: Художественная литература.
- Сергеева-Клятис А. 2001. Русский ампиризм и поэзия Константина Батюшкова. Часть II. М.: Издательство Московского культурологического лицея № 1310.
- Фридман Н. В. 1971. Поэзия К. Н. Батюшкова. М.: Наука.
- Ходакова Е. П. 1964. Каламбуры у Пушкина и Вяземского. – Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху. М.: Наука. С. 285–333.
- Якобсон Р. О. 1987. Работы по поэтике. М.: Прогресс.
- Юферев Л. А. 2010. Печальный странник: Жизнь и болезненное страдание Константина Батюшкова. Патография. Киров: [Б. и.].
- Malherbe 1825. Œuvres choisies de Malherbe: avec des notes de tous les commentateurs / Éd. publiée par L. Parrelle. Tome premier. Paris: chez Lefèvre, Libraire.

**«ШПИЛЕН ЗИ ПОЛЬКА»:
О ВОЗМОЖНЫХ ПРИЧИНАХ ПЕРЕНОСА
ПРЕМЬЕРЫ КОМЕДИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО
«БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК» В ПЕТЕРБУРГЕ**

Андрей Федотов

(Москва / Тарту)

В письме М. Н. Островского брату-драматургу в Москву от 11 сентября 1854 г. о постановке «Бедности не порок» на сцене Александринского театра, в частности, сказано: «Что касается до музыки, то трудно, слышавши раз, сравнить ее с тем, что почти уже вышло из памяти, и потому я отказываюсь сравнивать с музыкой Дюбюка, хотя не могу не заметить, что песня “Нет-то злей, постылее”, сколько я помню у Ал<ександра> Ив<анови>ча вышла гораздо лучше, чем у Кожиньского <sic!>, который чересчур уже переполнил ее эффектами, хотя сумел сохранить русский характер. Песня, которую поет Гуслин на вечере с припевом хора «Слава», очень понравилась и была повторена. Вообще самый хор и больше и лучше московского» (цит. по: Литературное наследство 1974: 232)¹. Фамилия капельмейстера Александринского театра Виктора Матвеевича Кажинского в первой публикации письма в 88 т. «Литературного наследства» приведена с ошибкой (Кожиньский) и оставлена без комментария (см.: Литературное наследство 1974: 231–233).

Между тем, из всех многочисленных подробностей, сообщенных братом, А. Н. Островского заинтересовала, похоже, только музыка Кажинского. 4 октября 1854 г. он обратился к Ф. А. Бурдину с просьбой достать у Е. И. Климовского музыку на романс «Нет-то злей, постылей» (см.: Островский 1973–1980, 11: 71). Сам Климовский, исполнитель роли Яши Гуслина и в московской, и в

¹ С некоторыми исправлениями переиздано в: Островский 2012: 671–723. Цитируемый фрагмент: с. 699–700. Оригинал письма см.: ГЦТМ. Ф. 200. Ед. хр. 1441.

петербургской премьеры «Бедности не порок», еще 23 сентября в письме к Островскому так характеризовал музыку Кажинского: «На первую песню написали для меня новую музыку и нехорошо; при минорном тоне дан очень живой скорый темп, что решительно нейдет ни к словам, ни к сцене... О хорах и о прочем не стану говорить – все не так, как было в Москве, и, по-моему, очень дурно, что не так» (Литературное наследство 1974: 335). При решительно противоположных оценках хора Климовский и М. Н. Островский сходятся в том, что музыка Кажинского не подходит к словам романса «Нет-то злей, постылей» («первая песня» в письме Климовского).

Несомненною важность эти сведения из переписки Островского приобретают в связи с тем, что, похоже, именно по вине Кажинского петербургская премьера «Бедности не порок» состоялась не зимой, а осенью 1854 г., то есть на следующий сезон после премьеры Малого театра в Москве. По крайней мере, об этом говорит анонимная заметка в обозрении «Петербургский вестник» в первом томе «Москвитянина» за 1854 г.: «Кстати о театре. – После необычайного успеха “Не в свои сани не садись” и “Бедной невесты”, публика с нетерпением ожидала новой пьесы того же автора, “Бедность не порок”, о которой в частных письмах долетают из Москвы постоянно слухи, и которую дирекция уже ставит; ее ожидали к первым дням нового года, – но пронеслась весть, что вышла остановка за музыку, которую не успели написать для первого акта, где сцена святок с песнями. В городе говорят, что сам автор приехал дать последний оттенок постановки ее; тем приятнее это нам, что постановки пьес г. Островского в Петербурге и в Москве разнятся значительно друг от друга. – 2-го января г. Островский читает эту пьесу для актеров» (Москвитянин 1854: 69).

Таким образом, реплика М. Н. Островского в самом раннем известии о постановке «Бедности не порок» в Петербурге либо является реакцией на известную автору письма обеспокоенность драматурга качеством музыки, либо такую обеспокоенность М. Н. Островский считает неизбежной. В связи с этим возникают два вопроса: 1) почему в петербургском спектакле нельзя было

использовать уже готовую музыку А. И. Дюбюка², написанную к московской постановке? 2) с чем могли быть связаны опасения Островского? Ответ на первый вопрос требует изучения нормативной базы (не обязательно документов, могли существовать и неписанные правила) взаимодействия императорских столичных театров в эту эпоху. Для ответа на второй вопрос, на наш взгляд, необходимо обратить внимание на некоторые нюансы репутации автора музыки для петербургской премьеры.

В. М. Кажинский, родившийся в 1812 г. в Вильне, переселился в Петербург только в 1842 г., а до этого управлял оркестром виленской немецкой оперы и писал в основном музыку для польских мелодрам. В 1845 г. он был назначен капельмейстером Александринского театра. В это время Кажинский был уже достаточно известен как автор цикла полек, имевших в Петербурге шумный успех. В частности, в «Музыкальном обозрении 1847 года» В. В. Стасов, защищая польки Кажинского от нападок некоего периодического издания, писал: «Арабская полька, подавшая повременному изданию повод к приговору, примечательна по своей инструментовке особенно, наравне с “Alexandra-polka” того же г-на Кажинского; в обеих есть эффекты тембров, в полном смысле делающие честь сочинителю» (Стасов 1952: 4).

В статье Стасова характерна также общая оценка оркестра Александринского театра, которым руководил Кажинский: «Конечно, не всех вещей исполнение равно дается этому оркестру, тем больше, что он преимущественно назначен для одного водевильного аккомпанеента; но можно с особенным удовольствием обратить внимание на исполнение им очень многих увертюр <...>, и больше всего на исполнение танцев, сочиненных самим г. Кажинским» (Стасов 1952: 5).

Более резкое противопоставление Кажинского как автора полек и Кажинского как капельмейстера встречается в статье А. Н. Серова 1852 г. «Русская опера в Петербурге»: «Г-н Кажинский писал также несколько полуоперных номеров для разных александринских

² Музыковедческое сопоставление романсов Кажинского и Дюбюка см. в монографии: Глумов 1955: 226–227.

пьес, но нигде не восходил выше своих полек, а иногда писал даже такую музыку, которая возбуждала удивление публики явным разногласием слов с мотивом, как, например, в «Греческом философе», где на застольную, вакхическую песенку Лаисы г. Кажинский написал похоронный марш» (Серов 1984: 183).

В 1846 г. отреагировал на польки Кажинского и А. А. Григорьев, выделивший один из номеров в бенефисе актера К. В. Третьякова: «Арабская полька г. Кажинского. За эту польку мы готовы отдать десять “Потешных”, присовокупив к ним столько же Новгородцев, Чум во Флоренции, Рамнов и прочего хламу, который, впрочем, не следовало бы тревожить. Право, в этой польке столько истинной поэзии, что ее достанет на двадцать петербургских драм. Она начинается превосходным маршем – трубы возвещают, вероятно, прибытие шейхи, и затем начинается игривый, восточно-причудливый мотив польки. Оркестровка этой превосходной поэмы изумляет своей ученостью, мастерством и богатством эффектов» (Григорьев 1846: 73–74).

Одним из наиболее ранних откликов на цикл полек Кажинского стал фельетон Некрасова «Что делается в Петербурге», опубликованный в № 2 «Финского вестника» за 1845 г. и являющийся частью целой серии публикаций Некрасова, посвященных польке: «Явилась прическа a la Polka, платье a la Polka. Молодой и талантливый композитор г-н Кажинский поспешил издать несколько тетрадей музыкальных полек, которые быстро расхватываются. Польки эти прекрасные: видно, что г-н Кажинский писал их под влиянием того впечатления, которое на него самого произвела полька» (Некрасов 1995: 234).

В приведенных отзывах нам бы хотелось выделить три аспекта. Во-первых, как подчеркивает Серов, Кажинский иногда писал музыку, в которой мотив не сочетался со словами. Безусловно, это свойство таланта композитора не могло не волновать Островского. До некоторой степени, как можно судить по письму М. Н. Островского, эти опасения оправдались – Кажинский «чересчур уже переполнил ее эффектами» (Литературное наследство 1974: 232). Во-вторых, полька – музыка национально специфичная. Именно

поэтому, как мне кажется, М. Н. Островский дополнительно оговаривает то, что Кажинскому *удалось* сохранить «русский характер». Показательно в этой же связи, что, рецензируя “Srewnik” Кажинского, Серов в частности писал, что мелодии «почти везде проникнуты национальностью» (Серов 1984: 153). И наконец, в-третьих, нельзя упускать из вида, что полька – быстрый танец. В какой-то мере и это свойство польки, похоже, отразилось в романсе Кажинского, ведь Климовский жалуется Островскому именно на то, что «при минорном тоне дан очень живой скорый темп, что решительно нейдет ни к словам, ни к сцене» (Литературное наследство 1974: 335).

Вместе с тем, в раннем творчестве самого Островского полька непременно наделяется негативными коннотациями, устойчиво ассоциируется с темными сторонами русской духовной жизни, оказывается атрибутом разврата, загула или напротив – ограниченного мещанского существования. Так, в самой «Бедности не порок» Любим Торцов, упоминает польку в рассказе о том, как он прожигал жизнь в молодости: «Вот я и поехал в Москву по билетам деньги получать. Нельзя не ехать! Надо людей посмотреть, себя показать, высокого тону набраться. Опять же я такой прекрасный молодой человек, а еще свету не видывал, в частном доме не ночевывал. Надобно до всего дойти! Первое дело, оделся франтом, знай, дескать, наших! То есть такого-то дурака разыгрываю, что на редкость! Сейчас, разумеется, по трактирам... Шпилен зи полька, дайте еще бутылочку похолоднее. Приятелей, друзей завелось, хоть пруд пруди! По театрам ездил...» (Островский 1973–1980, 1: 343). Характерно здесь, что полька оказывается прямо в одном ряду с «бутылочкой похолоднее».

В ранней комедии «Свои люди – сочтемся!» танцевание польки оказывается важной приметой той жизни, к которой стремятся Липочка и Подхалюзин: «*Олимпиада Самсоновна*. Да вы, Лазарь Елизарыч, танцевать не умеете. *Подхалюзин*. Что ж, нешто не выучимся; еще как выучимся-то – важнейшим манером. Зимой в Купеческое собрание будем ездить-с. Вот и знай наших! Польку станем танцевать» (Островский 1973–1980, 1: 139). Интересно, что одновременно с

похвалами полькам Кажинского, приведенными выше, в 1846 г. пошлость польки признавал и Григорьев. В известной театральной статье “Гамлет” на одном провинциальном театре», описывая типичную молоденькую московскую барышню, он, в частности, заметил: «Да! <...> в этом голосе было что-то несоздавшееся: он был чист и звонок, но его ноты могли звучать и в божественной поэме, и, пожалуй, в пошлом мотиве польки...» (Григорьев 1985: 29–30).

Вообще для 1840-х – начала 1850-х гг. указание на пошлость польки уже вполне звучит как общее место. Так, в чрезвычайно популярном романе М. В. Авдеева «Тамарин» полька трижды упомянута как способ «делания карьеры» и атрибут светского молодого человека, добивающегося выгодной партии. Ср., например: «Есть другие средства нравиться, – говорит заглавный герой, обращаясь к Марион Б***. – Если бы, например, я имел выгоду быть дурен, как Отелло, я бы рассказывал сказки: женщины ужасно любят делать героев. Если бы я имел счастье быть хорошеньким мальчиком, я бы танцевал с вами польку аболее, ездил верхом, а в промежутках живописно рисовался» (Авдеев 2001: 264). Надо иметь в виду, что сам Тамарин – персонаж печоринского склада, безусловно, претендующий на статус героя, приподнятого над убожеством и условностями света. А потому его слова, обращенные к блистательной светской львице Марион, звучат особенно иронично.

В аналогичном контексте упоминается полька и в тургеневском «Месяце в деревне»: «Вот-с, понравился наш Перекузов отцу; понравился и дочери... Кажись, за чем бы дело стало? с богом, под венец! И действительно, все шло прекрасно: господин Вереницын, Платон Васильич уже начали господина Перекузова по желудку эдак, знаете, хлопать и по плечу трепать, как вдруг, откуда ни возьмись заезжий офицер, Ардалион Протобекасов! На бале у предводителя увидел Вереницынову дочь, протанцевал с ней три польки, сказал ей, должно быть, эдак закативши глаза: “О как я несчастлив!” – барышня моя так разом и свихнулась» (Тургенев 1979: 296).

Список аналогичных примеров из литературы этого времени можно значительно увеличить. Однако принципиально связанные с полькой коннотации от этого не изменятся. Танец остается атри-

бутом «гусарства», развратного прожигания жизни либо инструментом для покорения женских сердец.

На наш взгляд, именно репутация Кажинского как талантливого автора полек могла заставить Островского сомневаться в способности капельмейстера создать музыку для русского романса. Чем более замечательные польки писал композитор, тем менее это могло устроить Островского, ведь сама полька в литературе этого времени и в текстах самого драматурга – нечто принципиально противоположное подчеркнуто русской народной музыкальной стихии, столь важной в структуре и замысле «Бедности не порок». Вопрос о том, как в реальности соотносились запросы Островского и его окружения со способностями Кажинского, оставляем открытым.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Авдеев М. В. 2001. Тамарин: Роман. М.: Книгописная палата.
- Глумов А. Н. 1955. Музыка в русском драматическом театре: Критические очерки. М.: Государственное музыкальное издательство.
- Григорьев А. А. 1985. Театральная критика. Л.: Искусство (Ленинградское отделение).
- Григорьев А. А. 1846. Александринский театр. – Репертуар и Пантеон. № 9. Отд. Театральная летопись: Август. С. 64–74.
- Литературное наследство 1974. Литературное наследство. Т. 88: А. Н. Островский. Новые материалы и исследования. Кн. 1. М.: Издательство «Наука».
- Москвитянин 1854. [Б. п.] Петербургский вестник. – Москвитянин. № 1. Отд. 7. С. 67–73.
- Некрасов Н. А. 1995. Полн. собр. соч.: В 15-ти тт. Т. 12. Кн. 1: Статьи, фельетоны, заметки. 1841–1861. СПб.: Наука.
- Островский А. Н. 1973–1980. Полн. собр. соч.: В 12-ти тт. М.: Искусство.
- Островский М. Н. 2012. Письма М. Н. Островского к А. Н. Островскому 1851–1855 гг. / Публикация и комментарий А. С. Федотова. – Памяти Анны Ивановны Журавлевой: Сборник статей. М.: Три квадрата. С. 671–723.
- Серов А. Н. 1984. Статьи о музыке: В 7-ми вып. Вып. 1: 1847–1853. М.: Музыка.
- Стасов В. В. 1952. Избр. соч.: В 3-х тт. Т. 1. М.: Искусство.
- Тургенев И. С. 1979. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Соч.: В 12-ти тт. Т. 2.: Сцены и комедии. 1843–1852. М.: Издательство «Наука».

О СТРОФИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ВЕРЛИБРА А. А. БЛОКА «ОНА ПРИШЛА С МОРОЗА...»

Сергей Доценко
(Таллин)

*Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал,
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камознс облекал.*

А. С. Пушкин

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Она немедленно уронила на пол
Толстый том художественного журнала,
И сейчас же стало казаться,
Что в моей большой комнате
Очень мало места.

Всё это было немножко досадно
И довольно нелепо.
Впрочем, она захотела,
Чтобы я читал ей вслух «Макбета».

Едва дойдя до *пузырей* земли,
О которых я не могу говорить без волнения,
Я заметил, что она тоже волнуется
И внимательно смотрит в окно.

Оказалось, что большой пестрый кот
С трудом лепится по краю крыши,
Подстерегая целующихся голубей.

Я рассердился больше всего на то,
Что целовались не мы, а голуби,
И что прошли времена Паоло и Франчески.

(Блок 1980, 2: 77)

В. П. Руднев одним из первых поставил вопрос о ритмической цитатности русского верлибра как стихотворного феномена. На примере верлибра А. А. Блока («Она пришла с мороза...», 1908) он сделал такой вывод: «Все стихотворение Блока и любой верлибр состоит из строк, соответствующих, “омонимичных” различным стихотворным размерам, – в этом суть верлибра как системы систем» (Руднев 1999: 51).

Но у В. Руднева речь идет о верлибре преимущественно с точки зрения стихотворного метра и стихотворного ритма. Эта точка зрения на верлибр – камень преткновения всех дискуссий о верлибре и его месте в системе русского стихосложения. Тот же В. Руднев полагает, что верлибр – не «пограничное» явление силлабо-тоники или тоники, а одна из четырех систем русского стихосложения наряду с силлабикой, силлабо-тоникой и тоникой (см.: Руднев 1999: 274)¹. Не касаясь спорного вопроса дефиниции верлибра и его места в системе русского стихосложения, рассмотрим строфическую структуру блоковского верлибра «Она пришла с мороза...».

Стихотворение Блока состоит из 26 стихов, разбитых на 6 строф². Первая строфа представляет собой 7-стишие, вторая – 5-стишие, третья и четвертая строфы написаны 4-стишиями, а пятая и

¹ М. Л. Гаспаров рассматривает верлибр как разновидность тонического (акцентного) стиха: «<...> свободный стих – это нерифмованный (белый) акцентный стих. Он звучит еще аморфнее, чем беспорядочно-рифмованный акцентный стих» (Гаспаров 2001: 156).

² Термин «строфа» мы употребляем условно, имея в виду «графическую строфу», где значимым структурным признаком будет сам факт графической разбивки верлибра на группы стихов (см. также: Шапир 1999/2000: 119).

шестая – 3-стишиями. Случайна ли такая строфическая структура? Представляется, что нет.

Обратим внимание прежде всего на 4 последние строфы. Два 4-стишия и два 3-стишия (в сумме – 14 стихов) очевидно напоминают строфическую структуру сонета. Традиция сонета восходит к итальянской поэзии XIV в. и отмечена именами Данте и Петрарки³. Поэтому неудивительно, что в последнем стихе появляются имена Паоло и Франческа («И что прошли времена Паоло и Франчески») – как знак определенной литературной эпохи и определенной жанровой традиции. Итак, последние 4 строфы верлибра Блока (два катрена и два терцета) воспроизводят строфику сонета. А вот начало стихотворения состоит из 2 строф: 7-стишия и 5-стишия. Это – редкие и маргинальные типы строф в русской поэзии. Можно предположить, что Блок в своем верлибре экспериментирует не только с метрикой и ритмикой, но и со строфикой: он пытается найти наиболее подходящий «размер» строфы. Начинает он с менее привычных и структурно более аморфных 7-стишия и 5-стишия, чтобы в конце сделать выбор в пользу более традиционных типов строфы, 4-стишия и 3-стишия, которые в конце стиха образуют «твердую» форму – сонет. Выбор сонета по-своему закономерен: наиболее строгая (структурно более жесткая) строфическая форма призвана компенсировать

³ Добавим также, что скрытой отсылкой к традиции сонета является не только реминисценция из Данте, но и эксплицитная аллюзия на Уильяма Шекспира: в известном сонете Пушкина «творец Макбета» числится в ряду тех, кто продолжил традицию сонета. Ср. также отмеченный М. Л. Гаспаровым механизм «культурной памяти»: «Всякая поэма, написанная терцинами, будет неминуемо вызывать воспоминания о “Божественной комедии” Данте; написанная 4-ст. ямбом с вольной рифмовкой, – о романтической поэзии пушкинского и лермонтовского времени вообще; написанная 4-ст. ямбом с парной мужской рифмовкой – конкретнее, о «Шильонском узнике» и «Мцыри»; написанная 4-ст. хореем с женскими нерифмованными окончаниями – о «Калевале» и «Гайавате» (а будь это короткое стихотворение, скорее вспомнился бы Гейне), и так далее. Мало того, можно сказать, что это относится не только к цельным длинным вещам, но и к вереницам единообразных коротких вещей. *Всякое стихотворение, написанное в форме сонета, с такой же отчетливостью вызывает воспоминания обо всех сонетах мировой литературы* <курсив мой. – С. Д.>; то же относится и к рондо, и к другим твердым формам» (Гаспаров 1999: 12).

структурную аморфность («свободу») метрики, ритмики, рифмики, столь характерную для верлибра.

Показательно, например, что в сознании О. Э. Мандельштама также оказалась маркированной строфическая структура сонета, о чем вспоминала Н. Я. Мандельштам: «В Воронеже у О. М. начали появляться стихи в девять, семь, десять и одиннадцать строк. Семи- и девяти-строчья часто входили целым элементом в более длинное стихотворение. У него появилось чувство, что к нему приходит какая-то новая форма: “Ты ведь понимаешь, что значит четырнадцать строк... Что-то должны означать и эти семь и девять... Они все время выскакивают...” Но в этом не было мистики числа, а скорее испытанный способ проверки гармонии» (Мандельштам 1982: 286). У раннего Мандельштама есть случай и обратного свойства, когда твердая сонетная форма, наоборот, подвергается своего рода «дисгармонизации». Это стихотворение Мандельштама «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912), которое представляет собой два 3-стишия:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, – и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
Который час, его спросили здесь,
А он ответил любопытным: вечность!

(Мандельштам 1990, 1: 74)

По меткому наблюдению В. С. Баевского, эти два 3-стишия оказываются «обломком» сонета – его двумя заключительными терцетами (см.: Баевский 1990: 317). Догадка Баевского подтверждается тем, что Мандельштам использует традиционный вариант рифмовки в терцетах «французского» сонета (*ccd eed*), а стихотворный размер этого стихотворения Мандельштама – Я5, наиболее употребительный в традиции русского сонета.

По аналогии с Мандельштамом резонно предположить, что у Блока в его верлибре также «выскакивают» четырнадцать сонетных строк, которые и означают обретение искомой строфической

гармонии. На уровне строфики «сонетная» часть стихотворения отличается большей упорядоченностью, следовательно, здесь автор пытается найти некую стиховую структуру: порядок рождается из хаоса⁴. Характерно также признание Блока в письме В. Я. Брюсову от 5 июня 1906 г.: «Я не имею понятия о законах свободного стиха» (Блок 1963, 8: 155), которое можно рассматривать как свидетельство того, что «законы» (и структуру) свободного стиха Блок пытается найти наощупь, т. е. эмпирически, и эту попытку наглядно демонстрирует анализируемое стихотворение.

О стремлении Блока как-то упорядочить верлибр на уровне строфики свидетельствует и другое стихотворение («Когда вы стоите на моем пути...»), написанное в тот же день (6 февраля 1908 г.), что и верлибр «Она пришла с мороза...». Строфика верлибра «Когда вы стоите на моем пути...» представляет собой два 8-стишия, одно 9-стишие и одно 3-стишие. Общее число стихов – 28. Два 8-стишия можно рассматривать (пусть и с известной долей условности) как 4 катрена, а 9-стишие и 3-стишие – как четыре терцета, что в целом соответствует строфике 2 сонетов (см.: Блок 1980, 2: 76). Разумеется, строфика этого текста лишь отдаленно напоминает структуру сонета. Но возможность рассматривать 8-стишие как 2 сонетных катрена провоцируется самим Блоком: именно такой случай мы видим в стихотворении «Голубоватым дымом...» (1909) из цикла «Итальянские стихи», где 28-стишный текст разбит на 6 строф (3 – 3 – 8 – 3 – 3 – 8):

Голубоватым дымом
Вечерний зной возносится,
Долин тосканских царь...

⁴ Показательно, например, что З. Н. Гиппиус в своем стихотворении «Свободный» стих» (1915), полемически направленном против увлечения верлибром, использует 4-стопный ямб как стихотворный размер, воплощающий, видимо, строгость силлаботоники и ее, так сказать, «классичность». Отметим также, что у Гиппиус признаком классической строгости и гармонии становятся «стройные строфы»: «И чуть запросит сердце тайны, / Напевных рифм и строгих слов – / Ты в хор вольешься неслучайный / Созвучно-длинных, стройных строф» (Гиппиус 1991: 137).

Он мимо, мимо, мимо
Летучей мышью бросится
Под уличный фонарь...

И вот уже в долинах
Несметный сонм огней,
И вот уже в витринах
Ответный блеск камней,
И город скрыли горы
В свой сумрак голубой,
И тешатся синьоры
Канцоной площадной.

Дымится пыльный ирис,
И лёгкой пеной пенится
Бокал Христовых Слёз...

Пляши и пой на пире,
Флоренция, изменница,
В венке спалённых роз!..

Сведи с ума канцоной
О преданной любви,
И сделай ночь бессонной,
И струны оборви,
И бей в свой бубен гулкий,
Рыдания тая!
В пустынном переулке
Скорбит душа твоя...

(Блок 1980, 2: 124–125)

Если рассматривать 8-стишия как сдвоенные катрены, то в сочетании с двумя терцетами они образуют сонет. Рифмовка терцетов соответствует рифмовке, характерной для «итальянского» сонета (*cde cde*), а рифмовка катренов – перекрестная (*abab*), но с повторением не 2-х рифм (как обычно в сонете), а 4-х рифм. Правда, нужно отметить, что чередование 3 – 3 – 8 (4+4) дает так называемый «перевернутый» сонет, так что в целом стихотворение Блока состоит как бы из двух «перевернутых сонетов».

Позволительно сделать еще один вывод: именно эта идея (возникновение структуры из беспорядка) является, пусть и имплицитно, главной в верлибре Блока «Она пришла с мороза...». Ведь на сюжетно-фабульном уровне текста мы видим аналогичную картину: вторжение героини (реальной жизни) в комнату Поэта вносит некоторый беспорядок («уронила на пол / Толстый том художественного журнала»), а чтение стихов («Макбета») можно понимать как попытку вернуть миру Поэта (и миру литературы) изначальную гармонию. В то же время финальное волнение героини коррелирует с волнением самого Поэта, а его рассерженность при виде целующихся голубей можно трактовать как победу *естественного* и *стихийного* (реальной жизни) над *искусственным* и *упорядоченным* (литературой).

Однако на уровне строфики – побеждает все-таки литература.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Баевский В. С. 1990. Не луна, а циферблат: Из наблюдений над поэтикой О. Мандельштама. – Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета. С. 314–322.
- Блок А. 1980. Собр. соч.: В 6-ти тт. Л.: Художественная литература.
- Блок А. 1963. Собр. соч.: В 8-ми тт. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы.
- Гаспаров М. Л. 1999. Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1999.
- Гаспаров М. Л. 2001. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед.
- Гиппиус З. 1991. Живые лица. Книга 1: Стихи. Дневники. Тбилиси: Мерани.
- Мандельштам Н. 1982. Воспоминания. Paris: YMCA Press.
- Мандельштам О. 1993. Собр. соч.: В 4-х тт. М.: Арт-Бизнес-Центр.
- Руднев В. П. 1999. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф.
- Шапир М. И. 1999/2000. О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие). – *Philologica*. Т. 6. № 14/16. С. 117–137.

И. А. БУНИН-РЕДАКТОР. ОБ ОКОНЧАТЕЛЬНОМ (КАНОНИЧЕСКОМ) ТЕКСТЕ ПОВЕСТИ Л. Ф. ЗУРОВА «КАДЕТ»¹

Ирина Белобровцева
(Таллин)

Повесть Леонида Федоровича Зурова «Кадет», изданная в провинциальной Риге малоизвестным издательством «Саламандра» в 1928 г., вызвала живой и радостный отклик у критики русского зарубежья². Первая же статья об этом произведении, задавшая тон всем остальным рецензиям, принадлежала Ю. И. Айхенвальду, сразу оценившему уникальность темы повести и сильную сторону дарования дебютанта – его гибкий и красивый язык: «По-видимому, автор – начинающий, и начинает он прекрасно. Такой безукоризненный русский язык, такой хороший, сдержанный тон, в котором повествуется о русском ужасе, такое чувство русской природы и усадьбы. Что испытал мальчик-кадет в дни междоусобной войны, в эти “страшные в своей откровенности, обнаженные дни”, когда жизнь, действительно, обнажилась и показала себя в своей невероятной грубости и жестокости, об этом по преимуществу, на лучших своих страницах, ярко, но без сгущения красок рассказывает

¹ Тексты И. А. и В. Н. Буниных публикуются с разрешения *The Ivan and Vera Bunin Estate*; тексты Л. Ф. Зурова публикуются с разрешения *The Leonid Zurov Estate*. Автор статьи глубоко признателен куратору Русского архива Лидского университета Ричарду Дэвису за внимательное прочтение текста статьи и сделанные замечания.

² Можно предположить, что причиной столь многочисленных рецензий и упоминаний в статьях этой повести, помимо ее свежести и фактографической точности в описании событий периода Гражданской войны, стал тот факт, что старшее поколение литераторов усмотрело в «Кадете» прямое продолжение традиций, весьма редко встречавшееся у литераторов младшего поколения русской эмиграции (Ср. фрагмент письма И. С. Лукаша Л. Ф. Зурову: «Она [книга “Кадет”] – ясная и чистая. Она увлекает своей чистотой и бодрой крепостью. О Вас – говорят. Старики Вас расхваливают» (Письмо Лукаша Зурову б/д. РАЛ. MS. 1068/3585), где под «стариками» Лукаш подразумевает, разумеется, литераторов старшего поколения.

г. Зуров. Наша революция среди многого другого осуществила и крестовый поход детей – физически и морально гибли дети и юноши, и девушки. Как та очаровательная гимназистка Аня, по прозвищу Куний Мех, которая в Кадете выступает героиней сначала идиллии, а потом и трагедии. Еще не остыло дыхание родного гнезда и ласка мамы, еще так отчетлив ее образ – она стоит на крыльце и благословляет своего на страду уезжающего Митю “частыми маленькими крестиками”, и часто потом вспоминает он “благословляющую материнскую руку, тепло уходящего дня и крепкий запах ровно шедшей осени, запах антоновки, кленовых листьев и укропа”; еще витают детские сны над головой мальчика (“улыбка ты моя милая” – как его называет няня) – и уже сыплются на эту голову жестокие удары, не только нравственные, но и самые реальные, заливающие кровью... Миниатюра войны и мира, т. е. сражений, истязаний, расстрелов – с одной стороны, и деревенского уюта, Волги, родины – с другой, эта частичная, в русской раме картина, уголок вечного мирового полотна в высокой мере удалась молодому перу Леонида Зурова. Ужасное изображает он, но так это переплетено с трогательным и нежным, и грустным, что не мрак идет от его очерков на душу читателя, а какое-то тихое волнение, недоумение, “светлая печаль”, лучи примирения³.

После присылки книги И. А. Бунину между ним и Зуровым завязалась переписка, и в первом же письме Бунин откликается на «Кадета» вполне «редакторским» образом: «Много получаю произведений молодых писателей – и не могу читать: все как будто честь честью, а на деле все “подделки под художество” <...>. У Вас же основа настоящая. Кое-где портит дело излишество подробностей, излишняя живописность, не везде чист и прост язык, не нравятся мне такие слова, как “сырь”, “гармонь”, “тяжелое тело города”⁴ и т. п. Да все это, Бог даст, пройдет, если только Вы будете (и можете) работать» (Бунин, Кузнецова, Зуров 2004: 239).

³ См.: Айхенвальд Ю. Литературные заметки. – Руль. № 2394. 10.10.28. С. 2.

⁴ Названные Буниным слова не из повести «Кадет», а из двух включенных в одноименную книгу рассказов – «Город» и «Плевок».

Высокая оценка Буниным «Кадета» вычитывается и в дневниковой записи Г. Н. Кузнецовой от 13 декабря 1928 г.: «Вчера, когда мы одни гуляли вечером, он [Бунин] бранил рошинский роман <...> – и говорил, что никто в сущности не умел написать войну по-настоящему. Отчасти тронул ее правильно Зуров» (Кузнецова 2009: 108).

Следом за Айхенвальдом Бунин написал очерк «Леонид Зуров», в котором объявил о рождении нового литературного дарования: «Недавно я, совсем неожиданно, испытал большую радость: прочел книжку нового молодого русского писателя, Леонида Зурова, изданную в Риге <...>: подлинный, настоящий художественный талант, – именно художественный, а не литературный только, как это чаще всего бывает, – много, по-моему, обещающий при всей своей молодости»⁵. Там же Бунин с похвалой отзывается и об «Отчине», второй книге Зурова, изданной тем же издательством «Саламандра» в том же 1928 году.

Амфитеатров, восхищенно писавший Зурову о своем восприятии повести «Кадет» «<...> (восхитительная книга!) был светом залит» (цит. по: Белобровцева, Рогачевский 2004: 152), как и почти все критики русского зарубежья, усматривал в молодом пришельце ученика Бунина⁶: «<...> он ученик не Ремизова, а Бунина, и бунинская печать на нем вклеймлена ярко и глубоко. И “стилизует” он в бунинской простоте, а не в ремизовском ухищрении» (цит. по: Белобровцева, Рогачевский 2004: 152).

В обширном фонде Л. Ф. Зурова, находящемся в Русском архиве Лидского университета (далее РАЛ), есть любопытная единица хранения: на обложке его второй книги, «Отчины», зачеркнуто название и рукой автора вписано: «Две повести». На следующей странице, листе в клетку, рукой Зурова написан эпиграф «Из крестов

⁵ См.: Бунин И. Леонид Зуров. – Россия и славянство. № 7. 12.01.29. С. 3.

⁶ Как метко написал об этом Н. Е. Андреев, всегда говоривший об оригинальности творчества Зурова, эмигрантской критике «“удалось” найти “этикетку” для Зурова: “ученик Бунина” <...> Чего же больше? Сразу указаны и “истоки” и “пределы”» (цит. по: Белобровцева, Рогачевский 2004: 156).

скована русская земля Псковский стих»⁷, и выше, карандашом, дано указание наборщику: «Это эпитафия ко всей книге. Набрать и поставить посередине страницы»⁸. Далее, через страницу, следует вписанное от руки обозначение «титул» и обычные для титула имя автора – «Леонид Зуров» и название «Две повести». В каталоге, составленном в 2000 г. Энтони Хейвудом, эта единица хранения носит название «Кадет»⁹. В действительности мы имеем дело с правкой повести «Кадет», выполненной И. А. Буниным по рижскому изданию 1928 года. Можно примерно определить, когда именно, т.е. в какой промежуток времени и с какой целью производилась эта правка.

Одна из возможных наиболее ранних дат редакторской работы Бунина над «Кадетом» может быть предложена на основе дневниковой записи В. Н. Буниной от 9 декабря 1929 г. Речь в ней идет о подготовке к празднованию на Бельведере дня рождения Г. Н. Кузнецовой 10 декабря: «Целый день хлопочем для завтра. <...> Скобарь [шутливое прозвище Зурова, данное Буниным] сделал гнездышко, из бумаги птичку, куда я положила 100 франков, затем сделал елочку. Я с ним долго говорила о лит-ре<,> о сюжетах, он многое понимает по-настоящему. Ян уверял, что все “приготовления” очень тяжелы для Г<алины> и, конечно, очень ошибался. Он принес рукопись Зурова и сказал: “вот теперь в хорошем виде, сильно, внимательно прочтите и постарайтесь уловить мои поправки, Вы талантливы, а поэтому особенно должны быть строги к себе, все “газетное” я вычеркнул” ... Все это он говорил строгим тоном»¹⁰. К сожалению, В. Н. Бунина не приводит названия выправленного Буниным

⁷ Это вариант первоначального эпитафия к повести «Отчина», который выглядел таким образом: «Из крестов скована Русская земля, / И через кресты восходит солнце» (Зуров 1970: <7>).

⁸ РЛ MS. 1068/274.

⁹ РЛ MS. 1068/274. Ср.: “Kadet (1928 and nd) (book pages edited, partly by I. A. Bunin, for proposed publication [with *Otchina?*] under title *Dve povesti*) [Кадет (1928 и недатированное) (редакторская правка страниц книги, отчасти выполненная И. А. Буниным, для предполагаемой публикации <вместе с *Otchiной?*> под названием «Две повести»)” (Heywood 2000: 298).

¹⁰ Бунина В. Н. Запись от 9 декабря 1929 г. Дневник 1929 г. (РЛ MS. 1067/395).

произведения, поэтому едва ли возможно со всей определенностью утверждать, что речь идет именно о повести «Кадет».

Более поздняя дата, гипотетическое косвенное свидетельство, также встречается в дневниковой записи В. Н. Буниной: «15 мая [1930 г.] <...> Письмо из Белграда, отказали издать 2 изд[ание] <“>Кадета<”> и <“>Отчину<”>. Какие ослы. Значит, если книга разошлась, то хоть плачь, купить уже нельзя, издатели отвечают: Новую издадим, а второй раз не хотим!.. И это все под флагом поддержания культуры»¹¹. Здесь есть некоторая неточность, касающаяся распроданных книг, – позже Зуров рассказывает М. Э. Грин, что «Кадет» был распродан к 1937 г., а «Отчина» – к 1935 г.¹²

В любом случае, именно в первое время пребывания Л. Ф. Зурова во Франции их отношения с Буниным были теплыми, почти идиллическими. В дальнейшем они заметно ухудшились и возобновились в прежнем виде только после войны.

Атрибуция правки не вызывает сомнений – она выполнена черными чернилами, характерным бунинским почерком, да и суть этой правки так же весьма характерна для первого русского нобелиата.

Настоящая статья посвящена подробному рассмотрению бунинской правки повести «Кадет», то есть теме «Бунин-редактор». Однако в ее контекст введена проблема «стабилизации текста – проблема очень важная и сложная в теоретическом отношении» (Рейсер 1978: 15).

По устоявшейся текстологической традиции «<...> в общем виде решение вопроса может быть сформулировано так: мы принимаем за основной текст тот текст, в котором наиболее полно выражена последняя творческая воля автора. Во многих случаях эта воля выражена в последнем прижизненном издании. Однако считать это правилом невозможно. Механически ставить знак равенства между последним прижизненным и последним творческим изданиями – серьезная ошибка. <...> В работе по установлению основного текста

¹¹ Бунина В. Н. Дневник 1930 г. (РАЛ MS. 1067/402).

¹² См.: Сведения о выпущенных Л. Ф. Зуровым книгах (РАЛ MS. 1068/274, 1068/275).

обязательно надо учитывать целый ряд факторов, ограничивающих механическое применение этого принципа» (Рейсер 1978: 17).

Самым наглядным примером справедливости выступления против механического применения принципа последней авторской воли может служить вдумчивое, тонкое исследование Т. М. Двинятиной с этой точки зрения вариантов стихотворений И. А. Бунина при подготовке их к публикации (см.: Двинятина 2007: 359–381).

Для данного случая проблема текста, действительно, существует, поскольку при внимательном рассмотрении правки обнаруживается, что на протяжении повести различимы два ее вида, атрибуция которых приводит к выводу, что она принадлежит двум людям – Бунину и самому Зурову. Кроме уже оговоренной зуровской правки (смена названия, снятие одного эпитафия¹³ и внесение нового), в самом тексте явственно выделяется правка черными чернилами, проведенная Буниным, и два вида исправлений, сделанных Зуровым, – чернилами и карандашом. (То, что эта правка принадлежит именно Зурову, доказывают, с одной стороны, пометы, сделанные его рукой, а с другой, – сам характер зачеркиваний. Бунин удаляет слова и словосочетания тонкой чертой, Зуров вымарывает их так, что прочесть зачеркнутое невозможно.)

Это обстоятельство влечет за собой вопрос о хронологии правки, который, впрочем, решается весьма просто. Приведем лишь один пример двойной правки на странице 49, где ИАБ снимает длинную фразу оправдывающегося чиновника, который самовольно повез добровольцев на буксире в налет на Рыбинск, – «*Всякий сознательный гражданин должен понимать [вставка ИАБ – свой] долг, – залепетал математик, краснея, – [и раз гражданская война, то захватывать позиции. Всякому отечество дорого! – пробасил Ковардюк и выпрямился]*»¹⁴. Как видим, в прямой

¹³ Снят эпитафия к повести «Кадет»: «Молодость, молодость, приятная молодость / А чем-то мне молодость мою вспомнить? / Вспомяну тебя, молодость, тоскою-кручиною, / Тоскою-кручиною, печалью великою... (Русская песня)».

¹⁴ Зуров Л. Ф. Кадет. РАЛ MS. 1068/274. С. 49. Здесь и далее в текстологическом анализе правки повести зачеркнутое Буниным дано в квадратных скобках. Правка Зурова оговаривается особо. Все ссылки на текст «Кадета» даны по названной единице

речи после сокращения недостает указания на субъект речи. Это следствие правки Зурова, который, вымарав отмеченное в цитате курсивом, вписал два варианта на полях, в первом случае «ответил тот», во втором – «добавил». Затем зачеркнул оба варианта, а также весь текст сцены, занимающей более половины страницы. Это не оставляет сомнений в том, что правка, проведенная Буниным, предшествовала зуровской.

Вопрос об отношении И. А. Бунина к редакторской правке вообще и к своей собственной в частности может рассматриваться в нескольких аспектах. Прежде всего, Бунин всегда тщательно редактировал свои произведения перед очередным выпуском их в свет и требовал от издателей неукоснительного соблюдения его творческой воли. Так, 8 декабря 1945 г., в то время, когда Советский Союз намеревался издать собрание его сочинений, он писал своему другу Н. Д. Телешову: «Если собрание моих сочинений когда-нибудь будет издано, горячо прошу пользоваться только исправленными мною текстами в собрании моих сочинений изд. “Петрополиса”» (Рейсер 1978: 15). Он всегда уделял редактированию серьезное внимание, требовал высылки ему верстки, считал наличие высокопрофессионального редактора необходимым условием публикации своих произведений. «При вступлении в “Книгоиздательство писателей в Москве” вопрос о редактуре имел для Бунина решающее значение. 22 марта 1912 г. он писал Клестову: “Я буду участником и сотрудником издательства *только при хорошем редакторе* <курсив И. А. Бунина>”» (Литература последних годов 2004: 510).

Нередко Бунин сам выступал в качестве редактора: так, в Государственном музее И. С. Тургенева в Орле в фонде Бунина хранится статья П. А. Нилуса «Ив. Бунин и его творчество» (1912) с бунинской редакционной правкой и выполненный В. Н. Буниной (1916) перевод драмы Флобера «Искушение св. Антония», «который подвергся столь значительной правке Бунина, что его можно назвать соавтором этой

хранения РАЛ с указанием страницы выправленного печатного текста повести в скобках после цитаты.

работы» (Бунинские материалы 1973: 471). Гранки двух рассказов П. А. Нилуса, «На берегу моря» (1917) и «Дуня» (1918), с обильной правкой Бунина хранятся в ИМЛИ (см.: Бунинские материалы 1973: 496). В Отделе рукописей Российской государственной библиотеки «следы редакторской работы Бунина носят разрозненные листы верстки книги Р. Тагор. Пер. Н. А. Пушешникова под ред. Бунина (М., 1914), а также полоса гранок рассказа И. С. Шмелева “Росстани” <...> (М., 1914) и проект обложки сборника рассказов П. А. Нилуса “На берегу моря” (М., 1914). В первых двух случаях редакторская правка очень незначительна; в третьем – Бунин дал название сборнику – оно вписано его рукой на обложке предыдущей книги Нилуса (Рассказы. М., 1910)» (Бунинские материалы 1973: 496).

И. А. Бунин входил в состав редакционного комитета журнала «Правда» (1905, 1906), был редактором сборников «Слово» за 1913 и 1914 гг. (Бунинские материалы 1973: 503). Судя по его переписке с М. Горьким, последний (и не он один) считал редактуру Бунина качественной¹⁵.

Известно, что «фигура писателя-редактора вызывает у исследователей особый интерес: какой характер носят его редакторские занятия? Почему он вообще стал заниматься редактированием? Как его писательский почерк сказался в пометах редактора? Чем менее случайной, обусловленной лишь течением жизненных обстоятельств, была его редакторская работа, тем более существенное, общезначимое можно извлечь из знакомства с нею, а иногда и в ином ракурсе увидеть отношение писателя к культурному

¹⁵ См., например письмо М. Горького И. А. Бунину от 15 июля 1915 г.: «Стихи предназначаются для литературного сборника “Армения”. Предполагаются еще сборники: грузинский, финский, латышский, еврейский и т. д. Не пожелаете ли Вы взять на себя редактуру стихотворений во всех этих сборниках?» (Переписка 1961: 79). Ср. также упомянутое в этой переписке предложение крупнейшего российского книгоиздателя И. Д. Сытина: «Кажется, мог бы я быть зверски богат: Сытин предлагает мне редактировать те новые издания, которыми он жаждет “освежить” свою фирму. “Берем, говорит, в свои руки железн[ые] дороги и всякую такую штуку, будет у нас триста распространительных станций – хорошо бы вот вас-то, молодежь, привлечь...”. Но чем все это кончится, не знаю: боюсь погибнуть, завязнуть в делах» (Письмо И. А. Бунина М. Горькому от 26 августа 1909 г. – Переписка 1961: 41).

наследию, литературному труду и самобытности чужого творчества» (Ланда 1982: 3).

Можно говорить о двух вариантах подхода писателя-редактора к чужому тексту. Об одном из них писала, применительно к редакторской деятельности А. А. Блока, З. Г. Минц: «Как очень часто бывает у Блока, он как бы “не замечает” всего внутренне ему чуждого, подчеркивает то, что *хотел бы* найти в рецензируемой книге и, в итоге, подменяет чужую систему взглядов собственной» (Минц 1973: 170). Противоположный подход исследователи находят у А. П. Чехова, чья редакторская работа была проанализирована на примере правки рассказа В. Г. Короленко «Лес шумит». У текстологов, анализировавших чеховскую правку, не было единства в ее оценке. В обобщающей эти анализы статье З. С. Паперного (см.: Паперный 1977: 85–100) приведены различные мнения. Так, по мнению Л. Громова, автора книги «Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов», чеховская правка была направлена на улучшение стиля рассказа «Лес шумит». Чехов вычеркивал фразы, в которых находил «изысканность стиля», излишние повторы, подробности, которые «уводят в сторону от основной сюжетной линии» (Паперный 1977: 85–100). Л. Громов считал рассказ растянутым и стилистически неровным. К иному выводу пришла Е. И. Гибет, автор статьи «Сокращения А. П. Чеховым рассказа В. Г. Короленко “Лес шумит”», считавшая, что Чехов, осуществляя правку, перекраивал рассказ на свой лад: «Сокращения Чехова очень разнообразны. Он ограничивал описания пейзажа, зарисовку портрета, язык повествования <...>. Чехов вычеркнул не только отдельные, с его точки зрения лишние слова, фразы, но и целые абзацы, почти страницы» (цит. по: Паперный 1977: 86–87).

З. С. Паперный, со своей стороны, видит последовательность чеховской правки и ее основные принципы – «стремление к художественному лаконизму и простоте». Так, по его мнению, «Чехов снимает эмоциональные реплики, восклицания, междометия от лица персонажа. Вычеркивает повторы, похожие на стихотворный рефрен (“И ударил по струнам бандуры”, “И опять ударил по струнам бандуры”). Отказывается он и от инверсированных обо-

ротов (“как в небе орел ширяет, как ветер темные тучи гоняет”), построенных на синтаксическом параллелизме с созвучием. <...>

Чеховская редакция направлена против той “субъективности”, о которой, как об опасности, не раз предупреждал писатель. Последовательно снимаются места, где повествование утрачивает строгость, где оно “поэтизируется” настолько, что проза обретает особенности почти стихотворного строя (повторы, похожие на рефрен, параллелизмы, созвучия, инверсии и т. п.)» (Паперный 1977: 91).

Уделить столь пристальное внимание чеховской правке побуждает особое отношение к Чехову Бунина. В незавершенной книге «О Чехове» Бунин нередко находит у себя сходные с Чеховым художественные принципы и даже подчеркивает их. Пускай с иронией, но в то же время и с некоторой гордостью говорит о критиках первой поры его творчества, которые в нем «находили “чеховское настроение”» (Бунина 1967: 195). Особенно его привлекает простота, которую искал в литературе Чехов, и его умение вложить глубокую мысль в краткий рассказ: «Писание же в “Будильниках”, “Зрителях”, “Осколках”, – научило его маленькому рассказу: извольте не переступить ста строк!» (Бунина 1967: 172). И здесь же удовлетворенно, уловив сходство, замечает: «Меня научили краткости стихи» (Бунина 1967: 172).

Стиль Чехова Бунин воспринимал как отказ от «той глупости, лжи, манерности и фокусничества, которые столь пышно цветут теперь в литературе» (Бунина 1967: 185). Он приводит пример реакции Чехова на утверждение о том, что чеховское творчество – это поэзия: «Чехов внезапно сказал мне: – Знаете, сколько лет еще будут читать меня? Семь. – Почему семь? – спросил я. – Ну, семь с половиной. – Нет, – сказал я. – Поэзия живет долго, и чем дальше, тем сильнее. <...> [О]н скинул пенсне и, поглядев на меня добрыми и усталыми глазами, сказал: – Поэтами, милостивый государь, считаются только те, которые употребляют такие слова, как “серебристая даль”, “аккорд” или “на бой, на бой, в борьбу со тьмой!”» (Бунина 1967: 190). И все же Бунин убежденно повторяет свое мнение о творчестве Чехова: «И каким он был тонким поэтом!» (Бунина 1967:

227), приводя выписки из рассказов «Дама с собачкой», «Ионыч», «Невеста».

«Редакторские замечания» Чехова, которые приводит Бунин, были направлены на преодоление выпренности, многословия, ученического желания писателей воспроизводить точные и как можно более подробные портреты. Именно об этом свидетельствует опубликованный в книге «О Чехове» фрагмент чеховского письма Горькому: «Отлично писал Горькому: “У вас слишком много определений <...> понятно, когда я пишу: “Человек сел на траву...” Наоборот, неудобопонятно, если я пишу: “Высокий, узкогрудый среднего роста человек с рыжеватой бородкой сел на зеленую, еще не измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь...”» (Бунин 1967: 219).

Предварительно обговаривая направления возможной правки Буниним повести «Кадет», можно предположить, что, во-первых, Бунин, действительно, стремился, как указано в дневнике В. Н. Бунинной, изгнать из зуровских текстов (даже если предположить, что речь в дневниковой записи от 9 декабря 1929 г. идет не об этой повести) «газетность», то есть сухую публицистичность. Во-вторых, ему явно близко пристрастие Чехова к простоте и отсутствию вычурности.

Приступая к правке повести, Бунин, как показывает весь процесс редакторской работы над этим текстом, никак не касался его «фактологического среза», то есть критериев «достоверности (точности), полноты, существенности, новизны», которые обычно применяются «при оценке фактического материала рукописи» (Шлюпер 1994: 73).

Основная правка «Кадета» Буниним состояла в многочисленных купюрах, чрезвычайно различных по объему. Иногда Бунин снимал текст повести целыми абзацами, едва ли не страницами (например, описание не названной в повести, но узнаваемой Риги, где на странице оставлено всего несколько строк, с. 68)¹⁶, иногда исправлял

¹⁶ Повесть «Кадет» цитируется по изданию: Зуров 1928 (с указанием страницы в скобках).

на странице текста всего один знак препинания (72). В применении купюр усматриваются определенные закономерности:

1. Бунин убирает внесюжетные элементы (пересказы, элементы экфрасиса и онейрические элементы и т. п.), добиваясь, таким образом, большей динамичности.

Так, например, он снимает пространный, почти на три страницы текста рассказ главного героя Мити Соломина о том, как в прошлом году он опоздал в кадетский корпус после свидания с Аней, почти замерз на улице и даже попал в лазарет. Уже сама по себе весьма ощутимая ретардация действия на три страницы в девяностостраничной повести должна была показаться недопустимой. К тому же вводом в этот рассказ были у Зурова слова Ани: «А правда, – спросила она, наклонив грациозно и шаловливо голову, – что кадет Соломин пострадал в прошлом году из-за одной гимназистки и об этом мне ничего не сказал» (22). Как увидим ниже, Бунин в целом ряде случаев снимал улыбки, смех и т. п., «грациозный» и «шаловливый» наклон головы присоединялись к этому ряду.

Отвлекающую, а потому ненужную подробность он усмотрел во фразе, уточняющей душевное состояние главного героя «Кадета» во время важной для него встречи с любимой девушкой: «На морозе от ее меха пахло духами и ее домом. Прилив нежности снова охватил¹⁷ Митю. [Если бы она сейчас ушла, он, наверное, почувствовал большую обиду.] Не было слов, а хотелось ей все рассказать простыми хорошими словами, как сестре» (20).

Еще один оборот в условном, сослагательном наклонении представляется Бунину лишним в описании той же сцены встречи. Речь идет о характеристике юного Мити как неопытного юного влюбленного: «[О женщинах Митя знал очень много по рассказам друзей, но его мысли об Ане были всегда чисты, и он счел бы оскорблением для себя, если бы подумал о ней дурно.] В эти дни ему почему-то особенно хотелось нежности, и это он понял лишь теперь, встретив ее» (21). По-видимому, Бунин справедливо счел более красно-

¹⁷ Здесь слово «охватил» заменило зуровское «захлестнул».

речивым, чем любая фраза в сослагательном наклонении, зуровское описание постоянно смущающегося героя, трогательного и до прозрачности ясного в своем первом любовном чувстве. Однако Зуров снимает далее всю страницу 21 и даже, следуя за бунинской правкой, еще две (страницы 22, 234). На снятой Буниным 24-й странице, от которой осталась лишь половина последней строки, пометой на полях он восстанавливает один абзац. Впрочем, об отношении Зурова к бунинской правке см. ниже.

2. Бунин «облегчает», упрощает язык повести, снимая причастные и деепричастные обороты, особенно если выраженная в них мысль элементарна и напрашивается у читателя сама собой.

Видимо, именно этим соображением обусловлено снятие деепричастного оборота во фразе: «Она [мать] верила, что все обойдется благополучно, что сын скоро наденет юнкерские погоны [и, думая о печальной судьбе всех матерей, о частых необходимых разлуках], начала приготовления к отъезду» (13). Собственно, уже сама формулировка – «о печальной судьбе всех матерей» – свидетельствует об избыточности снятого оборота.

3. Бунин «заостряет» фразы, сокращая их за счет лишних определений и перевода субъективное в общий план.

Так, в самом конце уже упомянутой встречи героя с героиней Бунин сокращает часть его последнего, несколько косноязычного оборота, оставляя запоминающийся интонационный подъем робкого вопроса: «Мы теперь часто будем с вами встречаться. Ведь [вы позволите, Аня? Вы, ей-Богу, хорошая. Нет, я правду говорю, я не лгу, – сказал он, подняв лицо. – С вами легко. Я страшно рад, что... тогда ноги заморозил. Право.] правда?» (25). В следующем же предложении он снимает определение – «Она посмотрела на него и тихо [,счастливо] засмеялась» (25) – и следом за выправленной фразой ставит знак абзаца, чтобы отделить описание встречи героев от дальнейшего повествования об окружающем героев беспокойном мире. Характерно, что в этом абзаце он убирает упоминание Ани, объединяя героев в самом конце главы:

З «А в Волгу падал снег. Он уже мягкими шапками покрыл луковки церквей, старые барки, и, когда стрельба [звучала] стучала на окраинах, снег смягчал [эти резкие] ее¹⁸ звуки, [от которых вздрагивала Аня]. И было в тот вечер, в той прерываемой стрельбой тишине что-то предостерегающее и глухое, чего тогда не почувствовали они» (25).

4. Убираются негативные характеристики врагов, говорящие либо об их глупости, недалекости, либо о звериной ненависти. Таким образом Бунин, как представляется, подчеркивает мужество и самоотверженность юных воспитанников кадетского училища в противостоянии умному и опытному врагу.

Именно это происходит в описании столкновения с крестьянами, мешающими Мите увезти ночью из имения имущество семьи: «Вперед вышли вожак: только что прибывший с фронта Герасим [...] и [придурковатый,] саженного роста курносый Хазов. [...] – По какому праву снова хозяином стал! ? – крикнул нагло Герасим, [но ближе подойти побоялся]» (36). Враги не трусливые и не глупые, они ожесточились и почувствовали свою безнаказанность.

5. Бунин постоянно снимает фразы и части фраз, избегая смысловых повторов, уже упомянутой «публицистичности» и добиваясь большей динамичности повествования.

В качестве примера приведем слова лесника, спасающего главного героя повести от мужицкого разгульного гнева, указывая ему путь к спасению: «Вот что... садись на Фомку и в город дуй. [Фомка оседлан]» (38) Бунин снимает вторую фразу, справедливо полагая, что в ситуации, когда на счету каждая секунда, едва ли лесник стал бы седлать лошадь.

Ту же избыточность он снимает, вычеркивая некоторых персонажей «массовки», появляющихся лишь однажды, так что их упоминание лишь снижает градус напряженности. Так он поступает, например, трижды, на протяжении одной страницы. Во-

¹⁸ Вставка ИАБ.

первых, убирает несколько фраз, размывающих энергию повествования: «Солдаты в касках побежали туда. [Впереди них шел совсем еще мальчик. Он останавливался, смотрел в бинокль, потом, взмахнув рукой, бросился вперед. В переулке кучка солдат затопталась на месте, прокричала и побежала дальше.] На тротуаре осталось два трупа» (80). По сути, Бунин умело восстанавливает накал повествования, размытый у Зурова введением случайных, окказиональных персонажей. Аналогичную операцию он производит далее на той же странице еще два раза, переводя предложения из определенно-личных в неопределенно-личные: во-первых, снимая субъект действия во фразе «Но [взволнованные люди] его не слушали» (80); во-вторых, в предложении «[Мальчишки] Н[н]а Эспланаде [п]Подожгли революционные арки, и они горели ярким высоким пламенем» (80).

Особенно часто ради компактной, четкой фразы Бунин считает необходимым пожертвовать объяснительными оборотами: «В монастыре засело до двухсот защитников. Здесь [находились] были¹⁹ незнакомые армейские офицеры, кадеты ярославского корпуса, лицеисты и полурота старых солдат» (63); «сорвавшийся колокол, падая, странно²⁰ прозвонил[. И звон был странен]» (63).

Лapidарность, стремление избежать многословия и того, что много позже Василий Аксенов, сравнивая американскую и русскую литературу, назовет «пересказанностью»²¹, были свойственны Бунину как никому другому из русских писателей. Поэтому едва ли стоит удивляться тому, что эта категория правки была наиболее частотной.

¹⁹ Вставка ИАБ.

²⁰ Вставка ИАБ.

²¹ Ср.: «У американцев главное в отношениях между людьми и в литературе, и в искусстве, и в манере поведения, некое явление, которое именуется “understatement”, то есть «недосказанность». А в России вместо этого существует “overstatement” – “пересказанность”. Короче говоря, если у Хемингуэя был подтекст, то у Достоевского был овертекст – сверху, больше даже, чем надо. Понимаете? У Хемингуэя мы должны смотреть вниз, и искать, а у Толстого мы должны немножко прикрывать голову. Иначе что-то свалится на нее» (Литература на телеканале «Культура». Василий Аксенов. 80 лет со дня рождения писателя. – Линия жизни. 20 августа 2012. – <http://old.tvkultura.ru/theme.html?id=4844&cid=110>).

6. Снимаются клишированные определения, обороты и т. п. «Кадет» воспринимался Буниным как новое слово в изображении гражданской войны, и новое слово должно было быть свежим.

Он убирает эпитет в словосочетании «не смог вырваться из [железных] рук лесника» (10), определение во фразе «[Крестьянские] ребятишки носили в имение ягоды» (9), затертый эпитет в описании лошадей, которые «хлестали себя мокрыми хвостами, отгоняя [назойливых] мух» (53), непонятное определение взгляда Ани в то время, когда она перевязывает раненого Митиного друга, который «просветлел, встретив ее [настороженный] взгляд» (59) и т.п.

7. Градус патетичности нарратива снижается в результате вычеркивания выпретенных метафорических оборотов, таких, например, как «кровавые пятна, забрызгавшие его юношеские сны» (68), «жеребий на жизнь был вытянут» (77); «розовые отцветы родимых предпасхальных песен» (83); Бунин снимает излишне длинные, на его взгляд, фразы. Так, в описании подготовки Мити к исповеди снят конец фразы как явно избыточный, удваивающий пафос: «Приближался [тот] волнующий, исполненный смирения час приобщения к высшей²² чистоте [, Мите этот час казался нездешним, обвеянным тихим светом]» (83). Так же снимает Бунин и вычурные слова (например, «бортовой приплеск» – 90), оставляющие впечатление старательной работы над текстом вопреки порывистому, нередко дискретному нарративу, с обилием многоточий.

8. Бунин постоянно помнит о возрасте главных героев, о той смятенной поре между отрочеством и юностью, когда чувства выражаются поверх слов, взгляды значат больше, чем жесты, и солидная, заимствованная у взрослых интонация не вяжется со смыслом сказанного. Очевидно, именно поэтому, проследивая выстраивание этих еще не сложившихся характеров на разных уровнях текста, он нередко предпочитает тире как знак передачи экспрессивности, неожиданности запятым и точкам с запятыми, как если бы речь героев была неровной, импульсивной.

²² Вставка ИАБ.

9. Даже осуществляя правку чужого текста, Бунин не мог пройти мимо принципиальных для него вопросов. Одним из таких был для него вопрос антисемитизма, к которому он испытывал ненависть и одновременно – особую чувствительность, не перенося его даже в чужом слове, даже в слабой концентрации. Широко известны его суждения о еврейских погромах в «Окаянных днях», его решение прятать у себя в Грассе во время нацистской оккупации Франции евреев (семью пианиста Либермана, А. Бахраха). Поэтому нет ничего удивительного в том, что в «Кадете» он снимает по видимости почти нейтральную, однако по смыслу явно антисемитскую фразу, несмотря на то, что к герою повести она не имеет отношения – он всего лишь ее слышит: «Митя за ним [учителем Козардюком – И. Б.] не поспел и остался в толпе. От маленького кадета, одетого в защитную гимнастерку, он узнал, что корпус уже не существует, а есть военная гимназия, что пуговицы теперь без орлов, ремни солдатские, [что в классы поступают евреи,] а все старые кадеты уже дерутся против большевиков на окраинах» (42).

10. Однажды придя к выводу о специфичности зуровского текста, об изображении в нем еще нетронутой темы «детской» войны, Бунин часто снимает (в том числе и в описании вовсе не юных персонажей), казалось бы, неотъемлемые от юности легкомысленные моменты улыбок (39), лукавого подмигивания (38), тихого смеха (60). Точно так же нередко снимается и прямое упоминание грусти (13) или душевной боли (32), возможно, чтобы избежать упрощенной антиномии или описания перепадов чувств в ущерб их изображению.

Внимательный просмотр бунинской правки приводит к выводу о том, что Бунин, подобно многим в эмигрантской литературной среде, считая Зурова своим «учеником»²³, правит его по-

²³ Ср., например, отзыв В. Ф. Ходасевича в письме Д. С. Мережковскому и З. Н. Гиппиус уже через 12 дней после приезда Л. Ф. Зурова в Грасс к И. А. Бунину: «Молодого

весть, приближая ее к своему стилю. Здесь стоит вспомнить проницательное утверждение Л. Д. Опульской: «<...> в область творческой работы автора включается все, что было сознательно сделано им, хотя бы под посторонним влиянием или в соответствии с посторонним советом. Однако влияние приходится отличать от давления, принуждения, постороннего вмешательства, с которыми автор вынужден был согласиться или с которыми он соглашался пассивно. Все принадлежащее к этой области, без всякого сомнения, не относится к творческой деятельности автора и в той мере, в какой может быть обнаружено, подлежит устранению» (цит. по: Рейсер 1978: 19).

Можно ли в данном случае отличить влияние от давления или принуждения? Вынужден ли был Зуров безоговорочно соглашаться с правкой Бунина или имел возможность поступать с его предложениями по своему усмотрению? Анализ двуслойной, как уже было сказано, правки повести «Кадет» позволяет сделать вывод о полной самостоятельности Зурова. Наиболее красноречиво свидетельствуют об этом многочисленные купюры, сделанные им на манер Бунина, то есть, с целью достичь лаконизма и художественной концентрированности (см., например, именно такую правку на страницах 7, 8, 9, 12, 13, 19, 32 и т. д.). Порой бунинские купюры оказываются внутри текста, который Зуров затем обрекает на купирование, небытие (22, 49, 83, 88). С другой стороны, в некоторых сценах он, не соглашаясь с Буниным, ставит на полях помету «вст +», очевидно, означающую «восстановить» (20, 24, 63). Есть правка и иного рода: перенос отдельных слов и строк, купирование почти целиком некоторых страниц, которых вообще не коснулось перо Бунина, и др. Все это свидетельствует о полной свободе Зурова в своих решениях.

Подробный анализ зуровской правки повести «Кадет» никоим образом не входил в задачи настоящей статьи, ей должна

человека, приехавшего из Риги, фамилия Зуров. <...> Он написал книгу «Кадет» – под Бунина» (Письмо В. Ф. Ходасевича от 5 декабря 1929 г. – Ходасевич, Мережковские 2008: 126).

быть посвящена отдельная работа. Однако наличие в архиве писателя подготовленного для переиздания текста с двуслойной правкой, то есть последнего прижизненного авторизованного издания с точки зрения текстологии, безусловно означает, что выпущенные в последние годы издания повести²⁴ противоречат авторскому намерению переиздать текст «Кадета» в основательно трансформированном виде. Последняя авторская воля представлена здесь вполне определенно.

По всей видимости, толчком к серьезным изменениям Л. Ф. Зуровым текста повести «Кадет» и стала правка И. А. Бунина, которая, будучи рассмотрена на протяжении всего текста повести, более всего напоминает высказывание Микеланджело, известное из его письма Бенедетто Варки: «Я понимаю под скульптурой то искусство, которое осуществляется в силу убавления» (Мастера искусства об искусстве 1966: 186). Позже оно было передано Огюстом Роденом, определившим искусство ваяния в еще более афористичной форме: «Взять глыбу мрамора и отсечь от нее все лишнее»²⁵.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Белобровцева И., Рогачевский А. 2004. В тени Бунина: Александр Амфи-театров о Леониде Зурове. – Вторая проза: Сборник статей / Ред. И. Белобровцева, С. Доценко, Г. Левинтон, Т. Цивьян. Таллинн: TRÜ Kirjastus. С. 145–166.
- Бунин И. А., Кузнецова Г. Н., Зуров Л. Ф. 2004. «Предчувствие мне подсказывает, что я недолгий гость»: Переписка И. А. Бунина и Г. Н. Кузнецовой с Л. Ф. Зуровым (1928–1929) / Вступительная ст. Ирины Белобровцевой. Публикация Ирины Белобровцевой и Ричарда Дэвиса. – И. А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М.: Русский путь. С. 232–284.
- Бунин И. А. 1967. О Чехове. – Бунин И. А. Собр. соч.: В 9-ти тт. М.: Художественная литература. Т. 9. С. 169–250.

²⁴ Например, включающий повесть «Кадет» сборник произведений: Зуров 1999, а также Зуров 2005.

²⁵ Определение искусства ваяния в беседе с Полем Гзеллем (опубл. в журнале “L’Art”, 1911). Цит. по: Душенко К. В. Словарь современных цитат. С. 32. [http://www.velib.com/book/dushenko_konstantin/slovar_sovremennykh_citat/]

- Бунинские материалы 1973. Бунинские материалы в архивах Советского Союза. – Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 2. М.: Издательство «Наука». С. 447–514.
- Двинятина Т. 2007. Поэзия И. А. Бунина: Проблемы текстологии. I. – «На меже меж голосом и эхом»: Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян. М.: Новое издательство. С. 359–381.
- Зуров Л. 1928. Кадет. Рига: Саламандра, 1928.
- Зуров Л. Ф. 1970. Отчина: Повесть о древнем Пскове. Париж: YMCA-Press.
- Зуров Л. 1999. Обитель: Повести, рассказы, очерки, воспоминания. М.: Паломник.
- Зуров Л. 2005. Кадет. [s. l.]: Русская миссия.
- Кузнецова Г. Н. 2009. Грасский дневник. СПб.: Издательский дом «Миръ».
- Ланда Е. 1982. Мелодия книги. Александр Блок – редактор. М.: Книга.
- Литература последних годов 2004. «Литература последних годов не прогрессивное, а регрессивное явление во всех отношениях...»: Иван Бунин в русской периодической печати (1902–1917) / Предисловие, подготовка текста и примечания Д. Риникера. – И. А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М.: Русский путь. С. 432–563.
- Мастера искусства об искусстве 1966. – Мастера искусства об искусстве: В 7-ми тт. Т. 2. М.: Искусство.
- Минц З. Г. 1973. Блок и Пушкин. – Труды по русской и славянской филологии. Т. XXI: Литературоведение. Тарту: Тартуский государственный университет. С. 135–296.
- Паперный З. 1977. «Буду изучать вашу манеру» (Чехов читает Короленко). – Чехов и его время. М.: Издательство «Наука». С. 85–100.
- Переписка 1961. Переписка А. М. Горького и И. А. Бунина. – Горьковские чтения: 1958–1959. М.: Издательство АН СССР.
- Рейсер С. 1978. Основы текстологии. Л.: Просвещение.
- Ходасевич, Мережковские 2008. Из переписки В. Ф. Ходасевича с Мережковскими / Вступительная ст., публикация и комментарий Н. А. Богомолова. – Новое литературное обозрение. 2008. № 2 (90). С. 115–147.
- Шлюпер Е. В. 1994. Редакторский анализ как система (К постановке вопроса). – Книга: Исследования и материалы. Вып. 67. М.: Книга. С. 72–78.
- Heywood, A. J. 2000. Catalogue of the I. A. Bunin, V. N. Bunina, L. F. Zurov and E. M. Lopatina Collections / Ed. By Richard Davies, with the assistance of Daniel Riniker. Leeds: Leeds University Press.

О МЕЖЪЯЗЫКОВЫХ ЗВУКОСМЫСЛОВЫХ СООТВЕТСТВИЯХ В СТИХАХ В. В. НАБОКОВА-СИРИНА

Семён Леоненко
(С.-Петербург)

0. Для языкового знака – в силу его билатеральности – в тексте могут устанавливаться связи по звуку и по смыслу. Под межъязыковыми звукосмысловыми соответствиями (далее – МЗС) было предложено понимать «использование элементов поэтики “асимметрии языкового знака”, то есть всевозможных омонимий и синонимий, звукосмысловые сцепления как таковые, анаграммы с ключевым словом *in absentia*» (Двинятин 2011: 288). Материал настоящих заметок – стихотворение В. В. Набокова-Сиринина “*La Bonne Lorraine*”¹, а «межъязыковые» будет значить «русско-французские».

1. В трудах Ф. де Соссюра по анаграммам Вяч. Вс. Иванов выделяет две основные линии: передача отдельными слогами или фонемами 1) слов, уже наличествующих в стихе, знаков *in praesentia* и 2) слов, в стихе отсутствующих, знаков *in absentia*, при этом зачастую являющихся темой всего текста. В частности, в ведийских гимнах подобным образом осуществляется криптография имени бога или героя. Так, гимн, посвященный божеству Агни, «положительным образом склоняет *Агни*», нашептывая «слоги священного имени» (Соссюр 1977: 640). Несмотря на то, что данный тип построения рассматривался Соссюром в качестве едва ли не основного для ранних поэтических текстов, труды по анаграммам, как известно, не были опубликованы прижизненно. «Соссюр оставался не до конца убежденным в своей правоте», настаивая на «необходимости

¹ Впервые: Рувль. 16 сентября 1924 г. под названием “*La Belle Lorraine*” (примечание М. Э. Маликовой; см.: Набоков 1999: 792).

теоретико-вероятностной проверки гипотезы» (Иванов 1977: 636): было неясно, является ли анаграмматизм итогом бессознательного следования древнейшим структурным моделям, или же, напротив, вполне сознательной поэтической техникой. Анаграмматизм для Соссюра свидетельствовал о высочайшем уровне филологической культуры древнейших авторов, однако ни одного случая «обнажения приема» им зафиксировано не было. Признание анаграмм давалось Соссюру непросто еще и потому, что резко противоречило его же идее о строгой иерархии языковых уровней: «Анаграмма ищет и формирует (индуцирует) смысл там, где он отсутствует и вообще не предусмотрен структурой языка» (Топоров 2004: 709).

Сомнения Соссюра за него разрешил В. Н. Топоров: «Искать анаграмму просто так, сугубо эмпирически, вне определенного принципа, опираясь исключительно на факт наибольшего звукового подобия криптограммы и неких фрагментов подлежащего текста, бессмысленно. Этот “бессмысленный” поиск анаграмм означает отдачу на милость случая». Необходим, напротив, «1) поиск словых сгущений, делающих текст значительно более дискретным, а также навязывающих элементам новые связи», так что «возникновение анаграмм становится весьма правдоподобным или даже почти необходимым»; 2) «поиск типовой (жанров), наиболее располагающих к “разыгрыванию” в них анаграмматических комбинаций; 3) поиск границ в употреблении анаграмм, т. е. определение случаев наибольшего дальнего действия в пределах данного языка и даже за его пределами (чужой язык)» (Топоров 2004: 709). Словом, не стоит искать анаграмму там, где ее нет. Искать следует там, где, судя по ряду косвенных признаков-улик, она наверняка есть. Так, Топоров, среди прочего, до знакомства с трудами Соссюра по анаграммам продемонстрировал, что в «Ригведе» отсутствующее имя богини речи *Vac* передается всем звуковым строем текста (см.: Топоров 1965: 306–319).

Тексты с высоким МЗС-потенциалом следует ожидать от дву- и многоязычных авторов, обнаруживающих склонность к поэтике

«асимметрии языкового знака»². Творчество Мандельштама в 1970-е гг. стало предметом первых разысканий в этой области. Р. О. Якобсон предположил, что во второй строфе стихотворения Мандельштама «Возьми на радость из моих ладоней» зашифровано имя Харона: «Не отвязать неприкрепленной лодки, / Не услышать в меХА обутОй тени, / Не пРевОзмочь в дремучей жизни страХА»³.

Активизация анаграмматического типа построения текста в русской поэтической традиции приходится на начало XX века, и роль бесед Вячеслава Иванова с самим Соссюром здесь вряд ли стоит преуменьшать. Велик соблазн предположить, что анаграммы попали в поэзию Серебряного Века не без участия Соссюра. Анаграмматизм, безусловно, несет на себе след древнейшего, сакрального, бессознательного⁴ бытования, однако в целом, начиная уже с символистов и акмеистов, существует в качестве вполне осознанной⁵ поэтической стратегии. Показательно, что звукосмысловые соответствия обсуждаются в «Учителе и ученике» Хлебникова. Ивановская анаграмматическая техника была проанализирована тем же Топоровым; в работе А. Г. Грек «Об анаграмматическом принципе в поэзии Вячеслава Иванова» в сонетах триптиха «Розы» выявляются анаграммы заглавного апеллятива (см.: Грек 2010: 17–34).

2. Значимость анаграмматической проблематики для изучения поэтики Набокова не вызывает сомнений. Так, Дональд Бартон Джонсон пишет: «Анаграмма дает иносказательное представление о взглядах Набокова на искусство и их воплощении на практике» (Джонсон 2011: 72; ср.: Johnson 1985: 47). Набоков, писатель

² Ср.: «Об анаграммировании чужезычного слова как о сознательном приеме можно говорить, начиная с акмеистических опытов <...>, и позже в творчестве Набокова» (Топоров 1987: 229).

³ На это наблюдение Р. О. Якобсона ссылаются в целом ряде работ (см., например: Ронен 2002: 18).

⁴ О бессознательном анаграммировании Фетом имени Марии Лазич в посвященных ей стихах см.: Топоров 1987: 216–221.

⁵ Ср.: «Анаграммы в русской поэзии начала XX века в наиболее ярких своих проявлениях строятся сознательно, с большим запасом дублирующих средств, с дополнительными указаниями на наличие анаграмматического казуса» (Топоров 1987: 221).

эпохи «после модернизма», вряд ли мог обойти вниманием столь замечательный факт наследуемой традиции. Вопрос о сознательности, установке на анаграмму, мучивший Соссюра, для Набокова, у которого в тексте без участия авторской воли (а тем более бессознательно) не происходит ничего, кажется, разрешается просто. Напомним и о пристрастии обсуждаемого автора к анаграммированию собственного имени – в том числе и в стихах (см.: Кац 2001: 76–80). Случаи анаграмм чужого имени также есть: по наблюдению А. А. Долинина, первая строка обращенного к Ходасевичу стихотворения «Поэты» анаграммирует имя адресата: «Из комнаты в сени **СВЕЧА** пере**ХОДИТ**»⁶. Наконец, как показал Омри Ронен, переводя на английский Тютчева, Набоков видит и изящно передает анаграммы и паронимические аттракции оригинала (см.: Ронен 1998: 763–769).

Обреченной на неудачу, однако, может показаться попытка увязать набоковский анаграмматизм с анаграммами по Соссюру. От этого предостерегают Г. А. Левинтон (см.: Левинтон 1999: 229–234)⁷ и Омри Ронен (см.: Ронен 2001: 247–260)⁸. Альтернативным источником в этом случае обыкновенно выступают языковые игры вроде шарад, «словесного гольфа» или *scrabble*, которым так любят предаваться герои Набокова и их автор. Стоит сразу оговорить, что ни о каком прямом «влиянии» Соссюра на юного Сирина говорить, конечно, не приходится. Анаграммы, однако, уже были фактом поэтической традиции к тому моменту, когда поэт Сирин вступил в литературу – и чуткость к языковым играм, надо полагать, лишь

⁶ Это наблюдение А. А. Долинина приводит М. Э. Маликова (см.: Маликова 2002: 35).

⁷ Ср.: «В прениях обсуждался вопрос о том, насколько явление, обсуждаемое в докладе <А. А. Долинина “О некоторых анаграммах в творчестве Набокова”. – С. Л.>, совпадает с анаграммами в смысле Ф. де Соссюра, о которых много говорят последние тридцать лет. Высказывалось мнение, что речь идет скорее об анаграммах в английском смысле слова, традиционной словесной игре с перестановкой букв (как правило, всех букв данного слова или предложения)» (Левинтон 1999: 232).

⁸ Ср.: «Что же касается теории анаграмм мифологических имен, созданной Соссюром, то она могла быть известна Набокову в шестидесятые годы, когда он писал предисловие к “Bend Sinister”, но вряд ли в сороковые, когда он сочинял сам роман» (Ронен 2001: 254).

повысила анаграмматический потенциал его текстов. Остается, впрочем, опасность обнаружения псевдоанаграмм. «Анаграмма у Набокова – это редко встречающийся, чрезвычайно эффективный, всегда мотивированный функционально прием, который тщательно готовится, который обладает некоторой маркировкой и который выполняет четкую функцию. Анаграмм у Набокова не так уж и много» (Долинин 2000: 99). К этому справедливому тезису Долинина можно добавить лишь то, что, насколько мне известно, русские стихи Набокова в этой перспективе еще не становились объектом фронтальных наблюдений, и мы попросту не знаем, сколько в действительности там анаграмм, а “La Bonne Lorraine” (разумеется, если дальнейшие примеры убедительны) отвечает всем заявленным требованиям.

3. Стихотворение “La Bonne Lorraine”, впервые опубликованное в 1924 г., автор затем включал в сборники «Возвращение Чорба» и “Poems and Problems”, что делает этот текст неотъемлемой частью набоковского канона⁹. Героиня стихотворения – Жанна д’Арк – была канонизирована в 1920 г., что могло дополнительно привлечь внимание автора к ее персоне¹⁰. Отметим, что слово *Lorraine*, помимо

⁹ Ср.: «6 сентября он написал “La Bonne Lorraine” – романтическое, но не лишнее скепсиса стихотворение о Жанне д’Арк, первое из его стихотворений, которому по праву суждена долгая жизнь» (Бойд 2010а: 277; ср.: Boyd 1990: 235).

¹⁰ Остановиться с должной степенью подробности на теме “Жанна д’Арк у Набокова” – задача, выходящая далеко за рамки этих кратких заметок. Известно набоковское *strong opinion* о расхожем «неверном» именовании героини: «Теперь он назвал героиню Хуанита Дарк, Жанна д’Арк в испанском прочтении – точнее, Жоанита, как, настаивал Набоков, должно читаться это имя» (Бойд 2010b: 203; ср.: Boyd 1991: 169). Действительно любопытно было бы выяснить (возможно, это уже сделано), когда именно и откуда Набоков узнал этот необычный способ именовать героиню. Даже если допустить, что это случилось до 1924 г., воспользоваться подобным вариантом для анаграммы словотемы текста чревато риском быть непонятым даже наиболее проницательным читателем. Далее, аллюзию на историю Жанны д’Арк обнаруживаем в “The Real Life of Sebastian Knight”: «Герой не распознал в русском тексте букв латинского алфавита. “Дот чету” – это Domremy, Домреми-ля-Пюсель, родная деревня Жанны д’Арк, где она в юности стала слышать голоса святых» (Долинин 1991: 410; Долинин 2014: 365). Наконец, Дмитрий Набоков в предисловии к последнему роману отца пишет о том, почему вопреки авторской воле все же решился на публикацию: «В

смысла «жительница Лотарингии», а также того, что называет всю область целиком, является французским женским именем. Последнее важнее всего. Примечательно, что само имя героини (*Жанна*) или же его устойчивый перифрастический эквивалент (*Орлеанская Дева / Девственница*) в тексте отсутствует, являясь знаком *in absentia*, который может быть восстановлен следующим образом:

- [01] Жгли АНгличАНе, Жгли мою подругу,
 [02] НА площади в РуАНе Жгли ее.
 [03] Палач мне продал черную кольчугу,
 [04] клювастый шлем и мертвое копье.
 [05] Ты здесь, со мНой, ЖелезНАя святАя,
 [06] и мир с тех пор стал холоден и прост:
 [07] косая тень и лестница витая,
 [08] и в бархат ночи вбиты гвозди звезд.
 [09] Моя свеча НАд рЖАвою резьбою
 [10] дроЖит и кАплет воском НА ремНи.
 [11] Мы, воины, летали за тобою,
 [12] в твои цвета оКРАшивая Дни.
 [13] Но опускала ночь свое забрало, –
 [14] и, молчА выскользНув из лАт мужСких,
 [15] ты, белая и слабая, сгорала
 [16] в объятых верных рыцарей твоих.

(Набоков 1999: 564)

В строках 1, 2, 5, 9, 10, 14 появляется ключевое слово – *Жанна* (причем в 1, 2, 5, 10 оно воспроизводится с точностью до буквы, а в 9 и 14 анаграммируется его фонемный состав); в 12 – в виде

настоящее время я решил, что Набоков, мнимым задним числом, не хотел бы, чтобы я стал его Человеком из Порлока или позволил, чтобы маленькая Жуанита Дарк – ибо так вначале звалась Лолита, предназначенная к сожжению, – сгорела как новая Жанна д'Арк» (Набоков 2010: 30–31). Здесь, как и в «Себастьяне Найте», Жанна эмблематизирует сожжение рукописи – «тема книгосожжения преследовала нас» (Набоков 2010: 25). Примечательно, что заглавная героиня последнего романа Набокова носит имя *Laura* (ср. *Лорен*).

палиндрома появляется вторая часть ее обычного именованья: *д'Арк* в *оКРАшивая Дни*. Таким образом, в каждой из четырех строф присутствует анаграмма словотемы текста – имени героини: один раз во второй и четвертой, дважды в первой и трижды в третьей строфе. Текст начинается анафорой (*жгли...*, *жгли...*, *жгли*), при этом первый же звук, троекратно повторенный, также является первым и в имени *Жанна*.

4. Далее, в тексте упоминается Руан, конечный пункт истории Жанны *д'Арк*, но отсутствует исходный (и зарифмованный с ним) – Орлеан. Его можно отыскать все в том же *Лорен*, которое (закроем глаза на консервативную французскую орфографию и воспользуемся удобным для нас русским написанием) является его неполной анаграммой:

ЛОРЕН ~ ОРЛЕАН

5. Наконец, паронимом (в смысле В. П. Григорьева) заглавного *Lorraine* будет *La Reine*, *королева*, что может намекать на легендарное королевское происхождение Жанны.

6. Франкоязычное заглавие, французская топонимика (Руан и подразумеваемый Орлеан) и тематика позволяют предполагать значимость русско-французских звуко-смысловых соответствий для данного текста¹¹. У франкофонии в набоковской поэтике особый статус¹².

В работах о Мандельштаме говорилось о необходимости поиска контекстов, где язык выступает как подтекст (в смысле К. Ф. Тарановского):

- «*Фета* [нем. *fett*] *жирный* карандаш» (пример Г. А. Левинтона; см.: Левинтон 1979: 31);

¹¹ При этом в стихотворении есть и привычные звуковые повторы: **В** Бархат ~ **ВВ**иты, **гвоЗ**Ди ~ **звеЗ**Д, **РеЗь**Ба ~ **ЗаБ**Рало, **Бе**Лая ~ **сЛа**Бая, **П**Лощадь ~ **Па**Лач и др.

¹² Среди прочего, ряд набоковских протагонистов – франкофоны, предающиеся (значимым в мотивной структуре соответствующих текстов) языковым играм с использованием французского.

- «Есть *блуд* [нем. *Blut*] труда и он у нас в *крови*» (пример Р. Д. Тименчика; приводится в работе: Левинтон 1979: 30–33);
- «Мы смерти ждем, как сказочного волка, / Но я боюсь, что *раньше* [фр. *tôt*] всех *умрет* [нем. *Tod / tot*] / *Тот*, у кого тревожно-красный *рот* [нем. *rot*] / И на глаза спадающая челка» (пример Г. Г. Амелина и В. Я. Мордерер; см.: Амелин, Мордерер 2001: 28).

Двуязычные анаграммы у Набокова также не редкость (см., например: Люксембург, Рахимкулова 1996: 147–158):

- *Keegan* ~ *книга* в “The Real Life of Sebastian Knight” (см.: Долинин 2000: 102);
- *Mali ètrano t’amesti* ~ *Смерть мила; это тайна* в «Приглашении на казнь» / “Invitation to a Beheading” (см.: Barabtarlo 1993: 194; ср.: Барабтарло 2011: 32)¹³.

(Ряд паронимазий также обсуждался в работах: Ронен 1989: 289–291, Левинтон 2007: 60–69.)

Далее, в стихе два внешне не связанных и будто бы случайно соположенных элемента могут быть соотнесены через отсутствующий третий член. Б. А. Успенский и Оге Ханзен-Леве предположили, что в контексте «Для женщин воск – что для мужчины медь» из “Tristia” Мандельштама слова *воск* и *медь* связаны через мед, соотнесенный с медью паронимически, по звучанию, а с воском метонимической близостью (см. работы: Успенский 1994: 246–272; Hansen-Löve 1993: 121–157); Ф. Н. Двинятин добавил к этому пару *скорби груз* из того же стихотворения, где, с одной стороны, *скорбь* по звуку, а *груз* по смыслу связаны со словом *скарб*, а с другой – с *груз* по звуку, а со *скорбь* по смыслу связано слово *грусть* (см.: Двинятин 2002: 291–292), а также ряд ахматовских (см.: Двинятин 2007: 37–38) и набоковских контекстов.

¹³ А. А. Долинин справедливо критикует Г. А. Барабтарло за исключение возможной множественности дешифровок: «Важна лишь возможность получения таинственного, зашифрованного сообщения из другого мира – и более ничего» (Долинин 2000: 104).

7. Рассмотрим устройство нескольких контекстов из стихотворения Набокова:

- a) В первом четверостишии со словом *копье* из строки 4 паронимически связано *copine* (*подруга* из строки 1). Таким образом, *ее* и *подруга* связаны анафорически (в смысле отсылки к левому контексту), *ее* и *копье* рифменно, а *подруга* и *копье* – сильной рифменной позицией и паронимически – через французское *copine*.
- b) *Place* (*площадь* в строке 2), возможно, перекликается с *палач* в строке 3 посредством паронимической аттракции, а также по смыслу: палач – участник средневековой казни на площади.
- c) Место казни – *Руан* в строке 2 – является полной анаграммой прилагательного *noire* (*черную* в строке 3). Запись по-русски дает почти палиндром¹⁴:

РУАН ~ НУАР

- d) Помимо анаграмматической, есть и очевидная смысловая связь: день казни в Руане был для Жанны («белой и слабой»), конечно же, *черным* днем.
- e) Предположительно могут быть связаны созвучные по первому элементу [sã] *святая* и *прост* в строках 5 и 6: *sainte* и *simple*. Напрашивающаяся историческая параллель позволяет предположить здесь проverbsиальное *sancta simplicitas* Яна Гуса – «святая простота». Видное уже при вертикальном чтении, сочетание дополнительно актуализируется через МЗС. Общий XV век (между двумя сожжениями прошло 16 лет) как будто только способствует такого рода сближению¹⁵.

Таким образом, в рассмотренных выше контекстах, как представляется, можно обнаружить влияющие на семантику текста МЗС. В

¹⁴ *Rouen ~ Noire*. Во французском Rouen звука [n] нет, а есть только носовой [ã]: [vã].

¹⁵ Г. А. Левинтон, ознакомившийся с работой на этапе редактирования, предположил, что в 3 строфе КАПЛЕТ и ЛЕТАЛИ – перекликающиеся с ПАЛачом – можно прочесть как анаграмму слова ЛЕПТА (ср. тютчевское «Вязанку дров как лепту на костер»). Автор выражает благодарность за это ценное наблюдение, а также ряд замечаний, которые старался учесть.

настоящих заметках обсуждались явления *от звука к смыслу*. Этот путь, опосредованный третьим элементом (французский язык), может показаться окольным, но в действительности в ряде случаев оказывался наиболее прямым – анаграмматическим.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. 2001. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М.; СПб.: Языки славянской культуры.
- Бойд Б. 2010а. Владимир Набоков: Русские годы. Биография. СПб.: Симпозиум.
- Бойд Б. 2010б. Владимир Набоков: Американские годы. Биография. СПб.: Симпозиум.
- Барабтарло Г. А. 2011. Тайна смерти. – Барабтарло Г. А. Сочинение Набокова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха. С. 19–40.
- Грек А. Г. 2010. Об анаграмматическом принципе в поэзии Вячеслава Иванова. – Вячеслав Иванов: Исследования и материалы / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб.: Издательство Пушкинского Дома. С. 17–34.
- Двинятин Ф. Н. 2002. Пять пейзажей с набоковской сиренью. – В. В. Набоков: Pro et Contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. Антология. Т. 2. СПб.: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института. С. 291–314.
- Двинятин Ф. Н. 2007. Из заметок по поэтике Ахматовой. – «На меже меж голосом и эхом»: Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян. М.: Новое издательство. С. 31–43.
- Двинятин Ф. Н. 2011. Еще о межъязыковых звуко-смысловых соответствиях в поэзии Бродского. – Новое литературное обозрение. № 6 (112). С. 288–299.
- Джонсон Д. Б. 2011. Набоков-анаграммист. – Джонсон Д. Б. Миры и антимирь Владимира Набокова. СПб.: Симпозиум. С. 69–112, 302–308.
- Долинин А. А. 1991. Комментарии. – Набоков В. Романы: Перевод с английского. М.: Художественная литература. С. 401–430.
- Долинин А. А. 2000. О некоторых анаграммах в творчестве Владимира Набокова. – Культура русской диаспоры: Владимир Набоков – 100. Материалы научной конференции (Таллинн – Тарту, 14–17 января 1999). Таллинн: TRÜ Kirjastus. С. 99–107.

- Долинин А. А. 2014. Комментарии. – Набоков В. Просвечивающие предметы. СПб.: Азбука. С. 345–379.
- Иванов Вяч. Вс. 1977. Комментарий [к разделу «Анаграммы»]. – Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Пер. с французского под ред. А. А. Холодовича. М.: Прогресс. С. 646–647.
- Кац Б. А. 2001. “Ехегі monumentum” Владимира Набокова: К прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...». – Старое литературное обозрение. № 1 (277) С. 76–80.
- Левинтон Г. А. 1979. Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния. – Вторичные моделирующие системы. Тарту: Тартуский государственный университет. С. 30–33.
- Левинтон Г. А. 1999. Набоковская конференция в Таллинне. – Звезда. №4: Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения. С. 229–234.
- Левинтон Г. А. 2007. Заметки о паронимии. I: Паронимии и подтексты у Набокова. – «На меже меж голосом и эхом»: Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян. М.: Новое издательство. С. 60–69.
- Люксембург А. Ф., Рахимкулова Г. Ф. 1996. Магистр игры Вивиан Ван Бок (Игра слов Владимира Набокова в свете теории каламбура). Ростов-на-Дону: Издательство Института массовых коммуникаций.
- Маликова М. Э. 2002. Забытый поэт. – Набоков В. В. Стихотворения / Вступительная ст., подготовка текста и примечания М. Э. Маликовой. СПб.: Академический проект. С. 5–52.
- Набоков В. 1999. Собр. соч. русского периода: В 5-ти тт. Т. I. СПб.: Симпозиум.
- Набоков Д. 2010. Предисловие. – Набоков В. Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика». С. 11–34.
- Ронен О. 1989. Два полюса паронимии. – Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA / Ed. by Barry P. Sherr and Dean S. Worth. Columbus: Slavica Publishers, Inc. P. 289–291.
- Ронен О. 1998. Анаграмматизация имени громовника у Тютчева и ее передача в английском переводе. – ПОЛУТРОПОН: К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М.: Индрик. С. 763–769.
- Ронен О. 2001. Исторический модернизм, художественное новаторство и мифотворчество в системе оценок Владимира Набокова. – Philologica. Vol. 7. № 17/18. С. 247–260.
- Ронен О. 2002. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион.

- Соссюр Ф. де 1977. Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах. – Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Пер. с французского под ред. А. А. Холодовича. М.: Прогресс. С. 639–646.
- Топоров В. Н. 1965. К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни, в нескольких поэтических текстах. – Труды по знаковым системам. [Вып.] II. Тарту: Тартуский государственный университет. С. 306–319.
- Топоров В. Н. 1987. К исследованию анаграмматических структур (анализы). – Исследования по структуре текста / Отв. ред. кандидат филологических наук Т. В. Цивьян. М.: Наука. С. 193–238.
- Топоров В. Н. 2004. К исследованию анаграмматических структур (анализы). – Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике. М.: Языки славянской культуры. С. 708–755.
- Успенский Б. А. 1994. Анатомия метафоры у Мандельштама. – Успенский Б. А. Избранные труды. Т. II: Язык и культура. М.: Гнозис. С. 246–272.
- Barabtarlo, G. 1993. *Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics*. New York; San Francisco; Bern; Baltimore; Frankfurt am Main; Berlin; Wien; Paris: Peter Lang.
- Boyd, B. 1990. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton: Princeton University Press.
- Boyd, B. 1991. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton University Press.
- Johnson, D. B. 1985. *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis.
- Hansen-Löve, A. A. 1993. Mandel'shtam's Thanatopoetics. – *Readings in Russian Modernism: To Honor Vladimir Fedorovich Markov* / Ed. by Ronald Vroon, John E. Malmstad. М.: “Наука”; Издательская фирма “Восточная литература”. С. 121–157.

ОБ ОДНОЙ ШЕКСПИРОВСКОЙ ЦИТАТЕ В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ»

Марина Сальман

(С.-Петербург)

В «Записках об Анне Ахматовой» Л. К. Чуковская приводит отзыв Ахматовой о переводах шекспировских сонетов С. Я. Маршаком: «И зачем это ему понадобилось переводить все? Ну выбрал бы один-два любимых...» (Чуковская 1997: 58). Отзыв относится к апрелю 1953 г.; возможно, что в это время Ахматова читала шекспировские сонеты; цитата из одного, имеющая непосредственное отношение к теме «Поэмы без Героя», вскоре вошла в поэму.

Речь идет об исправлениях, внесенных в ту строфу из «Решки», которая не менялась с первой по четвертую редакции поэмы (если не считать пунктуации) и в этой четвертой редакции (1946 г.) носила номер шесть:

Не отбиться от рухляди пестрой,
Это старый чудит Калиостро
За мою к нему нелюбовь.
И мелькают летучие мыши,
И бегут горбуны по крыше
И цыганочка лижет кровь.

(Ахматова 2009: 278)

Об изменениях, внесенных в поэму, Л. К. Чуковская сделала запись 5 июня 1955 г.: «Вместо Нечистого Духа <...> появился Владыка Мрака <...>. Какие-то перемены в “Решке”» (Чуковская 1997: 131). По предположению Н. И. Крайневой, изменения в шестой (ставшей седьмой) строфе «Решки» связаны с появлением «Владыки Мрака» в Первой главе поэмы: «Четыре последние строки этой строфы были заменены новыми, в которых впервые был назван “Сам изящнейший сатана”» (Ахматова 2009: 112). В другом месте Н. И. Крайнева, ссылаясь на авторизованный список, сделанный с четвертой

редакции поэмы (1954–1955), замечает, что в нем содержится «аналогичное исправление строк» (Ахматова 2009: 676), которое учтено также и в авторизованном списке с четвертой редакции (1955 г.) В. П. Михайлова; правка «выполнена в период <4 мая 1953 – 15 июня 1955>» (Ахматова 2009: 676)¹.

Приведем ставшую седьмой строфу «Решки» в исправленном варианте, который появился в пятой редакции поэмы (1956 г.) и более не менялся:

Не отбиться от рухляди пестрой.
Это старый чудит Калиостро –
Сам изящнейший сатана,
Кто над мертвым со мной не плачет,
Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она.

(Ахматова 2009: 322)

Дважды прямо упомянутый в «Решке»², Шекспир скрыто присутствует в этой строфе, причем шекспировский глагол, стоящий в инфинитиве, принимает у Ахматовой финитную форму, а полустигия пятой строки «что совесть значит» является переводом полустигии из первой строки 151 сонета:

Love is too young to know what conscience is <курсив наш. – М. С.>
Yet who knows not conscience is born of love?
Then, gentle cheater, urge not my amiss,
Lest guilty of my faults thy sweet self prove:
For, thou betraying me, I do betray
My nobler part to my gross body's treason;
My soul doth tell my body that he may
Triumph in love; flesh stays no farther reason,

¹ О правке, внесенной в «Решку» к 1955 г., в частности, в седьмую строфу, см. также: Ахматова 2009: 101.

² Ср.: «Эльсинорских террас парাপет» (Ахматова 2009: 321); «Но Софокла уже, не Шекспира» (Ахматова 2009: 323). Подтекст для «Эльсинорских террас» в эссе Поля Валери «Кризис духа» (вышедшем в переводе А. М. Эфроса в 1936 г.) отмечался Р. Д. Тименчиком в статье «Заметки о Поэме без героя» (см.: Ахматова 1989: 13).

But, rising at thy name, doth point out thee,
 As his triumphant prize. Proud of this pride,
 He is contented thy poor drudge to be,
 To stand in the affairs, fall by thy side.
 No want of conscience hold it that I call
 Her love for whose dear love I rise and fall¹.

(Shakespeare 1965: 178)

Ключевые лексемы этого эротического сонета – “love”, “conscience”, “young”, “guilty of my faults” – соответствуют основным мотивам «Поэмы без Героя». Как отмечала Т. В. Цивьян, «чувство неискупаемой, хотя, может быть, и невольной или даже потенциальной вины и проистекающие из этого муки совести – одна из постоянных тем Ахматовой» (Цивьян 1974: 110).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ахматова А. А. 1989. Поэма без героя / Вступительная ст. Р. Д. Тименчика. Сост. и примечания Р. Д. Тименчика при участии В. Я. Мордерер. М.: Издательство МПИ.
- Ахматова А. А. 2009. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории / Изд. подготовила Н. И. Крайнева. СПб.: Издательский дом «Миръ».

¹ Ср. в переводе С. Я. Маршака:

Не знает юность совести упреков,
 Как и любовь, хоть совесть – дочь любви.
 И ты не обличай моих пороков
 Или себя к ответу призови.
 Тобою предан, я себя всецело
 Страстям простым и грубым предаю.
 Мой дух лукаво соблазняет тело,
 И плоть победу празднует свою.
 При имени твоём она стремится
 На цель своих желаний указать,
 Встает, как раб перед своей царицей,
 Чтобы упасть у ног её опять.
 Кто знал в любви паденья и подъёмы,
 Тому глубины совести знакомы.
 (Шекспир 1960: 502)

- Цивьян Т. В. 1974. Античные героини – зеркала Ахматовой. – *Russian Literature*. № 7/8. С. 103–119.
- Чуковская Л. К. 1997. Записки об Анне Ахматовой: В 3-х тт. Т. 2: 1952–1962. М.: Согласие.
- Шекспир У. 1960. Полн. собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 8. М.: Искусство.
- Shakespeare, W. 1965. *Sonnets*. М.: Прогресс.

ИДЕЯ КЛАССИЦИЗМА У Л. В. ПУМПЯНСКОГО (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)¹

Джузеппина Ларокка

(Пиза / Флоренция)

Интерес литературоведа Л. В. Пумпянского (1891–1940) к классической поэтике возник в конце 1910-х гг. и не ослабевал до конца его жизни. При изучении теории классицизма Пумпянского необходимо выделить три главных вопроса. Во-первых, понимание того широкого смысла, которое филолог присваивает идее классицизма; во-вторых, анализ его взгляда на поэтику русских поэтов, включенных им в систему классицизма; в-третьих, поиск и разбор возможных источников и того культурного фона, на которые опирался литературовед при создании классической поэтики. В соответствии с этими вопросами будет построено и наше сообщение.

После пребывания в Невеле и Витебске² Пумпянский в начале 1920-х гг. преподавал в бывшем Тенишевском училище в Ленинграде и в дальнейшем, с 1936 по 1940 г., на филологическом факультете Ленинградского университета (см.: Николаев 2000: 15 и далее). В начале 1920-х гг. с ним знакомится прослушавший его курс истории русской литературы XVIII в. (русского классицизма) Г. А. Гуковский, который позднее не только привлек Пумпянского к занятиям группы по изучению русской литературы XVIII в. в Пушкинском Доме, но также пригласил его принять участие в написании учебника «Русская литература XVIII века», опубликованного

¹ Приносим свою благодарность Н. И. Николаеву за ценные советы и Анастасии Белоусовой и Кириллу Головастикову за полезные замечания, сделанные в ходе обсуждения данного сообщения.

² В 1919 г. в Невеле Пумпянский вместе с философами М. М. Бахтиным и М. И. Каганом был ведущим представителем т. н. «Невельской школы философии». Об истории и теоретическом наследии школы см.: Clark, Holquist 1984: 95–145; Николаев 1991: 31–43, Пумпянский 1992: 221–252; Николаев 2003: 867–878; Махлин 1995: 359–365; Махлин 1996: 75–88.

в 1939 г., где Пумпянский написал вторую главу, посвященную А. Д. Кантемиру и В. К. Третьякову (см. Пумпянский 1939: 46–81)³. Хотя П. Н. Берков назвал раздел Пумпянского «оригинальной инкрустацией в этой книге» (Берков 1940: 105), можно сказать, что в нем поэтики двух русских литераторов впервые рассматриваются в широком культурном европейском контексте (в рамках моралистической английской публицистики Стила и Аддисона, сатир Буало, переводов “Argenis” Баркляя, “Le Voyage de L’Isle d’Amour” Поля Тальмана, “Les Aventures de Télémaque” Фенелона, “L’Histoire romaine” Шарля Роллена и т. д.; см.: Пумпянский 1939: 50, 51, 66–75, 79–81). Основные вопросы, которые Пумпянский задает себе для того, чтобы понять систему классицизма, и которые мы можем парафразировать, следующие: «что такое классицизм?» и «какие черты можно в нем выделить?». Очень важные высказывания по этим вопросам содержатся в незавершенном очерке «К истории русского классицизма», написанном в 1923–1924 гг. и впервые опубликованном частично в 1983 г.⁴ Вот некоторые из утверждений Пумпянского: «Литература, находящаяся в известном отношении к не своей абсолютной ценности – классична; не классична релятивированная литература» (Пумпянский 2000а: 30). Из этого, как кажется, следует, что литературовед представляет классицизм абсолютной, добавим «идеальной» системой (в противоположность релятивистической системе). Но в то же время, классицизм предстает у Пумпянского двойственной структурой: с одной стороны, как мы видели, он «внеисторичен», а с другой, имеет конкретные черты: «<...> минута постигнутого величия есть уже минута Муз. А первый признак Муз – стиль. <...> Стиль есть черта, отделяющая искусство от реальности» (Пумпянский 2000а: 54, 55); или вот еще цитата из книжки «Достоевский и античность»⁵ (1922): «Восторг

³ Нужно отметить, что эта глава была переработана в две отдельные главы для академической «Истории русской литературы» (см.: Пумпянский 1941а: 176–212; Пумпянский 1941б: 215–263). Учебник же Гуковского был предназначен для студентов высших учебных заведений.

⁴ Статья полностью опубликована в 2000 г.; см.: Пумпянский 2000а: 30–157.

⁵ Доклад впервые был прочитан 2 октября 1921 г. на одном из заседаний «Вольфилы» (см. Николаев 2000б: 743–759).

внезапный ум пленил” – это не “ложноклассицизм”, а действительный дионисийский восторг и “пою” <здесь имеется в виду стих из “Письма о пользе стекла”: “Пою перед тобой в восторге похвалу”. – Дж. Л.> – действительное, а не ложноклассическое» (Пумпянский 1922: 9). Значит, главные характеристики, лежащие в классическом измерении, в Абсолюте – это присутствие Муз, стиль и дионисийский восторг. Определим эти понятия. Несмотря на некоторые отличия у Гомера, Гесиода и Архилоха, Музы внушают певцу (αἰδώς) его песнь, всегда воспринимаются в качестве богинь-хранительниц поэтического творения, вдохновляют певца на следование выбранному пути (οἰκμή), – поэтому поэт считается служителем самой музыки, но также прорицателем, он – человек, достигающий высшего измерения (см.: Vernant 1965: 82). Плодом воздействия Муз являются стиль и восторг, которые тесно связаны друг с другом: поэт чувствует присутствие Муз, только будучи преисполнен восторгом, и только благодаря этому он создает высокий прославляющий стиль. По построению Пумпянского, первый русский поэт, соблюдающий эту структуру, – М. В. Ломоносов, а последний – А. С. Пушкин. Таким образом, классицизм Пумпянского охватывает почти целое столетие – с появления «Оды на взятие Хотина» (1739) до «Памятника» Пушкина (1836).

Перейдем теперь ко второму ключевому вопросу и посмотрим, как литературовед работает над конкретным литературным материалом, отнесенным им к системе классицизма.

Элементом, заставляющим, по Пумпянскому, назвать Ломоносова самым представительным литератором среди классических поэтов, является его т. н. «парящий стиль», продиктованный именно восторгом или, по словам самого филолога, «разумом цивилизации, прогрессивной государственностью, его осуществляющей, и стоическими героями, воплощающими это осуществление (Петр)» (Пумпянский 1983: 44). Рассматриваемая В. Г. Белинским как произведение, с которого начинается новая русская литература (см.: Белинский 1953: 487), «Хотинская ода» была написана, как известно, по случаю победы над Турцией и спустя пять лет после появления первой торжественной оды о сдаче города Гданьска Тредиаковского.

В ней окончательным пределом, к которому движется история, являются русский народ и царь, в описании которого появляются эпические мотивы (см.: Ломоносов 1986: 62, 64). Эта поэтическая и стилистическая практика, прославляющая царя как идеального монарха и зависящая от од немецких поэтов при русском дворе Готлоба Фридриха Вильгельма Юнкера и Якоба Штелина (т. н. «немецкая школа разума») (см.: Пумпянский 1983: 3–44; Алексеева 2002: 8–27; Малиновский 2009: 427–429; Алексеева 2010: 423–426), продолжается в «Оде на день восшествия» 1747 г., где царица Елизавета становится покровительницей т. н. «странствующих Муз» (Пумпянский 1983: 30, 33, 34, 39), т. е. Муз-Наук (см.: Ломоносов 1959: 200).

Ломоносовская ода пользовалась успехом до 60-х гг. XVIII в., когда система, созданная русским одописцем, была переработана поэтической практикой В. П. Петрова. Самому Петрову Пумпянский отводит ключевую роль (до тех пор никто из русских исследователей не обращал особенного внимания на его творчество), ибо Петров является важным связующим звеном между двумя поколениями литераторов – Ломоносова и Державина. В «Оде на карусель» 1766 г. призыв Пиндара, Плутона, Феба и Дианы в первой, третьей и пятой строфах (см.: Петров 1972: 326, 327), новая фонетика, новая рифма (см.: Пумпянский 2000а: 78, 79), использование фразеологизмов, относящихся к низкому стилю, – это важнейшие черты поэзии Петрова, отклоненные Сумароковым и его школой (ср.: Гуковский 1927: 140; Пумпянский 2000а: 78), но прямо соответствующие тону и стилю Державина, в частности, в оде «Фелица» (1782) и «На счастье» (1789). В «Оде на карусель», где, кстати, прославляется не победа русского оружия, не какое-нибудь политическое событие, а придворный праздник, «стилистические контрасты возникают из противопоставления славянизмов, таких как *взаимь* 'взамен, в свою очередь', *упреждать* 'опережать', *рвеніе* 'соревнование, соперничество', *восторгнуть* 'возвысить' и т. п. – с такими русизмами, как *крутить* (*коней*) 'поворачивать, направлять по кругу', *пыль* (ср. цсл. *пёрсть*, *прахъ*), *охота* (ср. цсл. *вождедѣніе*, *хотѣніе*) <...>» (Пильщиков, Шапир 2006: 519).

Рассмотрим некоторые строфы оды «На счастье». Если первые стихи склоняются к высокому стилю (ср.: «Всегда прехвально, препочтенно, / Во всей вселенной обоженно / И вожденное от всех, / О ты, великомощно Счастье!» – Державин 1864: 246), то такие выражения как «вселенну в трантелево гнут», «и припевает хем, хем, хем» (Державин 1864: 250) – типичны для низкого стиля (см.: Винокур 1947: 117; Успенский 1996: 802) и черпаются прямо из того гетерогенного наследия, где бросается в глаза присутствие не только петровской матрицы, но и компонентов барковского происхождения (см.: Пильщиков, Шапир 2006: 516). При этом Пумпянский утверждает, что не знает корней, источников «забавного русского слога», когда пишет «происхождение этого “среднего” языка я не могу объяснить (хотя бы потому, что все проблемы теории смешного...)» (Пумпянский 2000а: 93). Недавно И. А. Пильщиков и М. И. Шапир сделали попытку объяснить генезис державинского стиля, подчеркивая барковское влияние на стилистическую практику автора «Фелицы». Механизм обценно-порнографического бурлеска, заимствованный Барковым у французов (вспомним о «Девичьей игрушке, или Сочинениях господина Баркова»), продолжается в Державине до тех пор, пока он сочетает высокие и низкие формы, торжественные элементы и комические компоненты (см.: Шапир 1996: 87, 94, примеч. 30, 31; Шапир 2002: 421–439; Пильщиков, Шапир 2006: 516; Проскурина 2009: 119, 120). Таким образом, именно указанная гетерогенность позволяет Пумпянскому писать о «стиле карнавала» (Пумпянский 2000а: 98), то есть стиле, нарушающем табу, правила и иерархию, канонизированные «Предисловием о пользе книг церковных в российском языке»⁶.

⁶ Отрывочные высказывания Пумпянского об идее «карнавала» и упоминание раблезианского эпоса (см.: Пумпянский 2000а: 98) очень близки к понятию «карнавала» М. М. Бахтина, предлагаемому в диссертации 1940 г., потом переработанном в «Франсуа Рабле и народной культуре» (1965). Более того, те же самые термины появились в незавершенной книге Пумпянского «Гоголь» (1922–1925), где повторяются те же самые формулировки: «Комический эпос» (Пумпянский 2000б: 276, 279, 283, 322), «карнавал», (Там же: 277), «смех» (Там же: 291, 305, 306, 333), «эпичность» (Там же: 283, 284, 297, 333), «эпос» («исторический» и «рыцарский») (Там же: 283, 284, 287, 291, 295, 332, 334). Все это свидетельствует о том, что вопрос о «смехе» и «карнавале» уже был в центре интересов

И действительно строфы «На счастье», как мы видели, были привиты на другую стилистическую почву в отличие от особого соответствия «Правды воли монаршей» Феофана Прокоповича и оды 1747 г. Ломоносова. Если они прославляли идеальный образ государственной власти высоким стилем, то «На счастье» сокращает расстояние между поэтом и предметом его пения, царицей, которая в оде иногда описывается сатирически-карикатурным языком: «А Темзу в фижмы наряжаешь, / Хохол Варшаве раздуваешь, / Коптишь голландцам колбасы» (Державин 1864: 246).

По концепции Пумпянского, есть еще один элемент, отличающий Державина от Ломоносова, а именно соблюдение горацанских клише, как, например, прославление «частной жизни», появление поэтического «я», нового биографизма и описание новой природы, как доказывают строки стихотворений «Ключ» и «Водопад» (см.: Державин 1864: 84–86, 88, 89, 93, 101, 102), где внимание к колоризму и пейзажной детали ограничивают восприятие меньшим измерением, приглашают к интимизации. В ходе созерцания мира человек придает природе самостоятельную эстетическую ценность с реалистическими намеками (см.: Державин 1864: 77, 78, 457, 458). Этот стилистический маршрут мы найдем и в Пушкине, где принцип «среднего языка» достигает своего пика в «Онегине» (см.: Пумпянский 2000а: 93), хотя сюда можно добавить и «Домик в Коломне». Недаром именно в онегинских описаниях мы замечаем реалистические осенние и зимние пейзажи (см.: Пушкин 1994, VI: 89, 90).

Эти реалистические элементы, рожденные присутствием поэтической личности, позволяют выделить в Державине пункт пересечения Ломоносова и Пушкина, перехода между поколениями и жанрами: с одной стороны – поколение пиндарической оды с прославлением идеала монарха и государства, а с другой – поколение поэмы и, дальше, романа с новым главным героем,

и внимания Невельского кружка в предыдущем десятилетии. Заметим также, что и Б. А. Успенский говорит о «карнавальности», когда обращается к игре стилистических контрастов Державина (см.: Успенский 1996: 805).

поэтической личностью. Итак, в движении русской литературы появление лирического «я», развитого Пушкиным в «Памятнике», санкционирует конец классицизма (ср.: «Классицизм Пушкина есть критический (= трагический) классицизм». – Пумпянский 2000а: 63), ибо, несмотря на то, что Пушкин, как Гораций, восстанавливает тему бессмертия поэтического творчества, он нарушает классический канон, которым вдохновляется. Если Гораций связывал бессмертие своего пения с существованием государства (ср.: “Non omnis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam; usque ego postera / crescram laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex”. – Orazio 1991, 1: 334), то Пушкин возносит свой *monumentum* выше Александрийского столпа, символа русской державы. Теперь сам поэт подсказывает слово Музе: «Веленью божию, о муза, будь послушна» (Пушкин 1994, III, Кн. 1: 424). Так обрывается зависимое отношение поэта к Музе, на котором была основана гомеровская концепция: «<...> кончилась 3000-летняя история <классического канона. – Дж. Л.>» (Пумпянский 1977: 151).

Наконец, в последней части нашего сообщения мы хотим сказать несколько слов о возможных источниках и о культурном фоне идеи классицизма по Пумпянскому, хотя этот вопрос нуждается в дальнейшем прояснении.

Можно сказать, что очевидное теоретическое влияние на него (и не только по вопросу классицизма) оказывало символистское наследие филолога-классика Ф. Ф. Зелинского и Вяч. И. Иванова. Идея Пумпянского об античности как родоначальнице и хранительнице тех понятий, которые распространялись и развивались на протяжении веков, восходит к концепции «Третьего Возрождения» Зелинского, который в статье, посвященной поэзии Майкова (1899), предполагает, что «все идеи, которыми эта <русская. – Дж. Л.> культура живет, она получила в наследство от античности. В этой великой мастерской, в которой распорядителем был Разум, были выработаны немногими для немногих все драгоценные понятия которыми мы гордимся теперь – и просвещение, и свобода, и нравственность, и красота, и любовь, и все, все остальное» (Зелинский 1899: 157). А затем в предисловии к своему сборнику

«Из жизни идей» повторяет: «Я видел преимущественное значение античности в том, что она была *родоначальницей тех идей, которыми мы и ныне живём*. Изучая, таким образом, античность, если можно так выразиться, с наклоном к современности, я наметил план гигантского научного знания, которое бы обнимало и биографию и биологию тех идей, совокупность которых составляет современную умственную культуру» (Зелинский 1916: VI).

Но с неизбежностью символистский пласт, помимо того, что в те годы он был основан на ницшеанстве, придает особое значение винкельмановскому эстетическому принципу подражания древним (вспомним о его „*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*“), согласно которому художественное наследие античности обладает абсолютной божественной красотой и является универсальным способом для последующей разработки новых ценностей⁷. Недаром восстановление и следование античности, по Пумпянскому, означает не пассивное подражание древним, а непрерывное обновление их ценности: каждое поколение поэтов и писателей создает свой абсолютный античный идеал и вместе с тем сравнивает его с парадигмами, разработанными предыдущими поколениями. Результатом этого процесса становится возникновение идеи восхищения, всегда обновляемой и всегда устанавливаемой с новым образцом «стиля» (см.: Пумпянский 2000а: 30, 35, 54, 56, 58). В этой системе тот «дионисийский восторг», о котором говорит Пумпянский, отмечает момент самопознания поэта, признающего свое величие и величие его народа (о «восторге» говорит и Гуковский при определении стиля Ломоносова)⁸.

⁷ О Винкельмане см.: Иванов 1971–1987, IV: 118, 120, 124.

⁸ Ср.: «Эмоциональная основа всей системы Ломоносова осмысливается им как тема каждого его произведения в целом; это – лирический подъем, восторг, являющийся единственной темой его поэзии <...>; его воображение парит, пролетает мигмом пространство, время, нарушает логические связи, подобно молнии освещает сразу разнообразные места» (Гуковский 1927б: 17).

Интересно также отметить особое место, которое занимают понятия «абсолютное» и «относительное»⁹, появляющиеся в самом начале «К истории русского классицизма». Они сразу отсылают к немецкому идеализму, в частности, учитывая то значение, которое Пумпянский ему придает, к эстетическому идеализму раннего Шеллинга, выраженному, прежде всего, в его „System des transzendentalen Idealismus“ (1800). Здесь Шеллинг использует противопоставления «абсолютное» vs «релятивное», «бесконечное» vs «конечное», «субъект» vs «объект», «идеальное» vs «реальное» для того, чтобы определить трансцендентальный принцип реальности, т. е. Бога. По Шеллингу, Абсолют – идеальное пространство, где находятся символы, которые «я»-гений-поэт, т. е. третья объединяющая сила, может достигать через интуицию (*Anschauung*) и, следовательно, их воспроизводить в реальности¹⁰. Поэтому видимая антиномия снимается постоянным диалогом между двумя измерениями и именно в этом диалоге играет первостепенную роль гений¹¹.

Но в этом противопоставлении понятий у Пумпянского видна близость еще к двум конструкциям: к «двум типам страдающих», о которых пишет Ницше в „Die fröhliche Wissenschaft“, и к противо-

⁹ Вспомним, что Пумпянский пишет о «релятивизме» в «Опыте построения релятивистической действительности по “Ревизору”» (1919): «Как строится релятивная действительность? Очевидно, построением недостаточно обоснованного мира. Недостаточно же обоснованный мир = комическому миру. <...> [P]елятивный (т. е. недостаточно обоснованный) мир не смешон, а комичен» (Пумпянский 1997: 6, 7).

¹⁰ Ср.: „Gerade dies, daß Subjekt und Objekt *absolut* Entgegengesetzte sind, setzt das Ich in die Notwendigkeit, eine Unendlichkeit von Handlungen in Einer absoluten zusammenzudrängen“ (Schelling 1957: 60).

¹¹ Среди многочисленных примеров, приведем следующую цитату, объясняющую взаимодействие двух концептуальных планов: „*Beide Tätigkeiten*, ideelle und reelle, *setzen sich wechselseitig voraus*. Die reelle, ursprünglich ins Unendliche strebende, aber zum Behuf des Selbstbewußtseins zu begrenzende Tätigkeit, ist nichts ohne ideelle, für welche sie in ihrer Begrenztheit unendlich ist (nach dd). Hinwiederum ist die ideelle Tätigkeit nichts, ohne anzuschauende, begrenzbare, ebe deswegen reelle. Aus dieser wechselseitigen Voraussetzung beider Tätigkeiten zum Behuf des Selbstbewußtseins wird der ganze Mechanismus des Ich abzuleiten sein“ (Schelling 1957: 54). О роли гения и о философии искусства в соответствии с принципами трансцендентального идеализма см. шестую главу «Системы», „Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie, oder: Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus“ (Schelling 1957: 281–298).

положению «романтизма» и «пророчества» у Иванова в «Предчувствиях и предвестиях».

В афоризме 370 „Was ist Romantik?“ немецкий философ различает т. н. „der dionysische [den dionysischen] Pessimismus“ (дионисийский пессимизм) и т. н. „der romantische Pessimismus“ (романтический пессимизм) (см.: Nietzsche 1980, IV: 622). Первая формулировка восстанавливает трагический принцип жизни, она опирается на идею „die [der] Überfülle des Lebens Leidenden“ (страждущих от избытка жизни) (Там же: 620) и вполне охватывается Ницше. К второй концепции, эмблематически представленной Шопенгауэром и Вагнером, принадлежит, по словам философа, идея „die [der] Verarmung des Lebens Leidenden“ (страждущих от оскудения жизни) (Там же: 620), от которой Ницше отталкивается. Итак, с одной стороны, – «романтизм» с отрицательной оценкой, потому что он не способен творить в соответствии с греческой античностью, и с другой – «греческий дух» с его неконтролируемым экстазом.

Сильный ницшеанский отзвук мы находим и у Иванова, в статье «Предчувствия и предвестия», где теоретик символизма, по следам ницшеанских формулировок, противопоставляет «романтизм» т. н. «пророчеству», т. е. символизму. Под «романтизмом» Иванов понимает отказ от трагической природы и торжество индивидуальности, и, наоборот, похвала «пророчеству» как любви к «символу» и, следовательно, к «мифу»¹², не только свидетельствует о том, что оно владеет достаточной силой для того, чтобы греческий дух возродился, но также и то, что Иванов, как и Ницше, отрицательно оценивал романтизм и придерживался пророческого эстетического направления.

* * *

Перейдем теперь к некоторым заключениям.

¹² Ср.: «Символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа» (Иванов 1974, II: 90).

Классицизм Пумпянского – это мир, основанный на подчиненном отношении поэта к Музе, и его история разделяется на четыре основных момента:

- 1) «Ода на взятие Хотина» (1739) Ломоносова утверждает начало новой и классической русской литературы и приближает русскую литературу к германским народам (немецким одописцам в Петербурге, т. н. немецкой школе разума).
- 2) Со стихотворением «Ключ» (1779) не только завершается приближение к романской традиции, в частности горацианской, но также осуществляется переход от публичной и государственной морали Ломоносова к частной морали Державина, который в «Фелице» и «На счастье» представляет новый образец стиля.
- 3) Державинский стиль – сочетание ломоносовской торжественности и петровского (и барковского) низкого стиля; он будет наследован «Евгением Онегиным», где отражается его двойная гетерогенность.
- 4) Умирают Музы и классицизм в тот момент, когда поэт отрицает их превосходство («Я памятник себе воздвиг нерукотворный»).

Попытка Пумпянского определить категорию классицизма доказывает его интерес к генеалогии жанров (ода, поэма) (см.: Николаев 2000в: 39). В будущем нужно рассмотреть, отражается ли этот процесс, и если да, то как, в его трудах, посвященных роману, в частности, в статьях о Тургеневе и в неопубликованной книге «Литература Современного Запада и Америки», написанной в 1929–1930 гг. Во всяком случае его подход к теории классицизма подчеркивает сложность и неоднозначность, а также чрезвычайное богатство идейных мотивов, наполнявших творчество Пумпянского, забытое на многие годы и малоизвестное до сих пор.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алексеева Н. Ю. 2002. Петербургский немецкий поэт Г. В. Фр. Юнкер. – XVIII век: Сборник 22. СПб.: Наука. С. 8–27.
- Алексеева Н. Ю. 2010. Штелин Яков Яковлевич. – Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3. (Р–Я). СПб.: Наука. С. 423–426.
- Белинский В. Г. 1953. <Рецензии, январь 1840 г.> – Полн. собр. соч.: В 13-ти тт. М.: Издательство Академии наук СССР. Т. III. С. 487–491.
- Берков П. Н. 1940. <Рецензия> Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Учебник для высших учебных заведений. М., 1939. – Известия АН СССР. ОЛЯ. № 1. С. 102–105.
- Винокур Г. О. 1947. Русский литературный язык во второй половине XVIII века. – История русской литературы. Т. IV. Часть 2. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 100–119.
- Гуковский Г.А. 1927а. Из истории русской оды XVIII века (Опыт истолкования пародии). – Поэтика: Сборник статей. [Вып.] III. Л.: Academia. С. 129–147.
- Гуковский Г. 1927б. Русская поэзия XVIII века. Л.: Academia.
- Державин Г. Р. 1864. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. I: Стихотворения. Часть I. СПб.: В типографии Императорской Академии Наук.
- Зелинский Ф. Ф. 1899. Античный мир в поэзии А. Н. Майкова. – Русский вестник. № 7. С. 138–157.
- Зелинский Ф. 1916. Из жизни идей: Научно-популярные статьи. Пг.: Типография М. М. Стасюлевича.
- Иванов Вяч. И. 1971–1987. Собр. соч.: В 4-х тт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.
- Ломоносов М. В. 1959. Полн. собр. соч. Т. VIII: Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732–1764 гг. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Ломоносов М. В. 1986. Избранные произведения / Вступительная ст., составление, примечания А. А. Морозова. Подготовка текста М. П. Лепехина и А. А. Морозова. Л.: Советский писатель.
- Малиновский К. В. 2009. Штелин Яковб. – Ломоносов: Краткий энциклопедический словарь / Сост. и автор Э. П. Карпеев. М.: ОГИ. С. 427–429.
- Махлин В. Л. 1995. Невельская школа. – Русская философия: Малый энциклопедический словарь. М.: Наука. С. 359–365.

- Махлин В. Л. 1996. «Систематическое понятие» (Заметки к истории Невельской школы философии). – Невельский сборник. Вып. 1. СПб.: Акрополь. С. 75–88.
- Николаев Н. И. 1991. Невельская школа философии (М. Бахтин, М. Каган, Л. Пумпянский в 1918–1925 гг.): По материалам архива Л. Пумпянского. – М. М. Бахтин и философская культура XX века: Проблемы бахтинологии. Вып. 1. Ч. 2: Сборник научных статей. СПб.: Российский государственный педагогический университет. С. 31–43.
- Николаев Н. И. 2000а. Энциклопедия гипотез. – Л. В. Пумпянский. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры. С. 7–29.
- Николаев Н. И. 2000б. Комментарии. – Л. В. Пумпянский. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры. С. 649–831.
- Николаев Н. И. 2000в. Оригинальный мыслитель. – Бахтинский сборник. [Вып.] IV. Саранск: Издательство Мордовского университета. С. 39–62.
- Николаев Н. И. 2003. Комментарии: Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924–1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского. – М. М. Бахтин. Собр. соч.: В 7-ми тт. М.: Русские словари; Языки славянской культуры. Т. 1. С. 867–878.
- Петров В. П. 1972. Ода на великолепный карусель, представленный в Санкт-Петербурге 1766 года. – Поэты XVIII века / Вступительная ст. Г. П. Макогоненко. Биографические справки И. З. Сермана. Сост. Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана. Подготовка текста и примечания Н. Д. Кочетковой. Л.: Советский писатель (Ленинградское отделение). Т. 1. С. 326–332.
- Пильщикова И. А., Шапир М. И. 2006. Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина (Набросок концепции). – Стих, язык, поэзия: Памяти М. Л. Гаспарова. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2006. С. 510–546.
- Проскурина В. 2009. Ода Г. Р. Державина «На счастье»: Поэтика и политика. Новое литературное обозрение. № 3 (97). С. 114–139.
- Пумпянский Л. В. 1922. Достоевский и античность. Петербург: Замыслы.
- Пумпянский Л. В. 1937. Тредиаковский и немецкая школа разума. – Западный сборник. Вып. 1. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 157–186.

- Пумпянский Л. В. 1939. Кантемир. Третьяковский. – Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века: Учебник для высших учебных заведений. М.: Государственное Учебно-педагогическое издательство Наркопроса РСФСР. С. 46–81.
- Пумпянский Л. В. 1941а. Кантемир. – История русской литературы. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. Т. 3. Часть 1. С. 176–212.
- Пумпянский Л. В. 1941б. Третьяковский. – История русской литературы. М.; Л. Издательство Академии наук СССР. Т. 3. Часть 1. С. 215–263.
- Пумпянский Л. В. 1977. Об оде А. Пушкина «Памятник». – Вопросы литературы. № 8. С. 136–151.
- Пумпянский Л. В. 1983. Ломоносов и немецкая школа разума. – XVIII век. Сборник 14: Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л.: Наука. С. 3–44.
- Пумпянский Л. В. 1992. Лекции и выступления М.М. Бахтина 1924–1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского / Вступительная заметка, подготовка текста и примечания Н. И. Николаева. – М. М. Бахтин как философ. М.: Наука. С. 221–252.
- Пумпянский Л. В. 1997. Опыт построения релятивистической действительности по «Ревизору». – Литературное обозрение. № 2. С. 6–13.
- Пумпянский Л. В. 2000а. К истории русского классицизма. – Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры. С. 30–157.
- Пумпянский Л. В. 2000б. Гоголь. – Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры. С. 257–342.
- Пушкин А. С. 1994–1997. Полн. собр. соч.: В 19-ти тт. М.: Воскресенье.
- Успенский Б. А. 1996. Язык Державина. – Из истории русской культуры. Т. IV: XVIII – начало XIX века. М.: Школа «Языки русской культуры». С. 781–806.
- Шапир М. И. 1996. У истоков русского четырехстопного ямба: Генезис и эволюция ритма (К социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова). – *Philologica*. Т. 3. № 5/7. С. 69–101.
- Шапир М. И. 2002. Барков и Державин: Из истории русского бурлеска. – Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Изд. подготовили И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры. С. 397–457.

- Clark, K., Holquist, M. 1984. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Nietzsche, F. 1980. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden / Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München; Berlin; New York: Deutscher Taschenbuch Verlag; de Gruyter.
- Orazio, Flacco Q. 1991–1994. *Le opere / Introduzione di Francesco Della Corte, testo critico di Paola Venini, traduzione di Luca Canali*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato; Libreria dello Stato.
- Schelling, F. W. G. 1957. *System des transzendentalen Idealismus / Mit einer Einteilung von Walter Schulz*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Vernant, J. P. 1974 (1965). *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris: François Maspero.

||

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПУБЛИКАЦИИ ГЛАВЫ «ФАБУЛА О ПРОДАВШЕМСЯ ТАЛАНТЕ» ИЗ ДИССЕРТАЦИИ Р. Г. НАЗИРОВА «ТРАДИЦИИ ПУШКИНА И ГОГОЛЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ФАБУЛ»

Борис Орехов
(Москва)

Сергей Шаулов
(Уфа)

Ромэн Гафанович Назиров (1934–2004) в советское время был хорошо известен как исследователь Достоевского, участник комментария в первых томах академического тридцатитомника под редакцией Г. М. Фридендера, автор одного из «обязательных» для этой отрасли науки о литературе трудов – «Творческие принципы Ф. М. Достоевского» (см.: Назиров 1982). В профессиональном сообществе имели некоторый резонанс его развернутые статьи о Чехове, а также исследования в области фольклора и мифологии (см. библиографию его работ, составленную Б. В. Ореховым: Орехов 2009: 162–169; Орехов 2011а: 115–120).

После смерти ученого в 2004 г. ученикам Назирова был открыт его архив. Состав и специфика архива описаны в статье Б. В. Орехова «Научный архив профессора Р. Г. Назирова» (см.: Орехов 2011б: 115–120), и более подробно в нашей совместной работе «Архив Р. Г. Назирова как система» (см.: Орехов, Шаулов 2013: 118–126).

Знакомство с этим наследием сильно трансформирует образ ученого в нашем восприятии. Дело не только в количественном объеме рукописей (более 500 папок-дел, десятки неопубликованных монографических исследований по разным филологическим и культурологическим темам), но и в способности открывающихся текстов формировать новые, неочевидные ранее даже ученикам

границы его историко-литературной и культурологической концепции и перспективы развития этой концепции в дальнейшем. В полной мере это относится к его докторской диссертации «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул».

Труд был завершён ещё в конце 1970-х годов, тогда же обсуждён в Башкирском университете, Пушкинском Доме, возможно, в МГУ. Защита не состоялась. Причины этого гадательны, и с поправкой на масштаб напоминают ситуацию с версиями изгнания Овидия, описанную М. Л. Гаспаровым (см.: Гаспаров 1997: 192–227): каждый строит свою гипотезу, исходя из того, что он прежде всего видит в фигуре Р. Г. Назирова. Одни считают, что у своенравного и порой резкого на оценки ученого было достаточно недоброжелателей, которые помешали бы провести защиту работы. Другие думают, что официальный статус доктора наук никогда не привлекал литературоведа, главным для него было написание диссертации, и когда она была закончена, все остальное уже потеряло смысл. Третьи видят в Назирове перфекциониста, который не смог остановиться в доведении своего главного труда до совершенства.

В итоге диссертация, плод более чем десятилетней работы, легла «в стол» ещё на пятнадцать лет. Появившийся в 1995 г. доклад, а по сути, тезисное резюме диссертации (см.: Назиров 1995), оказался востребован, довольно активно цитировался в специальных историко-литературных трудах. Так, даже беглый поиск с использованием далеко не идеальных инструментов Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) показывает несколько работ, явно идущих в фарватере назировской истории фабул (см.: Климова 2003: 54–58; Климова 2007: 60–66; Якубова 2012: 173–187). Сейчас эта книга постепенно снова «выходит на свет»: републикован доклад (см.: Назиров 2010: 358–403), в четвертом номере журнала «Вопросы литературы» за 2012 г. вышел один из параграфов – «Фабула о колдуне-предателе» (см.: Назиров 2012: 49–87).

Диссертация была итоговым трудом Назирова. Замысел этого труда нетривиален прежде всего по своему масштабу, его задача сводится, по сути, к описанию ветвлений центрального «древа» истории русской фабулистики, то есть, ни много ни мало – к

созданию исторической классификации сюжетных выражений фабул. Эта идея, конечно, восходит к А. Н. Веселовскому, которого Назиров воспринимал более широко, чем основателя «поэтики форм», и прямо называл одним из своих предшественников (см.: Назиров 2013: 139). В методологическом плане для Назирова очень важен и полемический диалог с русскими формалистами (см.: Шаулов 2013: 127–138). Очевидно также, что в диссертации отразился и главный его исследовательский интерес – Достоевский (по сути, главная фигура, результирующая традиции Пушкина и Гоголя во второй половине XIX века). Отразилась в диссертации и свойственная Назирову любовь к энциклопедическому описанию исследуемого явления. Адекватное представление об этой любви может дать широта литературного контекста в публикуемом параграфе (кстати, одном из самых сжатых в диссертации).

Подготовка полного текста диссертации – процесс непростой. Помимо относительно итоговой (но, может быть, и не окончательно белой) машинописи, имеющейся в нашем распоряжении (см. об этом: Орехов 2013: 144–159), существует несколько черновых вариантов разной степени полноты, множество развернутых заметок, многостраничных фрагментов и т. д., снабженных пометами «к главному труду», «история фабулы» и др. Часть из них, возможно, была создана уже после обсуждений, состоявшихся в начале 1980-х годов. Сличение этих вариантов и их текстологическая критика сильно замедляет издание этого труда в полном объеме. Предлагаемая публикация опирается на упомянутую выше машинопись. В тексте сохранены характерные особенности авторской орфографии («болезненно-совестливый», например), однако мы сочли необходимым привести форму ссылок на источники к современным стандартам. Вставки в угловых скобках сделаны публикаторами.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Гаспаров М. Л. 1997. Овидий в изгнании. – Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. I: О поэтах. М.: Языки русской культуры. С. 192–227.
- Климова М. Н. 2007. Миф о колдуне и очарованной красавице в русской литературе. – Вестник Томского государственного педагогического университета. № 8. С. 60–66.
- Климова М. Н. 2003. «Миф о великом грешнике» в русской литературе (этапы эволюции и бытования). – Вестник Томского государственного педагогического университета. № 1. С. 54–58.
- Назирова Р. Г. 1982. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов: Издательство Саратовского университета.
- Назирова Р. Г. 1995. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора филологических наук. Екатеринбург.
- Назирова Р. Г. 2010. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул. – Назирова Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат. С. 358–403.
- Назирова Р. Г. 2012. Фабула о колдуне-предателе. – Вопросы литературы. № 4. С. 49–87.
- Назирова Р. Г. 2013. Автобиография. – Назировский архив. № 1. С. 137–139.
- Орехов Б. В. 2009. Избранная библиография работ Р. Г. Назирова. – Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 2 (42). С. 162–169.
- Орехов Б. В. 2011а. Библиография посмертных публикаций Р. Г. Назирова. – Назировский сборник: Исследования и материалы. Уфа: Издательство БГПУ. С. 93–98.
- Орехов Б. В. 2011б. Научный архив профессора Р. Г. Назирова. – Русское слово в Республике Башкортостан: Материалы региональной научно-теоретической конференции. Уфа: РИЦ БашГУ. С. 115–120.
- Орехов Б. В. 2013. Текстология Назировского архива. – Назировский архив. № 1. С. 144–159.
- Орехов Б. В., Шаулов С. С. 2013. Архив Р. Г. Назирова как система. – Назировский архив. № 2. С. 118–126.
- Шаулов С. С. 2013. Назиров и русский формализм: К проблеме источников индивидуального метода. – Назировский архив. № 2. С. 127–138.
- Якубова Р. Х. 2012. Диалогическая конвергенция библейских и литературных фабул в романе Ф. М. Достоевского «Подросток». – Проблемы исторической поэтики. № 10. С. 173–187.

ФАБУЛА О ПРОДАВШЕМСЯ ТАЛАНТЕ

Ромэн Назиров

Европейский фольклор создал длинный ряд сюжетов о договоре с дьяволом, на которых основана фаустианская традиция во главе с трагедиями Марло и Гёте. С этой традицией часто сопоставлялись национальные легенды о чернокнижниках, продавших душу дьяволу: это «польский Фауст» – пан Твардовский, «католический Фауст» – кальдероновский «Маг-чудотворец» и др. В русской «Повести о Савве Грудцыне» герой тоже дает дьяволу «богоотметное писание» – но только ради получения земных благ: это воин и любовник, а не алхимик и не маг.

Аналогичные сюжеты (пакт с дьяволом ради земных благ) послужили основой литературных сказок В. Гауфа, В. Ирвинга, А. фон Шамиссо и др. Из тех же общеевропейских источников В. А. Жуковский почерпнул сюжет своего «Громобоя».

Гоголь шел путем Жуковского, но в иную эпоху. Широко используя русский и украинский фольклор, он создал в духе указанной традиции жуткую повесть «Вечер накануне Ивана Купала». В ней он, как доказано еще Н. С. Тихонравовым (см.: Тихонравов 1889: 526–535), развил некоторые мотивы сказки Л. Тика “Liebeszauber” («Приворотные чары»). Тем не менее, повесть Гоголя ярко национальна, отличается блистательной живописью, и её критика у Белинского представляется нам чрезмерно суровой (см.: Белинский 1955: 426).

Потрясающие картины Ивановой ночи и цветущего красным огнем папоротника развивают фольклорные мотивы и поэтически выражают ужас народного сознания перед тайной золота, демоническая власть которого разрушает мир патриархальной морали. Деньги дьявола не дают счастья, дьявол всегда обманывает смельчаков, рискнувших вступить с ним в сделку. Так и гоголевский Петрусь стремится к богатству, чтобы жениться на любимой девушке; но, страшную ценой добившись клада, он становится

полубезумным, любовь его уже перегорела, и кровавое преступление оказалось бессмысленным (ср. «Каменное сердце» Гауфа). Добавим, что после его загадочной гибели и сами деньги дьявола превращаются в прах, в битые черепки.

Мотивы проклятого золота и дьявольского обмана получили у Гоголя дальнейшее развитие, но уже в соединении с темой трагической гибели энтузиаста, типичной для романтических *Kunstnovellen* (Гофман, Бальзак, В. Ф. Одоевский и др.): Нортроп Фрай в «Анатомии критики» назвал их «повестями о художниках, гениальность которых делает их Измаилами буржуазного общества». Художники-энтузиасты гибнут из-за несовместимости идеала с пошлостью мира. Совсем иной сюжет в «Неведомом шедевре» Бальзака: Френхофер погиб потому, что поставил искусство выше жизни. Пушкин в «Египетских ночах» наделил своего итальянца отталкивающей алчностью к деньгам, но это не мешает герою быть подлинным гением импровизации. Таким образом, указанные произведения Бальзака и Пушкина не входят в изучаемую нами фабульную традицию.

В большинстве *Kunstnovellen*, выражается романтическая критика капитализма, «рациональное зерно» которой – идея враждебности буржуазии настоящему искусству.

Но если буржуазное общество враждебно гению, то не менее опасна для художника и ласка этого общества, всегда обусловленная приятием его фальшивых ценностей. Художник должен устоять против зла; вступая с ним в компромисс, он изменяет искусству. А поскольку творческое начало в душе искоренить невозможно, возникает неразрешимое внутренне противоречие, ведущее к распаду личности. Таково идейное содержание гоголевской повести «Портрет».

В «Невском проспекте» Гоголь показал трагедию идеалиста, не выдержавшего столкновения мечты с «существенностью»: последняя дана в обманчиво нарядных формах, разоблачаемых, как дьявольский обман. Но не все люди искусства наделены чистой душой Пискарева. Гоголь по личному опыту знал, как мучительна жажда успеха и желание ранней славы. Он закономерно пришел к

важному решению – перенести мировую фабулу о пакте с дьяволом в повесть о художнике-энтузиасте.

Перед Гоголем стоял наглядный исторический пример карьеры Джорджа Дау, который в 20-е годы XIX века организовал в Петербурге настоящую «фабрику портретов», создал портретную галерею героев 1812 года, пользовался огромным успехом в светском обществе и эксплуатировал в своей мастерской труд русских крепостных живописцев. Изнуренный погоней за золотом, Дау умер в возрасте сорока восьми лет.

Композиция «Невского проспекта» – параллельная: это сравнение истории энтузиаста Пискарева и пошляка Пирогова (контрастный параллелизм). Согласно традиции романтических *Kunstnovellen*, энтузиаст гибнет, а пошляк процветает. В «Портрете» антитеза снимается путем превращения параллельности в последовательность: это последовательные этапы развития одного и того же характера.

В начале повести Чартков – романтический энтузиаст, но в нем заложено семя возможного изменения – честолюбивая мечта о славе и комфорте. «Портрет» не содержит явления дьявола и расписки кровью: Чартков изменяется постепенно, под влиянием случайно купленного магического портрета (эквивалент шагреновой кожи, обезьяньей лапки и т. п. в западноевропейских вариантах традиционной фабулы). Портрет «молча» искушает героя. Демонический ростовщик, душа которого заключена в портрете, есть слуга Антихриста. Находка денег в рамке портрета и их использование Чартковым – это сюжетный синоним сделки с дьяволом.

Чартков продал душу за земные блага и славу (фольклорно-мистическая тема). Кроме вечной гибели, он еще лишается и таланта, превращаясь в обывателя, люто ненавидящего настоящих художников (реальная тема). Ненависть предателя к тем, кого он предал, есть интереснейший психологический феномен – бессознательная попытка оправдания своего предательства *post factum*. Гоголь проявил здесь могучую психологическую прозорливость, хотя и не дал собственно психологического анализа.

Двойственность построения, выразившую и мистический, и реальный подход к предмету (контаминация двух разных традиций), отмечали все русские критики «Портрета», обычно с неодобрением (см., например: Гиппиус 1966: 157–161).

Между тем, повесть эта стоит на столбовой дорожке русского литературного процесса.

Превратив Чарткова из идеалиста в обывателя, Гоголь снял прежнюю оппозицию. В финале она возрождается на более высоком уровне: продавшемуся таланту противопоставлен гений религиозного искусства, комфорту продавшегося таланта – идеальная духовность и аскетическое подвижничество нового гения (типа А. А. Иванова).

«Портрет» оригинально развивает ряд заимствованных мотивов и деталей – прежде всего «оживающий портрет»: источник этого символа – «Мельмот Скиталец» Мэтьюрина (Шляпкин 1902: 66–68), от которого происходит и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда. Гоголевский портрет ростовщика – не просто символ: в раме его спрятано золото, он активно действует, продолжая зло, которое творил при жизни демонический ростовщик.

Гоголь четко датировал сюжет: ростовщик жил в конце царствования Екатерины II; аукцион, на котором исчезает портрет, происходит в «настоящее время», т. е. в момент, близкий к публикации повести (1835 год). Согласно первой редакции, создание и исчезновение портрета разделяются полувеком. Эти пятьдесят лет – эпоха утверждения капитализма в Европе, и Гоголь заявляет устами одного из персонажей, что Антихрист уже пытается «народиться в мир».

«Он уже и теперь нарождается, но только некоторая часть его порывается показаться в мир. Он избирает для себя жилищем самого человека и показывается в тех людях, от которых уже, кажется, при самом рождении отшатнулся ангел и они заклеены страшною ненавистью к людям и ко всему, что есть создание Творца», – говорится в первой редакции «Портрета». Романтическая критика капитализма имеет здесь религиозно-мистическую окраску, и вторая часть повести в редакции «Арабесок» впадала в елейный тон

монастырской легенды. Однако в этой мистифицирующей форме Гоголь выразил страх народных масс перед приближением капитализма.

От «Портрета» пошла новая традиция, которую можно определить как фабулу о продавшемся таланте.

Известно, что редакция 1835 года вызвала суровую критику Белинского, особенно вторая часть повести. Но Белинский не удовлетворился одной лишь критикой. Именно он, войдя в 1839 году в «Отечественные записки» и собрав вокруг себя кружок петербургских литераторов, побудил Ивана Панаева обработать гоголевский сюжет в чисто реальном плане, без мистики и чертовщины. Так возникла повесть Панаева «Белая горячка» (1840), в которой талантливый, но безвольный художник Средневский изменяет своему призванию и начинает писать портреты ради денег. Соблазнителем его выведен поэт – романтик Рябинин, который клянется Шекспиром и Шиллером, но цинично поучает друзей добывать деньги, в которых «все: они и любовь, и дружба, и счастье, и слава!» Бесконечные попойки мешают Средневскому создать «великую картину», а в поместье богатого мецената его добывает любовь к княжне Лизе. Кстати, в злом гении героя, поэте Рябинине, читатели легко узнали Нестора Кукольника, который считался первым из «бурных гениев» 30-х годов, пользовался милостями двора и защитой от критики, а главное – прославился гомерическими кутежами в обществе Глинки и Брюллова.

«Белая горячка» написана в противовес мистическому «Портрету» 1835 года. Вторая редакция повести Гоголя вышла в 1840 году. Конечно, не Ивану Панаеву было тягаться с Гоголем, и «Белую горячку» скоро забыли. Однако в последующем историческом развитии фабулы о продавшемся таланте мотив договора с дьяволом отсутствует. Точнее говоря, в последующих конкретизациях этой фабулы пакт с дьяволом текстуально не выражен: он сохраняется лишь в её внетекстовых связях.

Фабула родилась из «Портрета» и его повести-двойника, «Белой горячки» Панаева. Но она не сразу определилась в своей классической форме. Литературе всегда нужен выбор, эпоха обычно

порождает несколько сходных фабул: одни угасают, другие получают преобладание в зависимости от дальнейших запросов культурной жизни. Так было и с фабулой о продавшемся таланте.

Соперником Гоголя в этой фабуле выступил Владимир Одоевский как автор новеллы «Импровизатор» (цикл «Русские ночи», 1844). Его Киприано, по сути дела, продал душу дьяволу за исключительный дар импровизации, за способность творить без усилий. Это нужно ему ради успеха и любви Шарлотты. Но эти сверхъестественные способности даются ему Сегелиелем на особых условиях: Каприано будет все знать и все видеть. Вследствие этого и прекрасную Шарлотту герой начинает буквально «видеть насквозь» – как разноцветную структуру костей, сосудов и внутренних органов, вплоть до желчного пузыря и пищеварительного аппарата (фантазия русского романтика, исходившего из реализации языковой метафоры, бессознательно предвосхитила открытие рентгеновских лучей). Естественно, такое видение убивает всю любовь Киприано.

Аналогичным образом всеведение и способность сочинять без труда убивает в Киприано творческую радость: более он не художник, а раб своего противоестественного дара. Одоевский блестяще показал, что свобода творчества мыслима только как преодоление тех или иных объективных ограничений. С полным падением ограничений искусство теряет свой смысл, вырождается в бред. Финалом «Импровизатора» становится деградация личности Киприано и жалкое, полубезумное, нищенское существование его.

Одоевский, перенеся традиционную фабулу в план философии творчества, написал прекрасную новеллу-предостережение. Он показал, к чему может привести реализация устремлений вульгарного материализма его времени: в XIX веке многие ученые самонадеянно полагали, что эмпирические науки близки к овладению абсолютным знанием о природе. Такую цель отвергал еще великий Лессинг и, по сути дела, Гёте в «Фаусте». С полным правом Одоевский в «Импровизаторе» заявляет, что знание – не самоцель, что искусство без труда отрицает само себя и что

<его> единственной целью является человек. Но глубокие мысли Одоевского окрашены философской нетерпимостью, его идейный спор отвлечен от задач культурного развития России: утверждая, что красоту жизни и творчество убивает бездушный материализм, Одоевский забывает и о насущной необходимости промышленно-технического развития своей отсталой страны, и о том, что всякая идейная исключительность, монополия одной идеи, ведет к застою. Кроме того, фантазия Одоевского страдает известной абстрактностью и романтической наивностью: ведь мы сегодня, рассматривая рентгенограмму желудка любимой женщины, не перестаем её любить.

Из-за этой философской нетерпимости, абстрактности и романтической наивности утонченный идеализм Владимира Одоевского получил относительно слабое развитие в русской литературе. Фабула о продавшемся таланте развивалась далее в её гоголевской интерпретации, причем русские фабулисты усиливали её социально-критический пафос, последовательно элиминируя остатки мистических мотивировок. Тем самым, мотив договора с дьяволом превратился в оценочную метафору, подразумеваемую новыми воплощениями традиционной фабулы и составляющую яркий пример связи реализма с романтизмом.

Для всей фабулы главной ситуацией является искушение (часто персонифицированное) и добровольное принятие этого искушения. Герой этой фабулы добровольно, свободно избирает компромисс с историческим злом, который в контексте сохраняющихся связей с романтизмом метафорически оценивается как договор с дьяволом. Но в реалистических конкретизациях фабулы романтическая критика капитализма становится исторической и объективной. Местом действия по преимуществу является средоточие капиталистического развития – великая современная столица (у Гоголя и его последователей – Петербург, реже Москва).

В указанных признаках русская фабула о продавшемся таланте типологически сходится с творчеством Бальзака, который в «Утраченных иллюзиях» и «Блеске и нищете куртизанок» показал падение талантливого поэта Люсьена де Рюампре, изменившего

своим идеалам и ставшего на путь светской карьеры с помощью преступных средств. Его искусителем выступает испанский аббат Эррера, под личиной которого скрывается беглый каторжник Вотрен. Но еще большее искушение для Люсьена – это сам кипучий, огромный соблазнительный Париж. Запутавшись в грязных интригах, Люсьен кончает самоубийством в тюрьме.

Таким образом, фабула о продавшемся таланте отливается в роман карьеры, который изображает измену героя юношеским (романтическим) идеалам ради успеха в обществе. Такой роман в литературоведении нередко связывается с «темой утраты иллюзий», каковое определение, само по себе верное, страдает односторонностью, ибо игнорирует этический смысл происходящих с героем перемен.

Историческое развитие Западной Европы и России обусловило еще одну важную трансформацию в фабуле о продавшемся таланте. Капитализм на первых порах отличался известной щедростью к переродившимся романтикам, обманчиво широким меценатством. На «деньги дьявола» можно было жить припеваючи; оказалось, что они вполне могут и передаваться по наследству. Кроме того, художники-реалисты поняли, что гибель продавшегося таланта, эта обязательная угроза старой фабулы всем карьеристам от искусства, несколько затемняет этическое существо проблемы. По этим причинам в изучаемой нами фабуле выпадает трагическое решение. Уже во вступлении к настоящей работе указывалось, что способ решения сюжетного конфликта – наиболее изменчивый элемент фабульной традиции.

В русской литературе типичным романом карьеры, изображающим измену романтика своим идеалам, явилась «Обыкновенная история» И. А. Гончарова (1847). Герой её, Александр Адуев, вначале предстает романтически настроенным провинциальным дворянином, поэтом-дилетантом и восторженным идеалистом типа Владимира Ленского: он даже изъясняется стихами пушкинского «юноши-поэта». Александр приезжает в Петербург, чтобы покорить его своим талантом, но желает сохранить верность юношеской дружбе и деревенской любви.

Сам мотив «провинциала в столице», славолубие юного завоевателя, его поэзия, его поэтические грезы, а затем – отказ от провинциальных замашек и прежней любви, карьера, роль столичных дам в преобразении молодого провинциала – все это сближает «Обыкновенную историю» с романом Бальзака «Утраченные иллюзии». Популярность Бальзака в России 40-х годов XIX века всем хорошо известна. Мы в праве предполагать, что в первом романе Гончарова имели место и типологические схождения, и контактные связи с творчеством Бальзака. Мефистофелем молодого романтика здесь выступает его насмешливый дядюшка, практик буржуазного преуспевания. Через цепь последовательных падений Александр Адуев приходит к полному отказу от романтических иллюзий, а заодно – и от идеалов. Наградой его предательства становятся «фортуна и карьера», брюшко, ранняя лысына и орден. Наказанием сделано сужение личности.

Финал, по существу, глубоко пессимистичен. Гончаров указал на неизбежность и желательность буржуазного прогресса, но подчеркнул и связанные с ним невосполнимые утраты.

Те же самые социальные конфликты отразил роман А. Ф. Писемского «Тысяча душ». Как и у Гончарова, здесь показаны творческие амбиции героя, но и Калинович остается лишь дилетантом. Устрашенный пучиной труда и борьбы, какую разверзает перед ним петербургский критик (прототипом его послужил Белинский), Калинович переносит свои честолюбивые мечты в сферу общественной деятельности. Но и здесь он хочет избежать долгих тягот. Ради быстрой карьеры он готов применить любые средства. Возвышенность его целей выглядит как самообман.

Душу его покупает аристократ-мошенник князь Раменский. По его предложению Калинович женится на чуждой ему и непривлекательной Полине, которую князь соблазнил еще в юном возрасте, а теперь продает ему. По внутреннему смыслу фабулы князь Раменский выполняет функцию дьявола, а Калинович продается. Его первая брачная ночь свидетельствует, что продаваться ему нелегко.

Получив в приданное за Полиной тысячу душ крестьян, Калинович выплачивает князю Раменскому комиссионные, а себе добывает за крупную взятку пост вице-губернатора. Тут проходимец Писемского становится орлом и бросается в одинокий крестовый поход за правду. Но романист реалистически изобразил поражение Калиновича, торжество изобличенных им мошенников и его вынужденную отставку.

Известным сюжетно-оценочным переломом в IV части Писемский ввел в роман мотив возрождения грешника, который будет нами рассмотрен особо.

Писемский начал «Тысячу душ» как фабулу о продавшемся таланте; но затем, под влиянием общественного подъема, начавшегося в 1857 году, стал искать для героя этический выход. Его оптимистическое решение конфликта внушало мысль о возможности моральных компромиссов и частично оправдывало их, что в общем чуждо русской литературе с её высоким этическим пафосом.

Все же «Тысяча душ» – это богатый наблюдениями, сильный роман. Образ циничного аристократа, торгующего женщинами, явно повлиял на Достоевского, который вскоре в «Униженных и оскорбленных» создал сходную фигуру князя Валковского.

Возможно, некоторое воздействие роман Писемского оказал на П. Д. Боборыкина. В своем романе «Китай-город» (1882) он использовал фабулу о продавшемся таланте, исключив, однако, мотив творческих стремлений героя. Его Палтусов, культурный дворянин и в прошлом боевой офицер, наблюдая кипучую деловую жизнь Москвы, принимает решение стать большим капиталистом: «Я стою за породу, если в ней есть что-нибудь, но негодую за прошлое нашего сословия <...> Одно спасение – учиться у купцов и сесть на их место».

В этом стремлении дворянина-буржуа потеснить «хамов», герой, казалось бы, находит сочувствие автора. Но Боборыкин объективно показывает, как Палтусов постепенно сходит на путь морального компромисса. Подобно Калиновичу, он хочет перескочить через годы подготовительной работы и сразу вознес-

тись на седьмое небо русского бизнеса. Его искушает демон спекуляции. Воспользовавшись доверенными ему капиталами для выгодной аферы и намереваясь затем покрыть этот секретный и противозаконный «заём», Палтусов внезапно оказывается в тюрьме.

Его спасает влюбленная в него купчиха-миллионерша; она «выкупает» Палтусова, в перспективе предвидится их брак. Прежде герой относился к ней с интересом, но подлинную страсть ему внушала лишь красавица-аристократка из разорившейся фамилии. Брак с этой ослепительной бесприданницей для Палтусова невозможен по деловым соображениям. Отказ от дворянской гордости и принципов «идейного обогащения», согласие на помощь купчихи Станицыной и на брак с нею аналогичны браку Калиновича с Полиной. Но если у Писемского этот поступок «компенсировался» подвигами Калиновича в роли прогрессивного сатрапа, то у Боборыкина коммерческий брак Палтусова становится благополучной развязкой его приключений. Герой сдался на милость победителей и перешел в лагерь чистокровной буржуазии.

«Обыкновенная история», «Тысяча душ» и «Китай-город» образуют своеобразную «трилогию карьеризма». В эпоху реакции 80-х годов проституция талантов стала повседневным явлением. Победное шествие капитала сказывалось во всех областях культуры. Продавшиеся таланты не мучились и не сходили с ума, а строили виллы и покупали бриллианты.

Эту самодовольную эпоху правдиво изобразил В. М. Гаршин, чье искусство сложилось под противоречивыми влияниями Тургенева и Достоевского. В своем болезненно-совестливом творчестве он с большой силой разоблачил и проституцию женщин, и проституцию талантов. Гаршин вернулся к гоголевскому первоисточку фабулы о продавшемся таланте, но разработал весьма оригинальный вариант её.

Он оформил эту фабулу как антитезу двух социально-этических типов, причем судьбы обоих не получают никакого завершения. Действие почти поглощено самораскрытием характеров, судьбе продавшегося таланта статично противопоставляется судьба идеалиста.

В такой форме написаны два рассказа 1879 года – «Встреча» и «Художники». Первый из них не связан с темой искусства: инженер Кудряшов, воровски обогатившийся на строительстве мола, принимает у себя давнего приятеля, учителя Василия Петровича. Тот ошеломлен богатством Кудряшова – в прошлом «беднейшего студента». Но о тех временах хозяин и думать не хочет. За вином он открывает приятелю-идеалисту грязную тайну своего обогащения. Василий Петрович приходит чуть ли не в отчаяние: «Боже, боже, вот они надежды, упования! Способный и честный юноша – и вдруг...»

Кудряшов был честным бедняком, теперь он циничный богач. Метаморфоза совершилась в прошлом, рассказ изображает её результат. Угрызения совести? Кудряшов их «упразднил», как он выражается. Он намерен «жить с сознанием своей свободы и некоторого даже могущества». Он не терзается, как продавшиеся таланты прошлого, а трубит: «Сила в деньгах, а у меня есть деньги. Что хочу, то и сделаю... Захочу тебя купить – и куплю...»

Рассказ отражает эпоху первых успехов молодого и бесстыжего русского капитализма. Только что окончилась кровавая война, в которой был ранен Гаршин и которая скандально обогатила ряд поставщиков и финансистов.

Кудряшов излагает практическую философию капитализма – «целую социальную теорию», как говорит Г. А. Бялый, теорию, сводящуюся к вульгарной идее социального дарвинизма (Бялый 1951: 435). Не философствуя, но на практике руководствуясь биологическим «законом пожирания слабых», Кудряшов откровенно попирает мораль. Никакой трагедией и не пахнет, рассказ кончается совершенно «по-чеховски»: «Когда они вышли в столовую, Иван Павлыч держал уже наготове завернутую в салфетку бутылку».

Если «Встреча» прямо предваряет бесфабульные рассказы Чехова, то «Художники» построены по давней литературной схеме. Это «перекрестный монтаж» двух интимных дневников – пейзажиста Дедова и портретиста Рябинина; только короткий финал дан от автора. Между двумя живописцами нет столь резкого контраста, какой предполагался ранее этой композиционной схемой (ср. гофмановского «Кота Мурра»). Дедов – как будто и неплохой

человек, и одаренный художник. Водораздел между художниками проходит как раз по одной из центральных проблем эстетики – вопросу о цели искусства.

Дедов размышляет: «Кому нужны эти пресловутые репинские «Бурлаки»? Написаны они прекрасно, нет спора; но ведь и только. Где здесь красота, гармония, изящное? А не для воспроизведения ли изящного в природе и существует искусство?»

Рябинин придерживается противоположного взгляда. Написав своего «Глухаря», т. е. клепальщика, труд которого в два года делает его инвалидом, он говорит своему созданию: «Убей их спокойствие, как ты убил моё...» Будить уснувшую совесть людей – вот цель искусства для Рябинина, как и для самого Гаршина (и его предшественника – Достоевского).

Спор двух живописцев – отнюдь не теоретический. Дедов, разумеется, – представитель «чистого искусства», но Гаршин показал его представителем прежде всего коммерческого искусства. Этот нежный и печальный писатель обладал даром тихого сарказма, и дар этот сказался в мыслях Дедова о живописи:

«Вчера я кончил картину, выставил, и сегодня уже спрашивали о цене. Дешевле 300 не отдам».

«...Сюжет – из ходких и симпатичный <...>. Так пишет К., и как они идут у него! В одну эту зиму, говорят, до двадцати тысяч заработал. Недурно! Жить можно. Не понимаю, как это ухитряются бедствовать некоторые художники».

Дедов – типичный продавшийся талант, но он продается легко, органично и естественно. Он способен оценить техническое мастерство Рябинина и говорит о его «Глухаре»: «Картина, без сомнения, была бы с достоинствами, если бы только не этот странный и дикий сюжет». Дедов мечтает о золотой медали, заграничной командировке и профессуре, фактически он подкупает газетного критика, хотя делает это, видимо, деликатнее, чем гоголевский Чартков в аналогичных условиях. В конце рассказа, получив золотую медаль Академии художеств, счастливый Дедов едет на четыре года за границу, а Рябинин, выйдя из больницы и по-прежнему одержимый видением «Глухаря», бросает живопись

и поступает в учительскую семинарию, чтобы стать сельским учителем.

Решение Рябинина типично для эпохи. Льва Толстого тоже мучило, что творения его ума и совести оплачиваются звонкой монетой, и он то бросал художественное творчество, то заявлял об отказе от авторских прав. Страшный «Глухарь» куплен и увезен в Москву (не в Третьяковку ли?). Но если такая картина успешно продается и не тревожит совесть людей, то живопись для Рябинина теряет смысл.

Два художника разошлись по разным путям, и «продавшемуся таланту» никакая драма не угрожает. Гибнут чистые, а продавшиеся благоденствуют: это и ужасает Гаршина – романтика по натуре, реалиста по видению. Для эпохи торжества капитализма страшная гибель Чарткова в гоголевском «Портрете» стала анахронизмом, а Гаршин верен историческим фактам. Откровенный циник Кудряшов или добродушный эгоист Дедов отлично приспособились к подлой эпохе: горе чистым сердцам!

В «Происшествии» (1878) Гаршин изобразил гибель идеалиста, не нашедшего сил «спасти» проститутку. Самоубийство Ивана Ивановича повторяет судьбу Пискарева из «Невского проспекта», хотя Иван Иванович – не живописец, а чиновник, а опиум Пискарева заменен простой водкой. «Происшествие» – еще одна оригинальная версия гоголевской фабулы о спасении падшей женщины, которая, однако, не входит специально в наше рассмотрение.

В отличие от «Происшествия», рассказы «Встреча» и «Художники» не только оригинально варьируют, но и опровергают Гоголя: «продавшиеся таланты» беспрепятственно возвышаются и успешно заглушают свою совесть. В этой фабуле Гаршин «упраздняет» не только угрызения совести, но и всякую развязку вообще. Прежнее фабульное решение опровергнуто самой исторической действительностью, нового еще нет, и Гаршин не в силах его предугадать.

Мучительное раздвоение Гаршина между его субъективно-романтическим пафосом и реалистическим изображением

жизни – исток его пессимизма. Ему трудно было верить в победу добра, но он не хотел верить в триумф зла. Этим ослаблением веры обусловлено угасание эпического начала в его творчестве и характерное для него преобладание типа над сюжетом. Острый сюжет «Надежды Николаевны» мелодраматичен и довольно банален, тогда как типы великолепны. “Attalea princeps” и «Сигнал» – это притчеобразные сюжеты, напоминающие народные рассказы Толстого. Рассмотренные выше «Встреча» и «Художники» – это бесфабульные рассказы, прямо предваряющие Чехова. Особое место занимает «Красный цветок» – великолепная конкретизация фабулы о мудрости безумца.

Чехов, восприняв от Гаршина фабулу о продавшемся таланте, развил её совершенно оригинальным образом. Для того, чтобы понять это отличие, бросим ретроспективный взгляд на историю фабулы.

В «Обыкновенной истории» кульминация карьеры переродившегося романтика – это его предстоящий брак с богатой; сама невеста на страницах романа не появляется. За романом Гончарова следует «Тысяча душ», где Калинович, вступая в аналогичный брак, продается за деньги; порывая с Полиной, он как бы расторгает «сделку с дьяволом». В «Китай-городе» Палтусов также продается красавице-миллионерке; их брак предопределен. Самозаклание личности на алтаре успеха всегда выражается через брак.

В аналогичных сюжетах Чехова не изображается предварительный процесс, приведший к такому самозакланию: обычно он описывает жизнь, сложившуюся после этого. В основном его интересует результат «сделки с дьяволом»; состояние мужчины-раба у Чехова подчеркнуто мучительно, невыносимо. Эта каторга души и есть наказание «продавшего таланта». Причем чеховский герой часто не замечает, что он продан. В рассказе «Супруга» герой силится понять, как он мог жениться на такой вздорной и пустой бабёнке. «Учитель словесности» изображает и жениховство, и брак: лишь постепенно герой рассказа начинает понимать, что он продан и что его любовь к богатой девушке, на которой он женился, была самообманом.

Особую роль играет традиционная фабула о «продавшемся таланте» в знаменитом рассказе «Попрыгунья». Общеизвестно, что из всех рассказов Чехова он наиболее фактографичен, так что многими современниками рассматривался даже как «пасквиль». Нас не интересуют здесь ни портретные штрихи в образах «Попрыгуньи», ни отражение романа Левитана с Кувшинниковой. Это всё не имеет прямого отношения к фабуле, ибо фабула возникает до используемых житейских фактов. Антитеза самоотверженного труженика и эгоистичного таланта, несколько затемняемая в глазах читателя чисто чеховским типом мнимой интеллектуалистки, совпадает с аналогичным противопоставлением рассказа Гаршина «Художники». Рябовский изображен Чеховым как талантливый живописец, но его томная самовлюбленность, его жадное и грязноватое пристрастие к женщинам, выпирающий из него эгоцентризм делают его типичным воплощением модного успеха. Он вводится в сюжет при помощи характерной детали – одна из его картин продана за 500 рублей. Точно так же Гаршин представлял своего Дедова («Дешевле 300 не отдам»).

Противопоставленный ему героический медик Дымов совершенно не понимает искусства, но он, как выясняется в финале, был выдающимся ученым, и его гибель – большая потеря для науки. Попрыгунья, путающаяся между «ограниченным» мужем и блестящим любовником, подчинила себе сюжет, так что спор об искусстве и его целях вообще выпал из него; в этом сюжете история «продавшегося таланта» не развернута, и сам этот частный мотив остается в подтексте рассказа. Дан тип преуспевающего живописца, о котором не нужно много и рассуждать: его оценка четко проясняется в сопоставлении с предшествующей фабульной традицией и с рассказом Гаршина «Художники». Заметим, что фамилии Дымова и Рябовского в «Попрыгунье» – это слегка видоизмененные фамилии Дедова и Рябинина, сменившие своих носителей.

Фабула о продавшемся таланте превратилась в частный мотив других фабул уже у Чехова. Торжество капитализма несло с собой девальвацию талантов; в XX веке нет крупных произведений с этой фабулой. Она сильно подешевела из-за того, что предложение

превысило спрос. Фабула еще использовалась (например, в романе П. Романова «Государственная» Собственность», 1933 г.), но не находила оригинального развития в русской литературе.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Белинский В. Г. 1955. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». – Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VI: Статьи и рецензии. 1842–1843. М.: Издательство Академии наук СССР. С. 410–433.
- Бялый Г. А. 1951. Примечания. – Гаршин В. М. Сочинения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы. С. 410–448.
- Гиппиус В. В. 1966. Творческий путь Гоголя. – Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука. С. 46–200.
- Тихонравов Н. С. 1889. Примечания редактора. – Гоголь Н. В. Сочинения. Т. I. СПб.: Издание А. Ф. Маркса. С. 526–535.
- Шляпкин И. А. 1902. «Портрет» Гоголя и «Мельмот Скиталец» Мэтью-рена. – Литературный вестник. Т. III. Кн. 1. С. 66–68.



«ЗДЕСЬ РУССКИЙ ДУХ...
ЗДЕСЬ РУСЬЮ ПАХНЕТ!»: БОРЬБА
С «РУССКИМ ДУХОМ» В ТАЛЛИНЕ В НАЧАЛЕ
1920-Х ГГ. (РЕКОНСТРУКЦИЯ СОБЫТИЙ
И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В КАРИКАТУРЕ)¹

Аурика Меймре
(Таллин)

Антония Наэль
(Таллин)

События Первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций, а также последовавшая за ними гражданская война в России привели к серьезным изменениям в Европе как в геополитическом, так и в демографическом отношении. Так, например, на карте Европы появились новые, отколовшиеся от Российской империи самостоятельные государства, среди них и Эстонская Республика, декларировавшая свой суверенитет 24 февраля 1918 г. Однако мирная жизнь в этой стране началась только спустя два года. Так, еще в феврале 1918 г. Эстония была оккупирована немцами, передавшими власть эстонцам в ноябре того же года. Однако уже 28 ноября началась война с Советской Россией, названная Освободительной войной, которая завершилась перемирием, объявленным 3 января 1920 г., и подписанием мирного договора между Советской Россией и Эстонской Республикой в Тарту 2 февраля. Победа над бывшим хозяином, большой Россией, пусть советской, имело важное значение для роста национального самосознания эстонцев. Столь же важна для любой нации истори-

¹ Предлагаемая статья подготовлена в рамках и при финансовой поддержке гранта IUT 18-4 "Eesti Ida ja Lääne vahel: *oma, võõra, vaenlase* kujundite paradigma XIX saj. lõpu ja XX saj. Eesti kultuurides" («Эстония между Востоком и Западом: Парадигма *своего, другого, чужого, врага* в культурах Эстонии XIX – начала XX веков»).

ческая память, которая чаще всего отражается в письменных памятниках культуры (песнях, художественной литературе и проч.), в ландшафтных элементах, таких как различные памятники правителям, героям, религиозные сооружения и т. д. Все вместе составляет «ансамбль интерьера», который «в контексте своего естественного ансамбля соседствует не только с произведениями других жанров, но и других эпох» (Лотман 1993: 317).

Современные историки, социологи и другие ученые гуманитарного профиля утверждают, что смена системы правления в стране, как правило, приводит к переустройству пространства. Визуальная смена ландшафта – одна из возможностей изменить память и идентичность людей. Наиболее действенными в этой связи являются снятие старых памятников и установление новых, переустройство парков, дорог и шоссе, смена топонимики и т. д. (см., например: Tamm, Halla 2008: 21). Эстония не является исключением. С первых же мирных дней страна взялась за упорядочивание своего «культурного пространства», своего «интерьера». Празднование второй годовщины возникновения Эстонской Республики породило не только разговоры о необходимости увековечить свои победы и память погибших, но и о правомерности существования памятников эпохи «русификации», т. е. о чужих культурных явлениях, отождествляющихся «с миром зла, дезорганизации, хаоса, враждебных культовых и политических сил» (Лотман 1993: 319).

В данной статье нас не будет интересовать установление множества памятников участникам Освободительной войны, которые за все время существования Эстонской Республики успели появиться в каждом городе и поселке (первый из них был открыт 16 мая 1921 г. в местечке Куусалу). Что же касается топонимики, долженствующей способствовать «культурной переориентации» (см.: Лотман, Успенский 1993: 202–212) жителей страны, то массовое переименование, например, таллинских улиц последовало лишь в начале 1923 г. Были сменены старые как русские, так и немецкие названия, которые «являлись свидетельством нахождения Эстонии в сфере влияния России, как государственного, так и культурного <...>. Из-за чего они нам <эстонцам. – А. М., А. Н.> особенно противны. У

немецких названий такого контекста нет. И если они не являются случайными, то они напоминают нам какого-либо местного происхождения немца, занимавшего видное место в развитии города <здесь и далее переводы с эстонского языка на русский – авторов настоящей статьи. – А. М., А. Н.>². Поскольку немецкие памятники в Эстонии находились не на центральных площадях, а на периферии, то бельмом на глазу оказались русские культурные «памятники», установленные, главным образом, в конце XIX – начале XX вв., т. е. в период русификации. Именно «русские памятники» в ландшафте Таллина станут объектом изучения в настоящей статье.

Наибольшего внимания заслужили в свое время памятник Петру I, православные часовни в разных местах города, собор Александра Невского на Тоомпеа. При этом следует отметить, что в нашумевшей в свое время газетной полемике крайне редко звучат голоса сторонников эстетической значимости этих «памятников». Значительно более важным оказывался их религиозный и политический пласт.

Явным политическим смыслом был наделян памятник Петру I, завоевавшему эстонские земли в 1710 г. В канун 200-летия этого события был устроен конкурс на лучший памятник «завоевателю». Среди шести участников данного конкурса были и два эстонских скульптора: Амандус Адамсон³ и Август Вейценберг. Победителем закрытого конкурса был объявлен проект Роберта Баха, однако Николаю II эта работа не понравилась, и он решил заказать памятник Леопольду Бернштаму, автору и другим памятников Петру, установленных в разные годы в Выборге, Петербурге, Петергофе. «Петровские дни», как их именовали местные газеты, состоялись 28–29 сентября 1910 г. На торжественном открытии памятника присутствовал великий князь Константин Константинович, а также автор скульптуры Бернштам. Памятник был построен и установлен

² См.: Tānavanimete muutmine Tallinnas. – Tallinna Teataja (далее – ТТ). Nr. 271. 22.11.21. Lk. 6.

³ Авторы статьи «История, политика и идентичность: О монументальном памятном ландшафте Эстонии» Марек Тамм и Саалэ Халла ошибочно приписывают авторство памятника Петру I Амандусу Адамсону (см.: Tamm, Halla 2008: 26).

на пожертвования, которых удалось собрать около 120 тысяч рублей. Пятитонный памятник Петру, стоявший на пятидесятитонном гранитном постаменте, привезенном из Финляндии, был установлен на бывшем Сенном рынке, переименованном по этому случаю в Петровскую площадь (ныне – площадь Свободы).

Наряду с памятником Петру, местных русских беспокоила судьба в молодой Эстонской Республике, главным образом, двух часовен, находившихся на Русском рынке (ныне площадь Виру) и напротив Балтийского вокзала. Первая из них была построена по проекту архитектора Романа Ньюмана в 1888 г. для «православную церковью водосвятия»⁴; вторая – в том же году по инициативе железнодорожников в память крушения императорского поезда у станции Борки. Вопрос о сносе православного храма Александра Невского был снят с повестки дня достаточно быстро ввиду его определения кафедральным собором. Хотя следует отметить, что в 1920 – 1930-е гг. в Эстонии периодически встает вопрос о его срытии.

Начало «войны»

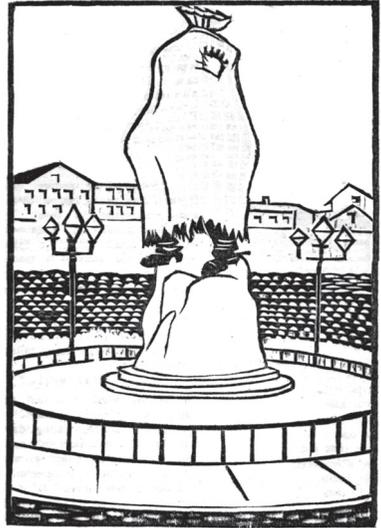
Вскоре после подписания т. н. Тартуского мирного договора в эстонских газетах начали появляться статьи и заметки, предлагавшие убрать из поля зрения все внешние признаки русского владычества, будь то памятники, православные часовни, русские вывески и т. д. По мнению Йоханнеса Рейнталя, одного из первых не слишком эмоциональных авторов подобного рода статей, Эстония должна последовать примеру поляков, убравших в Вильне памятник М. Н. Муравьеву, и украинцев, освободившихся от памятника П. А. Столыпину. Рассуждая о *чужом* памятнике Петру I в Таллине, Рейнталь предлагает эту «историческую память» переместить в Кадриорг, к Домику Петра, а другие *чужие* объекты – православные часовни – не желая при этом обидеть чувства православных, он советует во избежание их поругания просто убрать⁵. Снежный ком был запущен!

⁴ См. об этом: И. Р. Справка о часовне на Русском рынке. – Последние известия (далее – ПИ). № 49. 01.03.22. С. 4.

⁵ См.: Reinthal, J. Kadugu vene võimuaaja tunnusmärgid. – ТТ. Nr. 38. 16.02.20. Lk. 2. Следует отметить, что городские власти поднимали вопрос об устранении памятника

«Политический» памятник Петру I стал «героем» эстонских газет в 1920 г., когда в канун Дня независимости (24 февраля), по свидетельству газет “Päevaleht” («Ежедневная газета») и “Vaba Maa” («Свободная страна»), военные рано утром натянули на памятник мешок. Этот поступок оправдывался тем, что, дескать, завоевателю эстонской земли негоже смотреть на военный парад освободившейся из-под его гнета страны. По-своему на это отреагировал юмористический журнал “Meie Mats” («Наш Матс»), опубликовавший 6 марта соответствующую карикатуру, снабженную репликой Петра I: «<...> двести лет держал я их в мешке, теперь же они порвали дно мешка и засунули меня самого в мешок!»⁶.

За данным эпизодом и мнением Рейнталя последовала полемика, в рамках которой предлагали переместить памятник в более подходящее место, либо вообще уничтожить. В более уравновешенных выступлениях, письмах и статьях выражалось согласие с тем, что русская власть многое в жизни Эстонии и эстонцев подпортила, но все это уже история: «Это наша история, пусть грустная история. С одинаковым пиететом мы помним как горе, так и радость наших предков. Именно грустные воспоминания углубляют дни нашей национальной радости»⁷. Иного мнения придерживалась крайне националистическая сторона. Здесь наиболее острым представляется выступление адмирала Йохана Питки в газете «Пяэвалехт», где он пишет: «Многие столетия эстонский народ должен был терпеть над собой грубое физическое



Петру еще в сентябре 1919 г. Однако дальше «ратушных стен» дело тогда не пошло (см.: Таллинский городской архив (далее – ТГА). Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 150. Л. 1).

⁶ См.: <Gori> Peeter kotis. – Meie Mats (далее – ММ). Nr. 55. 06.03.20. Lk. 13.

⁷ См.: Mets, J. Ajalooliste mälestusmärkide kaitseks. – Vaba Maa (далее – VM). Nr. 48. 01.03.20. Lk. 2.

и духовное насилие. Его систематически насильствовали как немецкие рыцари-разбойники, их наследники – балтийское дворянство, так и русские шовинисты. <...> Вся эта кричащая несправедливость по отношению к эстонскому народу, все эти гнусные, полные грубого насилия системы пришли к концу. Их остановила на суше и на море Эстонская народная гвардия, героически сражаясь и побеждая. <...> Свободного эстонца уязвляют русские шовинистические насильники-подонки, находящиеся на самом видном месте в центре столицы Эстонской Республики, особенно русский царь Петр I». Далее Питка задается вопросом, поставили бы русские в центре своей столицы памятник разгромившему Россию Наполеону или воздвигли бы англичане в центре Лондона памятник Гинденбургу? И констатирует, что в Эстонии стоит в самом центре памятник царю, приказавшему своим воинам: «Уничтожить, разгромить и разрушить!». Кроме того, Питка не забывает отдать честь «чутким эстонским мужам», закрывшим памятник в канун праздника⁸.

Вторит Питке историк Хендрик Сепп в газете “Баба Маа”: «Через нашу землю варварский Восток искал себе путь на Запад. По этой тропе шли или же хотели идти русские цари Иван Грозный, Алексей Михайлович, Петр Великий <...>, <который> для нас не великий, не желанный, а ужасный, своевольный, несправедливый тиран. И все то хорошее, что было сделано в пользу эстонского народа, особенно в конце шведского периода, было после подчинения России уничтожено. Ништадский договор 1721 года не что иное, как подтверждение олигархической мечты балтийского дворянства и самоутверждение предателя Паткуля⁹. Петр Великий может быть дорогим русскому народу, российской империалистической идеологии, он может быть дорогим балтийскому дворянству, чьи привилегии он утвердил, наша память о Петре Великом <...> связана

⁸ См.: Pitka, J. Meie rõhujate mälestusmärgid. – Päevaleht (далее – PL). Nr. 51. 04.03.20. Lk. 3. Часть письма Питки была без комментариев перепечатана русской черносотенной газетой «Жизнь» (№ 13. 06.03.20. С. 3).

⁹ Имеется в виду Дитрих Фридрих фон Паткуль, который был в период Северной войны, в годы 1707–1710, вице-губернатором Ревеля, а с 1709 г. – заместителем вице-губернатора Эстляндии. Под его предводительством Ревель капитулировал в войне с Россией 29 сентября 1710 г.

с кровавыми ручьями, насилием и изнасилованием»¹⁰. Набросав страшную «карту памяти», автор, однако, приходит к выводу, что памятник следует не уничтожить, а перенести на другое место, так как «монумент – это память, благодарность, заявление морального долга и при памятнике именно это самое важное, а сторона искусства является второстепенным»¹¹.

Весной 1920 г. во множестве откликов требовали снятия памятника. Наконец, 1 июня газета “Tallinna Teataja” («Таллинский вестник») опубликовала письмо скульптора А. Вейценберга. При этом газета выразила свое несогласие со всеми положениями данного письма¹². По мнению скульптора, в случае если памятник, который народу ничего плохого не сделал, будет перемещен, эстонцы покажут свою ограниченность, а не великодушие. Свое мнение он подкрепил таким аргументом: уничтожая, таким образом, историю, вслед за Петром придется снести также и все церкви, построенные немцами для распространения христианства. «Я не патриот, я желаю как умирающему великому государству, так и молодой Эстонской Республике всего наилучшего и счастья. Но я художник и желаю, чтобы искусство развивалось. А оно в наше время сильно опустилось <...>. Петровский монумент Бернштама не самый лучший, но он подводит итог всем его монументам, и все

¹⁰ См.: Sepp, H. Viidagu Peeter Suure ausammas Tallinnast kesklinnas kuhugi mujale. – VM. Nr. 78. 09.04.20. Lk. 2.

¹¹ См.: Sepp, H. Viidagu Peeter Suure ausammas Tallinnast kesklinnas kuhugi mujale. – VM. Nr. 78. 09.04.20. Lk. 2. Еще один «урок» истории о роли Петра I в Эстонии можно увидеть в статье некоего „А. R.“, который подобно прочим считает, что памятник Петра может в Таллине быть, но не в честь правителя, а как память о тех страшных временах (см.: A. R. Peeter I ja tema sammas Tallinnas. – TT. Nr. 109. 18.05.20. Lk. 2).

¹² Подобное отстранение от взглядов публикуемых на страницах “Таллинна Театая” писем было в данной полемике характерным для этой газеты явлением. Националистически настроенная газета, которая сама была не прочь выступать с анти-русскими выпадами (см. об этом: Меймре А. Эстонская печать 1920 – 1930-х годов о русских и русской культуре Эстонии: Тематический обзор. Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. Вып. XIV. – В печати), указывать на «русскость» эстонского общества и т. п., почему-то пыталась именно в этом вопросе показать свою, с одной стороны, объективность, а с другой, выразить свою точку зрения, пусть в завуалированном виде.

же выше по достоинству современных средних работ. Он мог бы оставаться на своем месте, пока эстонцы сами не воздвигнут какой-либо монумент»¹³. Двумя годами позже, в пору выяснения будущего местонахождения памятника, о «художественных достоинствах» памятника писал некто Георг Ринд: «Несмотря на то, что фигура Петра смоделирована хорошо, что его лицевая сторона является очень выразительной, с точки зрения скульптуры, она не что иное, как увеличенная фарфоровая фигура. Очень хорошее академическое творение ателье, но оно годится лишь в салоны (если бы оно не было таким большим) или в музей – туда его и надо переместить. <...> Отвезти же его к домику Петра в Кадриорг нельзя. Этим будет допущена такая же ошибка, как с его нынешним местоположением. Ведь понятно, что домик Петра принадлежит определенной эпохе и построен самим Петром. Сюда нельзя ставить современные фигуры, не нарушая тем самым целостность и историческую картину»¹⁴.

4 июня 1920 г. вопрос о сносе памятника и переименовании площади был вынесен на заседание Строительного отдела города и решен: памятник следует перенести (причем только саму скульптуру, постамент же должен был остаться на месте)¹⁵, площадь переименовать в Площадь Харью, а часовни сровнять с землей¹⁶. Это решение было передано горсовету для принятия окончательной резолюции. Через неделю, 11 июня, был вынесен вердикт – монумент из центра города убрать, однако прежде решить, что поставить на его место; отложить переименование площади, дабы согласовать название с новым «сооружением»¹⁷.

¹³ См.: Weizenberg, A. Kaiser Peetri monument . – ТТ. Nr. 119. 01.06.20. Lk. 4.

¹⁴ См.: Rind, G. Peetrisammas. – PL. Nr. 44. 22.02.22. Lk. 2.

¹⁵ Согласно выдержке из протокола этого заседания, вопрос о снятии памятника был решен при одинаковом количестве «за» и «против» голосов одним решающим голосом – голосом председателя (см.: ТГА. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 150. Л. 4.).

¹⁶ См. об этом: „Peeter Suure“ kuju ja vene kabeli ära viimise. – ТТ. Nr. 125. 08.06.20. Lk. 1; Peeter Suur kolib Peetri platsilt Kadrioru lossi. – VM. Nr. 127. 10.06.20. Lk. 1.

¹⁷ См.: Veel Peetri ausamba ära viimise. – VM. Nr. 130. 14.06.20. Lk. 3. Обсуждало этот вопрос и Министерство образования, которое решило, что памятник исторический, а «историческая память не должна исчезать без особого повода, кроме того, это обошлось бы слишком дорого» (см.: Peeter I ausammas Tallinnas. – VM. Nr. 149. 08.07.20. Lk. 3).

Некто „n“ решил переключить внимание публики с памятника Петра на другие достопримечательности русского времени: его взор остановился на православных часовнях на Русском рынке, улице Пикк, у Балтийского вокзала и в других местах города. Им не место здесь, поскольку в глазах эстонцев они лишены какой бы то ни было ценности, даже художественной, а часть из них, по мнению „n“, препятствует движению¹⁸. Вопрос о часовнях обсуждался на последнем предотпускном заседании строительного управления города. Принципиальное решение было принято: часовни перед вокзалом и на Русском рынке следует убрать. Кроме того, было решено обратиться к синоду с тем, чтобы он решил, можно ли их куда-либо переместить, в противном случае отдать в распоряжение Синода находящиеся в часовнях иконы¹⁹.

В начале июля вопрос о памятнике Петра I обсуждался на заседании городского совета по образованию, где, например, скульптор А. Вейценберг защищал памятник любопытным аргументом: французы в свое время сняли памятник Наполеону, но вскоре им пришлось его вернуть на прежнее место уже втридорога. Педагог Кристьян Брюллер призывал думать о создании нового искусства вместо уничтожения старого. Любопытное соображение высказал Эдуард Ней: он считал, что памятник следует снять, когда этого потребует настрой народа. Пока, вроде, ничего подобного не видно и не слышно, и главный архитектор города Эуген Хаберманн заявил, что надо бы узнать мнение народных масс по этому поводу²⁰.

Решения, хотя и половинчатые, были приняты, и про памятник забыли почти на полтора года, пока народ не начал показывать «свой настрой».

¹⁸ См.: n. Mõningatest vene aja märkidest. – ТТ. Nr. 132. 16.06.20. Lk. 3.

¹⁹ См.: Vene kabelid Vene turult ja Balti vaksali eest viiakse ära. – VM. Nr. 152. 12.07.20. Lk. 3.

²⁰ См.: ТГА. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 150. Л. 6–7.

«Буря в стакане»

«Период молчания» был прерван Альфредом Вага (статья подписана криптонимом „Alf. W.“), одним из основоположников художественной критики в Эстонии, который предлагал всерьез заняться перестройкой города и воплотить в жизнь некоторые проекты, победившие в конкурсе переустройства Таллина еще до Первой мировой войны. При этом он призывает сохранить культурные достопримечательности, к каковым не принадлежат собор Александра Невского (собор безобразный, его местонахождение не вписывается ни в какие рамки: он находится напротив здания Государственного собрания и посреди средневековых построек, а проживающим в Таллине православным, по его мнению, вполне достаточно остальных пяти православных церквей), часовни на Русском рынке и около Балтийского вокзала; не является культурной достопримечательностью и памятник Петру (не имеет никакой художественной ценности). Попутно отметим, что критика не удовлетворяют также памятники «Русалка» (А. Адамсона) и «Линда» (А. Вейценберга)²¹. Критически отнесся Вага к еще одной скульптуре Вейценберга, еще даже не выставленной на всеобщее обозрение, – «Ванемуйне». И на этот раз газета «Таллинна Театая», публикуя статью, снабжает ее пометой о несогласии с автором²².

Впервые на выпады против «русских памятников» решила пространно ответить и русскоязычная печать Эстонии. Так, в «Последних известиях» от 1 декабря 1921 г. появился фельетон «Уму нужен простор. Из дневника отставного штык-юнкера Тинна» А. В. Чернявского, подписавшего свое творение псевдонимом «В. Сарматов». Он язвит по поводу «неоригинальной» идеи относительно срытия собора и часовен, вместе с ними «Тинна»

²¹ Городское отделение по образованию решило 10 марта 1922 г. снять скульптуру «Линды» под Шведским валом Тоомпеа как слишком миниатюрную для парков и годную в комнатных условиях. См. об этом: ТГА. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 150. Л. 23; ср.: Peetri ja Linda kujude ümberpaigutamine. – ТТ. Nr. 57. 11.03.22. Lk. 5.

²² См. обо всем этом: Alf. W. Tallinna ilu kaitseks ja tõstmiseks. – ТТ. Nr. 260. 09.11.21. Lk. 2–3.

предлагает «срыть Вышгород» и тем самым «освободить Tallinn от памятников иностранного, империалистического насилия...». Пошел Тинна защищать свои права в разные учреждения, то городские, то государственные и результат: «Помню только высокую лестницу, извозчичы сани и здоровые объятия рыжего министерского швейцара»²³.

Вслед за этими статьями последовал очередной, но короткий период затишья.

«Война с памятниками»

В конце января 1922 г. газета «Ваба Маа», озаботившись вопросом Нея и Хаберманна «а что думает народ?», начала кампанию по снятию памятника и срытию часовен. В газете появились письма будто бы читателей, требующих переместить либо разрушить этот «позорный памятник», вслед за ним в центре города убрать безобразные русские часовни, а на Тоомпеа снести собор Александра Невского. В первом же подобном письме срытие часовен оправдывалось тем, что они выглядят безобразно и мешают движению: «Часовня на Русском рынке разваливается, окна разбиты, рамы, окружающие образ со стороны Нарвского шоссе – висят. <...> Я и вместе со мной тысячи граждан стали бы вас благодарить со слезами на глазах, если бы вы <газета. – А. М., А. Н.> поставили вопрос на повестку дня и это было бы сделано. Со своей стороны прилагаю к письму 100 марок в капитал по сносу и при первом же созыве согласен во время своего отпуска (2 недели) бесплатно помочь при сносе»²⁴. За два дня «капитал по сносу» вырос до 1300 марок, 31 января 1922 г. «Ваба Маа» сообщает уже о сумме в 3200 марок, а через день – 6325 марок! Подобная акция по уничтожению памятника и часовен, а также целевой сбор денег, заставили газету обратиться к начальнику Строительного отдела города Георгу

²³ Сарматов В. <Чернявский А. В.>. Уму нужен простор... Из дневника отставного штык-юнкера Тинна. – ПИ. № 289. 01.12.21. С. 2–3.

²⁴ См.: Kirjad toimetusele. Kapitala Vene turul oleva kujude putka koristamiseks. – VM. Nr. 23: 28.10.22. Lk. 8.

Геллату, который сообщил, что относительно часовен городские власти приняли уже два года назад принципиальное решение об их перемещении и обратились с этим к русским священникам, которые одобрили перенос двух часовен (с Русского рынка и с Балтийского вокзала) на Русское кладбище. Однако, по словам Галлата, это потребовало бы от города еще тогда 600000 марок, а сегодня, т. е. в 1922 г., эта сумма составляет уже около 2 миллионов марок. Относительно переноса памятника Петру решение также принято в 1920 г. Переместить памятник мешает нехватка финансов, а также нерешенный вопрос – что вместо Петра водрузить на пьедестал. По его словам, не исключается, что «на постаменте будет какая-либо каменная ваза, вокруг которой летом будут посажены цветы»²⁵. При этом Геллат пользуется возможностью и призывает художников создать в ближайшем будущем какое-нибудь новое творение, которое можно было бы выставить там напоказ²⁶.

²⁵ Любопытно, что в переписке горсовета относительно снятия памятника Петру вазы с цветами впервые встречаются в письме трех горожан, переданном главе города лишь 21 февраля, т. е. на полмесяца позже. Там предлагается взять вазы с мызы Йоа (имеется в виду Кейла-Йоа, она же Фалль), одна из которых изготовлена из финской красной скалы, вторая – из сине-серого сидерита (ТГА. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 150. Л. 17). См. также карикатуру из журнала «Мейе Матс» (№ 5. 1922. С. 5).

²⁶ Интервью с Геллатом см.: Vene jumalakujuputkade koristamine. – VM. Nr. 27. 02.02.22. Lk. 7. Эта же статья была перепечатана «Последними известиями» (№ 29. 04.02.22. С. 3). При этом газета напоминает, что когда-то было сообщено о том, будто скульптор А. Адамсон уже начал создавать памятник Свободе, но правительство отказало ему в необходимой для завершения работы субсидии. Газета предлагает «теперь, когда в порядок дня включен вопрос о снятии с пьедестала фигуры Петра и в то же время не знают, чем ее заменить, возбудить вопрос о предложении проф. Адамсону продолжать свою работу по созданию памятника Свободе». Следует отметить, что полемика вокруг созданной Адамсоном модели памятника шла в газетах уже в 1920 и 1921 гг., после обнаружения эскиза, выполненного в 1920 г. по заказу пярнуских властей. Однако те решили, что памятник слишком большой и не может быть установлен на кладбище, и заказали у того же Адамсона меньший по объему проект, который к концу 1921 г. был выполнен. Проблема с памятником Свободе Адамсона, однако, не решилась и в 1922 г., когда расходы на его подготовку должны были быть включены в бюджет этого года, что в итоге не было сделано. У Адамсона были свои явные противники, считавшие, что любое его новое творение будет таким же, «как все остальные русские официальные памятники» (*pa*- Mida Peetri ausamba asemele panna. – TT. Nr. 29.04.02.22. Lk. 6).

Новый способ борьбы с «русским духом» недолго ждал реакции «штык-юнкера Тинны». Уже 5 февраля он опять возник в «Последних известиях», где высмеял газету «Ваба Маа», которая, по мнению Тинны, была одинока в этой борьбе²⁷, а потому решила приписать свой интерес разрушения чужих памятников пожеланию народа. Смастерив на «мимеографе» сотню писем, Тинна зачитывает несколько из них, которые на деле оказались первыми письмами, опубликованными в «Ваба Маа» в конце января²⁸.

Иронизирует над этой акцией еще и «Мейе Матс»: «Ваба Маа» желает, чтобы страна была свободна от будок русского бога. Для этого она образовала на деньги добровольных пожертвований акционерное общество, которое должно убрать эти будки. На протест нескольких человек, что это будет оскорбительно для русского бога, «Ваба Маа» сообщает, что обратилась с запросом к русскому богу и с полной уверенностью может сообщить, что русский бог не против. Руки Партии трудовиков²⁹ уже давно чешутся и требуют продуктивной работы, желая сотворить нечто крупное, историческое. Вся редакция «Ваба Маа» готова переделать свои перья в копыя и идти на войну против будок русского бога. Надеемся, что эта патриотическая затея будет оценена эстонским народом, и на освободившейся из-под будок земле будут когда-то установлены памятники «Ваба Маа». Текст этот был сопровожден соответствующей карикатурой³⁰.



²⁷ Следует отметить, что остальные эстонские газеты до поры до времени действительно не вмешивались в затею «Ваба Маа» со срытием «русского духа» и сбором денег на данное мероприятие.

²⁸ См. об этом: Сарматов В. <Чернявский А. В.> Уму нужен простор... Из дневника отставного штык-юнкера Тинна. – ПИ. № 30. 05.02.22. С. 2–3. Свои извительные выпады против акции «Ваба Маа» «штык-юнкер Август Тинна» продолжил в «Последних известиях» от 10 февраля 1922 г. (№ 34. С. 2–3).

²⁹ Газета «Ваба Маа» была голосом трудовиков.

³⁰ См.: К. Odanik. Read vabariiklase päevaraamatust. Autori joonistustega. – ММ. Nr. 4. <18.02.>22. Lk. 6. Следует отметить, что эта была единственная карикатура, где

В череде статей на животрепещущую тему в «Таллинна Театая» появилось очередное мнение человека, который полностью согласен со сносом часовен, но он категорически против их восстановления на кладбище. Любопытно, что анонимный автор не согласен со снятием памятника Петра, считая, что за граница может использовать эту акцию против Эстонии (не уточняя, кого и что он имеет в виду)³¹.

Акция газеты «Ваба Маа» по сбору денег на снос часовен и памятника³² приносит разного рода плоды. Если в 1920 г. православный Синод был принципиально согласен с переносом часовен, то теперь, в середине февраля 1922 г., он разослал всем газетам открытое письмо, в котором, судя по реакциям газет (само письмо не было опубликовано), сообщал, что протестует как против названия часовен «будками», так и против всей акции сбора денег, поскольку видит в этом проявление нетерпимости к православию³³. И хотя Синод, например, не против перемещения часовни с Русского рынка на кладбище, но об уничтожении собора Александра Невского речи быть не может³⁴. Свой отказ от публикации этого письма «Ваба Маа» оправдывала тем, что в письме к ней обращаются грубо и с презрением, что она своего мнения по этому вопросу еще даже не выражала, а лишь публиковала письма читателей. Вторым результатом акции «Ваба Маа» было то, что

фигурировали «русские будки». Видимо, карикатуристы посчитали кощунственным высмеивать часовни, в отличие от памятника Петру I.

³¹ См.: Ääremärkused. Veel Peeter Suure ausambast ja teistest vene aja mälestusmärkidest. – ТТ. Nr. 32. 08.02.22. Lk. 7. Письмо стало частью публикации «Последних известий» «К вопросу о срытии памятника Петра Великого и других остатков русского времени» (№ 36. 12.02.22. С. 3). И опять же «Таллинна Театая» сообщила, что они не согласны с мнением автора.

³² Напомним, что одной из причин отказа в переносе памятника и сносе часовен была дороговизна этих мероприятий.

³³ См.: Turu peal ja vaksaliesisel olevate vene kabelite asjus. – PL. Nr. 35. 11.02.22. Lk. 7. См. также перевод этой заметки: К вопросу о срытии православных часовен в Ревеле. – ПИ. № 39. 16.02.22. С. 3; Также рассуждение газеты «Ваба Маа» по этому поводу: Vene kujuputkade koristamise küsimus. Eesti ar.-usu kiriku ülempeiskopi ja sinodi arvamine. – VM. Nr. 36. 13.02.22. Lk. 6 и перевод этой же статьи в «Последних известиях»: [Б. п.] К вопросу о срытии православных часовен. – ПИ. № 41. 18.02.22. С. 3.

³⁴ См.: Tallinnas asuvate vene kabelite asjus. – ТТ. Nr. 36. 13.02.22. Lk. 7.

манипулируемые газетной пропагандой люди начали заниматься хулиганством. Так, 16 февраля «Ваба Маа» сообщила, что часовня около Балтийского вокзала была измазана черной краской. При этом газета дает оценку не поступку, а самой часовне: «Вообще-то эта полуразрушенная будка не оставляет приезжим, особенно туристам, должного впечатления о Таллине»³⁵. «Цветовая атака» на часовни была продолжена через неделю, когда часовня Русского рынка была перекрашена в зеленый и лиловый цвета. В течение дня был восстановлен ее прежний вид, однако в следующую ночь она вновь превратилась в разноцветный объект³⁶.

Постоянное муссирование темы памятника Петру и двух часовен вынудило горуправу заняться этим вопросом на заседании 22 февраля. Конкретным поводом послужило полученное горуправой письмо офицеров Георга Киршбаума, Харри Висмана и сотрудника газеты «Ваба Маа» Харальда Веллнера. Трое подписавшихся заявляли, что в случае пассивности властей они сами, за свой счет, уберут памятник, и пообещали представить властям свой проект сноса³⁷. Вопрос на заседании горуправы был инициирован

³⁵ См.: Vene kujuputka Balti jaama ees mustaks määritud. – VM. Nr. 39. 16.02.22. Lk. 5.

³⁶ См. обо всем этом: Vene jumalakujude putka ära määritud. – VM. Nr. 45. 23.02.22. Lk. 5; Vene turu kujude putka üle võõbatud. – VM. Nr. 46. 24.02.22. Lk. 7; Vene turu kujude putka uuesti kirjuks võõbatud. – VM. Nr. 47. 25.02.22. Lk. 9. Постоянные выпады «Ваба Маа», а также их сообщения о перекрашивании часовен вызвали в итоге реакцию карикатуриста газеты «Таллинна Театая», который изображал негра (в 1920 – 30-е гг. журналистов газеты «Ваба Маа» издевательский называли «газетными неграми») вымарывающего божественную фигурку. Карикатура снабжена комментарием агента «Ваба Маа»: «Счастливое положение: всех могу пачкать, а мне никакая краска уже ничего не делает» (см.: Õnnelik seisukord. – TT. Nr. 54. 07.03.22. Lk. 1). Наряду с памятником Петра и часовнями, периодически в газетах упоминаются разного рода не соответствующие эстонскому националистическому настрою вывески. Вкупе с часовнями на Русском рынке была перекрашена вывеска лавки «Койдула», которая принадлежала какому-то еврею, как писали газеты. (В данном случае неприличным считалось то, что еврейское предприятие названо именем эстонской поэтессы Лидии Койдулы.) Все эти «хамелеонские» цветовые преобразования нашли свое отражение и в карикатурах «Ваба Маа», которая наиболее вызывающим, судя по подписи Гори к карикатуре, считала случай именно с «еврейским» магазином: «<...> особенно бурные страсти вызывает «монумент» певицы Койдулы у Русского рынка» (см.: Gori. Läänud nädala ülevaade. – VM. Nr. 48. 27.02.22. Lk. 1).

³⁷ ТГА. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 150. Л. 17.

не кем иным, как Партией трудовиков и формулировался следующим образом: поймут ли городские власти, наконец, представителей «лучшей части нашего населения и примут ли решение, которое тем понравится»³⁸. Предложение трудовиков не нашло должного отклика ни среди правых, ни среди левых сил в горуправе. Так, представители социалистов не видели оснований для сноса памятника и задавались вопросом, уж не Лайдонеру ли или Питке нужно будет воздвигнуть памятник после снятия Петра? Глава немецкого национального меньшинства Гиппиус вообще саркастично заявил, что Петр ничего плохого Эстонии сделать не мог, хотя бы в силу даты своей смерти. Удивительное единодушие проявили представители Христианской народной партии и коммунистов – и те, и другие высказались против уничтожения памятника. В то же время за сохранение часовен подал голос немецкий общественно-политический деятель Эвальд Шульц³⁹. По его мнению, возвращение

³⁸ См.: Peetri kaju koristamise küsimus linnavolikogus. – VM. Nr. 45. 23.02.22. Lk. 6. «Против» предложения снять памятник до 24 февраля проголосовало 28 депутатов, «за» были 17. Наряду с предложением о сносе памятника, предлагались такие любопытные варианты, как накрыть памятник в день празднеств сини-черно-белым полотнищем (Христианская народная партия) или же красной тканью (коммунисты). См. об этом также: Tallinna linnavolikogu erakorraline koosolek 22. veebr., s. a.; TT. Nr. 45. 23.02.22. Lk. 3; ПИ. № 46. 24.02.22. С. 4.

³⁹ Следует отметить, что Шульц защищал памятник и часовни не только в горуправе, он также выступил на страницах «Последних известий» с угрожающим заявлением: «Те круги, которые легкомысленно поднимают и будируют эти вопросы, по-видимому, не догадываются, что, сея ветер, могут пожать бурю. Задевать религиозные и национальные чувства значительного числа сограждан, по меньшей мере, неразумно. <...> Разжигать национальные страсти – опасно. Не будем забывать, что Россия – не Патагония, а громадная, могущественная, лишь временно больная соседка, с которой нам предстоит вечно и неотрывно жить рядом. Если мы не сумеем установить с ней добрососедские, культурные отношения, то уготовим себе сложную и тяжелую будущность, и тут не помогут никакие союзы и лиги наций» (Шульц Э. Нехороший шум. – ПИ. № 52. 04.03.22. С. 2). На письмо Шульца, а также на фельетоны «штык-юнкера Тинны», т. е. Чернявского, отреагировала и крайне националистическая еженедельная газета «Valve» («Стража»), основанная адмиралом Питка, резко выступившим в 1920 г. против «русских памятников» в стране. Письмом Шульца, по мнению «Валве», «Последние известия» перешли от прежнего дипломатического тона и даже от ругательных фельетонов к явным угрозам самостоятельности Эстонской Республики. Эстонская свободная печать до сих пор якобы не знала подобных резких и подлых статей, еще

колеса истории, конечно, неизбежно, но при этом развивать эстонскую культуру можно только в сотрудничестве с другими национальностями, а задевая их чувства, едва ли можно добиться чего-то хорошего.

Вердикт горуправы почти полностью совпал с ее же решением 1920 г.: памятник не снимать пока не будет решен вопрос о том, что будет воздвигнуто на этом месте, но площадь переименовать в площадь Свободы.

Последствий подобного решения долго ждать не пришлось. С одной стороны, на страницах «Ваба Маа» появилась реакция карикатуриста Гори: Петр, празднующий победу, поставил ногу на грудь чиновника городской управы, а к голове его приложил свой меч. Комментарий сообщает, что горуправа очередной раз верноподданнически сдалась Петру и почтила его площадью Свободы.⁴⁰ С другой стороны, авторы письма мэру города и их сподвижники решили реализовать свою угрозу, попытавшись самочинно снять памятник Петру с пьедестала в ночь на 23 февраля. В два часа ночи на площади и близлежащих улицах собрались молодые люди, как писали газеты, военного вида, с необходимым снаряжением. Подъехал также воз из 6–7 лошадей, с брусьями на санях. Однако снятию памятника помешала полиция, разогнавшая собравшихся «механиков»⁴¹. На следующую ночь около памятника была выставлена охрана конной полиции, вокруг часовен ходил пеший патруль. Попытку этого произвола описали почти все местные газеты (констатацией факта ограничилась лишь газета сельскохозяйственников «Каја» – «Эхо»). Самое подробное описание

не было таких «перлов», которые «черным по белому продемонстрировали русско-немецкую дерзость, гордыню и наглость, переходящие всякие границы», а русские часовни, собор и памятник Петру в Таллине «это остатки внешних знаков русской кулачной власти. И вполне понятно, что они столь же болезненны и противны взору каждого эстонца, сколь противно клеймо, выжженное на лбу невинно приговоренного к каторге» (X. „Poslednije Izvestija“ ähvardab. – Valve. Nr. 12. 16.03.22. Lk. 7–9).

⁴⁰ См.: Gori. Läänud nädala ülevaade. – VM. Nr. 48. 27.02. 22. Lk. 1.

⁴¹ См. об этом: Попытка самочинного снятия статуи Петра с пьедестала. – ПИ. № 47. 26.02.22. С. 4; Peeter Suure kuju hädaohus. – VM. Nr. 46. 24.02.22. Lk. 6; Täna öösel katset tehtud Peetri kuju ära koristada. – TT. Nr. 45. 23.02.22. Lk. 5.

ночных событий было предоставлено газетой «Ваба Маа»⁴², опубликовавшей рассказ очевидца в номере от 24 февраля.

Однако большинство эстонских газет высказало негативное мнение об этом произволе. Любопытно то, что в их числе была и националистическая «Таллинна Театая». При этом именно она едва ли не единственная высказала подозрения в том, что к «перекрашиванию» часовен и попытке снятия памятника причастна сама «Ваба Маа», а их «очевидец» – человек, близко стоящий к редакции. Это вполне возможно, поскольку выше уже отмечалось, что одним из авторов письма-обращения к городскому главе был сотрудник «Ваба Маа»;

приводился также пример того, что «Ваба Маа» получала информацию, непосредственно относящуюся к данному делу, намного раньше официальных властей. При общем осуждающем тоне автор анонимной статьи «“Ваба Маа” борется с Петром», сообщал, что «немногие эстонцы хотели бы вечно видеть памятник Петру на его нынешнем месте. Но снятие памятника должно осуществляться открыто и официально. Немыслимо, чтобы каждый, кому что-либо не нравится, начинал бы сам это сносить». Статья заканчивалась риторическим вопросом: «почему именно “Ваба Маа” должна быть газетой, которая даже во сне не терпит русские цвета? Ведь Партия трудовиков недавно требовала федерации с Россией. Почему же она вдруг так злится на Петра?»⁴³. Свои слова «Таллинна Театая»



не снимает с себя ответственности за произошедшее. Она продолжает настаивать на том, что «Ваба Маа» должна быть газетой, которая даже во сне не терпит русские цвета? Ведь Партия трудовиков недавно требовала федерации с Россией. Почему же она вдруг так злится на Петра?»⁴³. Свои слова «Таллинна Театая»

⁴² См.: Peeter Suure kuhu hädaohus. – VM. Nr. 46. 24.02.22. Lk. 6.

⁴³ См.: „Vaba Maa“ maadleb Peetriga. – TT. Nr. 47. 27.02.22. Lk. 3. Федерацию с Россией Партия трудовиков вместе с Эстонским союзом республиканцев предлагала Эстонии в своей программе и уставе 1917 г., согласно которым политическим устройством России должна была стать демократическая республика. Соответственно, Россия должна была стать федеративной республикой, а Эстония ее штатом. В предисловии к программе они поясняли, что эстонцев слишком мало для того, «чтобы существовать как самостоятельное государство, мы должны вступить в союз (федерацию) с другими народами России и вместе с ними создать соединенное (федеративное) государство,

подкрепила и карикатурой «Один соблазн», где мы опять видим негра из «Ваба Маа», который говорит: «До тех пор, пока этот Петр мне глаза мозолит, я не смогу забыть о федерации с Россией»⁴⁴.

Не смолчали и «Последние известия», начавшие 9 марта свою передовую статью «Кому это нужно?..» словами о том, что «Ваба Маа» ведет «самую беззастенчивую кампанию травли против русских. <...> [Д]елать православные часовни орудием оскорбительных нападков на православную религию и на все русское вообще – это прием, во всяком случае, не свидетельствующий о широте культурного и государственного кругозора тех, кто его так односторонне применяет <...>. В сердцах русских людей, скольконибудь любящих свою веру и историю, в душах многочисленного местного русского меньшинства, наряду с коренным местным населением участвовавшего в Освободительной войне и теперь работающего над созданием и развитием культуры молодой независимой республики, такие приемы не могут не оставить горького осадка. Не могут не внести струи холода в настоящие и будущие русско-эстонские отношения... Ссорить народы, обострять религиозную и национальную рознь – кому и зачем, спрашивается, это нужно...»⁴⁵.

«Ваба Маа» в долгу не осталась: ответ появился 11 марта. Газета возражала, что никто «не охотится на русских, но на те памятники славянского насилия, которые были здесь установлены против воли эстонцев». Этой статьей «Ваба Маа» решила ответить сразу на все выпады «Последних известий» в ее адрес, говоря, что те перешли всякую границу и даже злоупотребили свободой слова. Теперь они больше не будут молчать, поскольку русские не знают истории (именно Петр I отнял у эстонцев свободу, а отмена крепостного права в 1816 г. – это всего-навсего личная свобода, а не

для которого Российское учредительное собрание разработает конституцию» (см.: Graf 2000: 51–52).

⁴⁴ См.: Üks kiusatus. – ТТ. Nr. 56. 10.03.22. Lk. 1. См. также: H. Rk. <К.-А. Hindrey>. Isamaaline omavoli. – PL. Nr. 49. 28.02.22. Lk. 2; Katse Peetri kuju öösel salaja maha võtta. – PL. Nr. 46. 24.02.22. Lk. 5; Kirschbaum, G. Peetri kuju mahavõtmine (Kiri toimetusele). – VM. Nr. 68. 22.03.22. Lk. 4.

⁴⁵ [Б. п.] Кому это нужно?.. – ПИ. № 55. 09.03.22. С. 2.

земельная) и слишком цепляются за религию. Относительно обвинения «Последних известий» в том, что «Ваба Маа» причастна ко всем злодеяниям, связанным с памятником и часовнями, эстонская газета ответила, что писать о том, что происходит в обществе, является обязанностью любой газеты. В конце концов, пишут они, им хотелось бы видеть, «потерпят ли русские в Петербурге



памятник Ленину или кому-либо другому после падения коммунизма?»⁴⁶. Свое отношение к русской газете «Ваба Маа» отразила и в карикатурах Гори, первая из которых появилась уже 1 марта под названием «Журналистика Большого рынка “снимает” Петра». В данном случае комментария требует уже само название карикатуры. «Журналистика Большого рынка» – это местная русская журналистика, поскольку на Ратушной площади, которую в просторечий иногда называли Большим рынком, находилась

контора газеты «Последние известия». А «Снятие Петра» в названии карикатуры проясняет рисунок, где фотограф фотографирует, т. е. «снимает» памятник, а на него смотрит шавка с надписью на спине «Последние известия». Омнимичность «снятия памятника» говорит сама за себя.

Следующее изображение художником «Последних известий» в виде шавки появилось в конце месяца. С помощью игры слов, автор по-своему отвечает всем «угрожающим» их статьям сразу, а также высмеивает деятельность монархистов в борьбе за восстановление России: «Столичные правые монархисты были очень злыми, и их орган печати обещал разорвать штаны каждому, кто попытается ограничить свободу Петра I на “Площади свободы”. Но если все же уход Петра произойдет, то на этот постамент должен встать равный

⁴⁶ См.: A. A. Slaavi surve mõte peab elama! „Poslednije Izvestija“ seletused. – VM. Nr. 59. 11.03.22. Lk. 3.

предыдущему монумент, под ним русский мог бы углублять свою культуру, которая дала бы ему силы на восстановление “неделимой России”»⁴⁷. Гипотетически можно сказать, что изображенный на рисунке мужик – это журналист и монархист А. В. Чернявский, автор записок «штык-юнкера Тинна», он же был одним из тех, кто активно пытался воспрепятствовать сносу памятника, а в момент собственно снятия памятника, по словам «Пяэвалехт» 1927 года, «ходил вокруг постамента с обнаженной головой и крестился, демонстрируя тем самым свой монархический настрой»⁴⁸.

«Танцы» вокруг памятника Петру вызвали, наряду с недоумевающими статьями, целый ряд юмористических и иронических выступлений, часть которых объединяет одно: Петр сам ничего не может сделать, он не может решить свою судьбу, она зависит от чужих. Он теперь эмигрант, который не



может передвигаться без визы, без разрешения на проживание. И ему следует даже сочувствовать: «Представьте себе грустную участь этого эмигранта: стоять день ото дня подобно дубине и глазеть на зевающих извозчичьих лошадей только с целью принять парад в честь Дня рождения республики или по какому-нибудь другому поводу. Как будто мало главы государства и военного министра! Но делать нечего, таллинская горуправа безжалостна, это ее священное желание, и ему должен подчиниться даже сам Петр»⁴⁹. В том же духе написан фельетон Хуго Раудсеппа «Сигри-мигри», где он пишет, что этот оставшийся в Эстонии русский царь стоит под защитой и охраной местных властей. Последнее – намек на то,

⁴⁷ См.: Gori. Läänud nädala ülevaade. – VM. Nr. 72. 27.03.22. Lk. 1.

⁴⁸ См.: Aleksander Tschernjavskit... – PL. Nr. 137. 21.05.27. Lk. 3. Приведенная заметка опубликована в канун высылки А. В. Чернявского на остров Кихну за его монархическую деятельность в Эстонии. См. о нем: Меймре 2001: 39–46, 111–120.

⁴⁹ См.: Mõnda monumentidest ja erainitsiatiivist. – PL. Nr. 46. 24.02.22. Lk. 2.

что после уже описанной попытки самовольного снятия памятника его охраняла полиция. Даже после переименования площади «у Петра нет возможности свободно, без “визы”, переехать на трамвае в Кадриорг, также никто не может его “в частном порядке” заставить его покинуть нынешнее место. За ним стоят широкие круги, и он находит поддержку как у правого, так и левого крыла»⁵⁰.

По мнению юмористического журнала «Мейе Матс», Петру, должно быть, тяжело глазеть на парад, устроенный не в его честь, смотреть на армию, закрывшую перед ним «окно в Европу»⁵¹. Фельетоном отметились и «Последние известия», изобразив в качестве центрального действующего лица редактора «Ваба Маа», которому в страшном сне явился Петр I со свернутым в трубочку пергаментом (на памятнике Петр держит в руках свернутую карту Таллина). На пергаменте было написано, что он, Петр Великий, проживает в городе Ревеле с 1910 г. и имеет «полное право считать себя эстонским гражданином. Вы, возможно, укажете на то, что я не плачу налогов, но вам небезызвестно, что я ничем не занимаюсь и, следовательно, не имею никаких доходов. А если к тому же принять во внимание, что я как человек, ничем не питающийся, не обременяю продовольственной наличности государства, то невольно возникает вопрос, чем, собственно, я привлекаю внимание и ненависть известных кругов населения. Весьма возможно, что многие склонны видеть во мне захватчика власти или человека с антигосударственными взглядами, но я вас спрашиваю: какая может быть речь о моем военном или политическом выступлении, когда я, насколько вы ежедневно видите, никогда не покидаю своего места»⁵².

Этим и другими фельетонами и юморесками отмечен почти весь карикатурный диапазон образа памятника Петру. В «Ваба Маа», где все карикатуры того времени принадлежали самому известному

⁵⁰ См.: Milli Mallikas <Raudsepp, H.> Sigri-migri. – VM. Nr. 47. 25.02.22. Lk. 4.

⁵¹ См.: K. Odanik. 24. veebruaril Tallinnas. – MM. Nr. 5. <4.03.>22. Lk. 6. В этом же номере «Мейе Матс» был напечатан «Гимн царю Петру», парафраз «Боже, Царя храни» (см.: Üll, L. M. Hümnu tsaar Peetrite. Lk. 7).

⁵² Миронов М. Маленький фельетон. Страшный сон. – ПИ. № 66. 22.02.22. С. 3.

эстонскому карикатуристу Георгу Тыниссону (Гори), памятник Петру выступает не только как объект высмеивания или же иронии над разного рода чиновниками и т. д.: Петр является олицетворением «всего русского». Например, 5 января 1922 г. Гори обул Петра в эстонские поршени, надел ему на шею шарфик, вместо треуголки на голове нарисовал ему типичную крестьянскую зимнюю шапку; вместо карты Таллина в левой руке он держит налоговую анкету, а в правой – вместо подзорной трубы – бутылку водки. В данном случае действительно имеется в виду, с одной стороны, новый налоговый закон⁵³, с другой стороны, во второй половине 1921 г. в стране серьезно занялись переработкой старых имперских законодательных актов, действовавших в Эстонии до появления собственного законодательства.

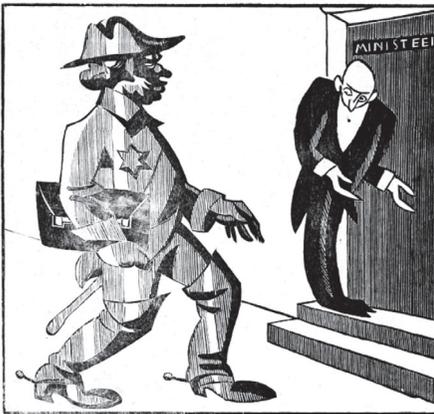
Второй образ Петра совпадает со статусом большинства русских в Эстонии – людей без гражданства, которые должны постоянно ходатайствовать о продлении вида на жительство. И опять же в начале 1922 г. был введен новый порядок ходатайства, ускоривший процесс его выдачи. На карикатуре Петр стоит на своем пьедестале и держит в правой руке вид на жительство. Подпись к карикатуре гласит: «Почву под ногами Петра на Сенном рынке начали потихоньку подрывать, что вызвало беспокойство среди многих сторонников “старого доброго



⁵³ В фельетоне «Последних известий», кроме всего прочего, иронизировали еще и над тем, что русские в Эстонии в большинстве своем не подлежат налогообложению как безработные, а также питающиеся далеко не удовлетворительно.

времени”. Они надеются, что Петру удастся устоять на своем “теплом местечке”»⁵⁴. Вместе с тем Гори имел здесь в виду и начавшуюся в конце января 1922 г. кампанию «Ваба Маа» со сбором денег на снос памятника и часовен.

Третий пример напрямую связан с тем, что в министерствах и других государственных учреждениях работало много русско-говорящих специалистов и это периодически вызывало недоумение эстонских националистов, упрекавших их в слабом знании государственного языка или же в том, что их берут на работу вместо эстонцев. Так, на карикатуре журнала «Мейе Матс» мы видим сошедшего со своего пьедестала Петра, деловито входящего в министерство.



Подпись к карикатуре сообщает: «В случае если Петру придется покинуть свое нынешнее местоположение, он наверняка найдет себе местечко в каком-нибудь министерстве, поскольку там в почете русские “специалисты”»⁵⁵.

То и дело карикатуры появлялись и на страницах других газет. Один из «общерусских» образов Петра в карикатуре появился на страницах «Таллинна Театая», где неизвестный карикатурист изображал Петра на постаменте маленьким, стоящим на коленях перед большим эстонцем, готовым смести его с места. При этом Петр говорит: «Я повинуюсь своей судьбе, но в Россию не хочу ни при каких обстоятельствах» (кроме конкретного повода, здесь просматривается также аллюзия на



⁵⁴ См.: Gori. Läänud nädala ülevaad. – VM. Nr. 30. 06.02.22. Lk. 1.

⁵⁵ См.: Meie Mats. Nr. 5. <04.03.>22. Lk. 1.

положение русских эмигрантов, которые были готовы на все, лишь бы не возвращаться на «красную» родину)⁵⁶.

«Свержение царя»

Интенсивные атаки и на часовни, и на сам памятник были продиктованы не только тем, что парад войск в четвертую годовщину свободной Эстонии должен был, как и прежде, пройти на фоне памятника царю-завоевателю, но также тем обстоятельством, что на этот раз на параде должно было состояться награждение героев Освободительной войны и медному Петру, словно почетному гостю, предстояло взирать на это действие со своего пьедестала. Следует отметить, что на парад не явились младокузнецы⁵⁷ и их руководитель адмирал Питка, которому должны были вручить его Крест свободы⁵⁸. Опережая празднества, Гори рисует очередную карикатуру, которая появилась в газете утром 24 февраля. На ней brave солдаты (вероятно, представленные к награде участники войны) отдают честь «памятному» Петру. Оживший император



⁵⁶ См.: Kurbmäng Peetri platsil. – ТТ. Nr. 35. 11.02.22. Lk. 1.

⁵⁷ Скорее всего, младокузнецы и их руководители входили в ту полусотню человек, которые самочинно решили убрать памятник перед Днем независимости, они же, на наш взгляд, являлись «малярами» часовен и вывески. Косвенным доказательством этого можно считать статью «Позор!», опубликованную в их же газете «Валве». Статья явно принадлежала перу адмирала Питки, хотя была подписана «Правление старейшин младокузнецов» (Питка был организатором, а также старейшиной этой организации). В статье, как уже повелось, объединялись памятник и часовни, но впервые к ним была добавлена вывеска кожного склада под названием «Койдула»: «Каждое новое утро чувства эстонцев все так же ранят образ Петра, русские часовни и бесстыдство еврейской кожной торговли, у которого хватает смелости помещать имя нашего любимого и самого главного певца на столь непристойное место» (см.: „Noorseppade“ Vanemate kogu juhatus. – Valve. Nr. 11. 03.03.22. Lk. 15). Это же обращение с некоторыми купюрами появилось несколько ранее в «Ваба Маа» (№ 48. 27.02.22. С. 6), вариант «Ваба Маа» был републикован в «Последних известиях» (№ 49. 01.03.22. С. 4).

⁵⁸ См. об этом, например: 24. veebruari pidustusel. – ТТ. Nr. 46. 25.02.22. Lk. 5.

хвалит их по-эстонски: «Молодцы, ребята! В мое время таких ребят не было!» – «Рад стараться, ваше императорское величество», – отвечают те по-русски⁵⁹.

После февральских событий вокруг памятника и других сооружений, олицетворяющих «русский дух», мэр города Антон Ууэссон обращается в МВД с письмом, где сообщает, что памятник никогда не был собственностью города. Последний лишь должен был гарантировать благоустройство памятника и площади вокруг него. Соответственно, переносом памятника должен заниматься МВД⁶⁰. В скором ответе было сказано, что с переносом памятника проблем не возникнет, однако горуправа должна решить, куда следует переместить Петра. Если это будет Кадрiorг, то правительство готово бесплатно выдать землю под памятник. Весь остаток марта и апрель ушли на определение места памятника, а также обсуждение вопроса о том, что должно быть на площади после его сноса⁶¹.

Инициативу перехватила газета «Пяэвалехт», объявившая 28 марта конкурс на проект нового памятника для площади Свободы. Срок конкурса был назначен на 10 июня того же года. В объявлении газета взывала к совести скульпторов и писала, что новый проект должен учитывать характер площади и сочетаться с окружением. Также художники должны были отдавать себе отчет, что площадь не будет выглядеть так, как сейчас, поэтому им предлагают посмотреть проекты, где площадь будут окружать не двухэтажные деревянные дома, как сейчас, а пятиэтажные. При этом

⁵⁹ См.: VM. Nr. 46. 24.02.22. Lk. 1.

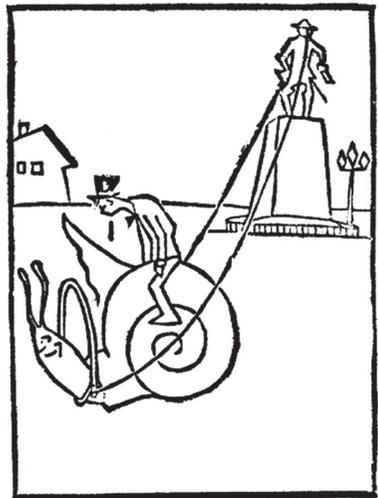
⁶⁰ Выставленная у памятника и часовен охрана, разговоры о том, что делом должен заниматься МВД, а не горуправа, вновь привлекли внимание Гори, который изобразил веселого Петра и витающего над ним мрачного не то военного, не то полицейского ангела-хранителя. К нему прилагался комментарий: «Поскольку Петру угрожали всякие сногшибательные несчастья, горуправа передала его министру внутренних дел. А так как у нового хозяина много усердных ангелов-хранителей, привыкших заботиться о высокопоставленных лицах, то, вероятно, теперь Петра уберегут от всяких бедствий и злодеяний» (см.: Gori. Läänud nädala sündmused. – VM. Nr. 54. 06.03.22. Lk. 1).

⁶¹ См. об этом: TGA. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 150. Л. 22–28; Vene kuju-putkade kõrvaldamiseks Vene turult. – VM. N 55. 7.03.22. Lk. 6; Nõupidamine Peetri ausamba kõrvaldamiseks. VM. Nr. 58. 10.03.22. Lk. 6; Peetri kuju äraviimise küsimus. – PL. N 59. 12.03.22. Lk. 4; Peetri samba kõrvaldamine tõeasjaks saamas. – TT. Nr. 60. 15.03.22. Lk. 5 и мн. др.

каждый проектировщик мог дать свое видение площади в целом. Задача оказалась трудной, о чем свидетельствовало неоднократное изменение срока конкурса, который так и не получил логического завершения⁶².

24 марта «Ваба Маа» поторопилась сообщить своим читателям радостную весть об уничтожении одного «русского духа» – днем ранее была демонтирована часовня перед Балтийским вокзалом. При этом газета не забыла упрекнуть городских чиновников в инертности и безучастности решения вопросов с «русским духом»⁶³. Но с особым нетерпением «Ваба Маа» ждет «похорон», как они писали, памятника Петру, с которыми горуправа все медлит. Так, 1 апреля газета вышла с первоапрельской шуткой о бегстве с постаментов Петра, которому не удалось убежать далеко, он был обнаружен в сугробе на бульваре Каарли и приведен в полицейский участок для дачи показаний о побеге⁶⁴.

Между тем горуправа все еще медлила. В апреле ее разные отделы занимались составлением бюджета снятия памятника и его постаментов. Очередное свое нетерпеливое сообщение «Ваба Маа» завершает констатацией факта: «Если их делопродизводство продолжится таким же темпом, то мы сможем еще долго любоваться “Петровским” памятником искусства на площади Свободы»⁶⁵. Зато мысль и рука Гори работают быстро – через несколько дней он выходит на публику с новым творением, высмеивающим деятельность городских чинов: замученный чиновник в



⁶² См.: „Päevalehe“ eelvõistlus Vabaduse Platsi monumendi jaoks. – PL. Nr. 72. 28.03.22. Lk. 3; „Päevalehe“ võistlus Vabaduse platsi monumendi jaoks edasi lükatud. – PL. Nr. 130. 09.06.22. Lk. 3 (согласно этой заметке новый срок был назначен на 10 сентября 1922 г.) и другие материалы.

⁶³ См.: Veneaegsete mälestusmärkide koristamine alganud. – VM. Nr. 70. 24.03.22. Lk. 5.

⁶⁴ См.: Peeter I Vabaduse platsilt ära jooksnud. – VM. Nr. 77. 01.04.22. Lk. 6.

⁶⁵ См.: Suur Peeter ei nihku veel. – VM. N 85. 11.04.22. Lk. 8.

бабочке и цилиндре восседает верхом на улитке, с помощью которой он в поте лица пытается сдвинуть с места памятник. Комментарий: «Мужам города Таллина необходимо хорошее тягловое животное, которое помогло бы ускорить процесс очистки площади от Петра, да и вообще пригодились бы при прочем делопроизводстве»⁶⁶.

Опасения карикатуриста оказались напрасными – ломовое животное не потребовалось. Приятная новость пришла из МВД в горуправление 22 апреля, когда было сообщено, что памятник следует снять к 1 мая. На этот раз городские власти не стали медлить с решением и подтвердили предложение МВД на своем собрании 25 апреля. На следующее утро эта добрая весть дошла и до общественности в изложении «Ваба Маа». Также было решено, что снятие памятника должно осуществляться ночью, поскольку может на площадь привлечь слишком много зрителей, а также потому, что вопрос сам по себе для общества болезненный⁶⁷.

На радость противникам Петра поздно вечером 28 апреля на площадь прибыли рабочие, были доставлены инструменты, разного рода технические приспособления, необходимые для демонтажа памятника. Для увоза Петра был изготовлен специальный «катафалк». Несмотря на ночное время, на площади собрались любопытные, присутствовали также министр внутренних дел и государственный контролер. К утру работы были приостановлены, дабы не мешать трамвайному движению и не привлекать лишних зевак. Сам Петр стоял под усиленной охраной полиции, сообщала газета «Таллинна Театая»⁶⁸. По сообщению же «Ваба Маа», среди работников «видны те же мужчины, которые в свое время тайком пытались снести Петра»⁶⁹. В своем полном отчете о снятии памятника Петра «Ваба Маа» не упустила ни одной детали, что сегодня

⁶⁶ См.: Gori. Läänud nädala ülevaade. – VM. Nr. 88. 15.04.22. Lk. 1.

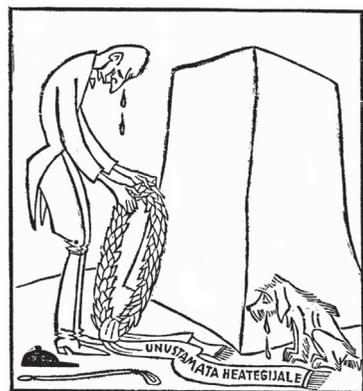
⁶⁷ См. об этом: Peetri mahavõtmine sünnib öösel. – VM. Nr. 97. 28.04.22. Lk. 6.

⁶⁸ См.: Peetri viimased tunnid. – TT. Nr. 95. 29.04.22. Lk. 5.

⁶⁹ См.: „Peetri“ mahavõtmine. – VM. N 98, 29.04.22. Lk. 3. Повторили они этот же факт и в номере от 2 мая 1922 г. (№ 99. С. 7). Краткую заметку поместила также газета «Пяэвалехт» (см.: Peetri kuhu mahavõtmine alganud. – PL. Nr. 98. 30.04.22. Lk. 3).

позволяет полностью восстановить эту картину. Весь день 29-го «Петр, обтянутый канатами вокруг шеи и пояса, стоял под треножником подобно восточному генералу с аксельбантами. На его треугольной шляпе достаточно часто можно было видеть какого-нибудь мужика – сидящего и что-то мастерившего». На самой же площади с утра до вечера находилась толпа народа, всем хотелось стать свидетелями увоза Петра. «Большая часть публики проводила время, подшучивая над Петром. Но находились и те, кто бросали ругательства в адрес механиков – это были мечтатели о Великой России. Одна дама явилась к Петру аж с венком, но была оттуда выпровожена». Кульминация наступила в 4 утра 1 мая: памятник был водружен на уже упомянутый «катафалк» и в сопровождении полутысячной публики доставлен в Кадриорг к домику Петра, куда затем тысячи приходили с ним прощаться⁷⁰. Предварял это описание рисунок Гори, изображавший кубарем летящего Петра и плачущую шавку. На предыдущих его рисунках так изображалась газета «Последние известия». Карикатуру сопровождал комментарий: «Петр Первый слетел мертвой петлей со своего высокого и теплого места. Велика была скорбь русских шовинистов и обрусевших эстонцев»⁷¹.

Плачущая шавка «Последних известий» появляется еще на одной карикатуре Гори,



⁷⁰ См.: Peetri lahkumine Vabadusplatsilt. – VM. Nr. 99. 02.05.22. Lk. 7. Двухстрочную констатацию факта снятия памятника в разделе «Хроника» опубликовала также местная немецкая газета „Revaler Bote“ («Ревельский вестник»; см.: Nr. 95. 02.05.22. S. 2). При этом «Последние известия» не написали об этом ни единой строчки.

⁷¹ См.: Gori. Läänud nädala ülevaade. – VM. Nr. 99. 2.05.22. Lk. 1.

где центральное место занимают пустая основа памятника и скорбящий прибалтийский немец с венком «Незабываемому благодетелю» в руках⁷².

В день появления этой карикатуры в «Ваба Маа» была напечатана статья «У кого учились большевики?», объяснявшая, почему местные немцы проливают слезы у пустующего постамента: именно Петр I закрепил за немцами их права, забыв утвердить права крестьян на землю, данные им в период шведского правления в 1696–1697 гг. Ненависть же эстонцев к немцам вызвана тем, что последние «творили насилие над большинством <читай – эстонцами. – А. М., А. Н.>, топтали их права. В этом им никогда равных не было»⁷³. Злоба эстонского народа на немцев росла в течение многих веков, и поэтому неудивительно, что даже не вмешиваясь в эту зимне-весеннюю полемику (за исключением статьи Шульца), эстонская газета считала необходимым высмеивать немецкое меньшинство, которое было лишено своих земель, постоянно жаловалось в Лигу наций, что его права в Эстонии ущемляются и т. д. И, кроме всего прочего, монархические круги, как русские, так и немецкие, работали сообща с целью восстановить «великую и неделимую» Россию. По мнению общественности и властей, именно эта категория жителей Эстонии могла потенциально помешать сносу памятника, «однако две эти чужие национальности даже вместе не могли бы устроить опасную демонстрацию. <...> Они лишь ходили с тревожным взглядом по площади и обменивались грубой, полной беспомощной злобы бранью в адрес Эстонии»⁷⁴. Понимая, что взаимоотношения между бывшими хозяевами и эстонцами не забудутся, что каждый из них будет помнить свою историю, Гори выступил с последней карикатурой на данную тему, в очередном «Обзоре за последнюю неделю» изобразив «дух Петра», витающий над скорбящими обнаженными головами немцев. В комментарии к рисунку говорится, что «чистокровные и полукровные прибалтийские немцы грустят по поводу того, что

⁷² См.: Gori. Truuamlised leinapisarad Peetri ausamba ääres. – VM. Nr. 100. 03.05.22. Lk. 1.

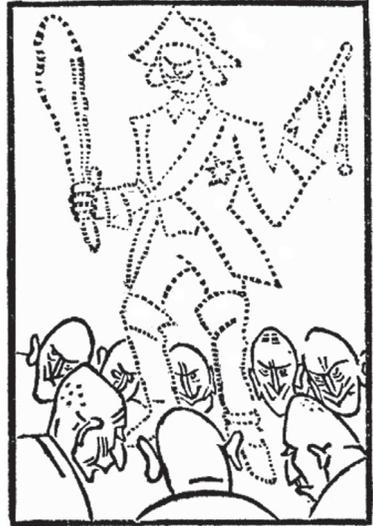
⁷³ См.: Kust õppisid enamlasted? – VM. Nr. 100. 03.05.22. Lk. 6.

⁷⁴ См.: Peetri koristamise puhul. – TT. Nr. 97. 03.05.22. Lk. 3.

“маленькие люди” свергли Великого Петра с его места. Во многом их успокаивало то, что дух старого Петра живет среди них и его никто не может подавить»⁷⁵.

Итак, 1 мая был устранен второй «русский памятник» из упоминавшихся в зимне-весенней акции газеты «Ваба Маа». Третья память русского времени – часовня на Русском рынке выдержала «сражение» дольше остальных и была снесена к утру 6 сентября 1922 г.

Любопытна еще одна статья в «Таллинна Театая», опубликованная в период «войны с памятниками», где некто „п“ рассуждал, что вопрос снятия русских памятников нужен был людям, которые думают только о том, как решать вопросы быстро, невзирая на то, что могут быть задеты чьи-то чувства. По его мнению, сведение счетов с памятниками напоминает то, как дети в злобе разбивают свои игрушки. Виноваты не памятники, а те, кто их устанавливал. Но они уже недосыгаемы, они сами «убрались». Акция «младокузнецов» с перекрашиванием часовен и попытка самовольного сноса памятника – свидетельства того, «что в нас много нервозности, даже истерии, но очень мало темперамента. Если бы мы были темпераментными, мы бы смели с лица земли как памятник Петру, так и часовни в первые же дни нашей свободы. <...> Это был бы красивый жест. Это было бы заявлением силы. Тогда бы никто этому не помешал, ни городской, ни министр внутренних дел»⁷⁶. Далее он заявляет, что у эстонцев нет темперамента и потому «к Петру подкрадываются ночью, чтобы накинуть на него мешок». По мнению автора статьи, проведение парадов около Петра – унижает не эстонцев, а, наоборот, старую русскую власть и «представляющего» ее Петра. «Если бы этот Петр



⁷⁵ См.: Gori. Läänud nädala ülevaade. – VM. Nr. 104. 08.05.22. Lk. 5.

⁷⁶ См.: См.: -n. Vähem närvilikkust. – TT. Nr. 59. 14.03.22. Lk. 2.

видел и понимал, что перед ним происходит, он сквозь землю провалился бы! <...> Так исчезает мощь, выстроенная на насилии!» Он призывает читателей к благоразумию: «всякая нервозность и истерия в этом деле лишнее. Этим мы выставляем себя на посмешище»⁷⁷.

История имеет обыкновение возвращаться на круги своя по спирали. Примерно такую же «нервную и истерическую» картину можно было наблюдать в Эстонии в 2005 и 2007 годах, но это уже иная тема (см., например: Meimre, Belobrovtsseva 2008: 1–8).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Лотман Ю. М. 1993. Художественный ансамбль как бытовое пространство. – Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. III: Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. Таллинн: Александра. С. 316–322.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А. 1993. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Великого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко). – Лотман Ю. М. Избранные статьи. III: Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. Таллинн: Александра. С. 201–212.
- Меймре А. 2001. Русские литераторы-эмигранты в Эстонии 1918–1940: На материале периодической печати. Таллинн: TPÜ Kirjastus.
- Меймре А. Эстонская печать 1920–1930-х годов о русских и русской культуре Эстонии: Тематический обзор. – Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. Вып. XIV. (В печати).
- Graf, M. 2000. Parteid Eesti Vabariigis: 1918–1934. Tallinn: TPÜ Kirjastus.
- Belobrovtsseva, I., Meimre, A. 2008. Double Interpretation of History and “The War of the Monuments”. Estonia’s Case. I. – Forum on Public Policy Online. No. 2. P. 1–8. [<http://forumonpublicpolicy.com/summer08papers/archivesummer08/estonia.Meimre.bel.pdf>]
- Tamm, M., Halla, S. 2008. Ajalugu, poliitika ja identiteet: Eesti monumentaalsest mäluaastikust. – Monumentaalne konflikt: Mälu, poliitika ja identiteet tänapäeva Eestis / Koostanud Pille Petersoo ja Marek Tamm. Tallinn: Varrak. Lk. 18–50.

⁷⁷ См.: См.: -n. Vähem närvilikkust. – TT. Nr. 59. 14.03.22. Lk. 2.

КРИТИКА

НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА: ОПЫТ КРИТИЧЕСКОГО ОБЗОРА ЮБИЛЕЙНОЙ ГОНЧАРОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Кирилл Зубков
(С.-Петербург)

Юбилей И. А. Гончарова в 2012 г. привлек к себе необыкновенное внимание. Достаточно сравнить масштаб и количество юбилейных гончаровских мероприятий – статей и передач в СМИ, театральных постановок и проч. (см.: Романова 2013: 277–285) – с тем, как отмечалось состоявшееся в том же году и почти не замеченное 200-летие А. И. Герцена. Наука о литературе сыграла значительную роль в гончаровских торжествах: к 200-летию писателя было выпущено сразу несколько монографий и сборников и подборки статей в ведущих журналах, занимающихся публикацией историко-литературных исследований. При этом герценовский юбилей, в полном соответствии с масштабом официальных мероприятий, для исследователей прошел почти незаметно.

Мы попытаемся проанализировать некоторые из вышедших к гончаровскому юбилею работ о писателе. Целью нашего критического обзора станет не только анализ собственно работ о Гончарове: мы предполагаем, что наши выводы будут до некоторой степени актуальны для состояния науки о литературе и в других областях, в особенности касающихся истории русской литературы середины XIX в. Мы сосредоточим внимание на общих чертах, объединяющих работы о Гончарове, выполненные на самом разном уровне. С нашей точки зрения, эти черты обращают на себя внимание, и наличие их в очень разных по исследовательским установкам и качеству работах значимо для современной науки о литературе.

Причина пристального внимания исследователей – изменение статуса Гончарова и его творчества в русской культуре. Еще несколько десятилетий назад творчество создателя «Обломова» было

исключено из школьной программы; разборы его произведений часто сопровождались оговорками, ограничивающими его значение или актуальность: «Творчество Гончарова как художника не только было безраздельно отдано крепостнической России, но и принесло свои плоды по преимуществу в годы, когда она еще продолжала существовать. Вот почему нельзя сопоставлять во времени произведения Гончарова с романами Л. Н. Толстого или Достоевского ...» (Цейтлин 1950: 14). Постепенно формулировалась и другая версия, согласно которой место Гончарова в литературном пантеоне необычайно высоко. Так, в 4-томной «Истории русской литературы» написанная Л. М. Лотман глава о Гончарове начиналась с утверждения соизмеримости творчества Гончарова с наиболее значительными русскими писателями: «Его [Гончарова] имя неизменно называлось рядом с именами корифеев литературы второй половины XIX в., мастеров, создавших классические русские романы, – И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского» (Лотман 1982: 160). Таким образом, место Гончарова в литературном каноне было далеко не однозначно.

Проблема постепенной канонизации Гончарова и становления его репутации как национального классика заслуживает отдельного и внимательного изучения. По всей видимости, значительную роль в нем сыграли носители «почвеннических» литературных взглядов (см. об их деятельности: Митрохин 2003), в конце 1970-х гг. увидевшие в противопоставлении Обломова Штольцу возможность выразить свою высокую оценку русского национального характера. Апологию Гончарова, написанную с этих позиций, содержит, например, биография писателя в серии «Жизнь замечательных людей», написанная Ю. М. Лощицем (см.: Лощиц 1977). К настоящему моменту несомненно, что Гончаров стал восприниматься как классик первостепенной величины. Уже давно вернувшийся в школьную программу, с неизбежностью представленный в любом вузовском курсе истории литературы, привлекающий внимание современных писателей¹, писатель вошел в пантеон русской клас-

¹ Ср., например, известную пьесу М. Угарова «Облом off» (2002).

сики. Интересные соображения на интересующую нас тему можно найти и в эпилоге к работе Е. А. Краснощековой, впервые опубликованной в 1997 г.: «Гончаров, кажется, дождался своего часа: во всем мире он, наконец, был введен в круг великих авторов русской литературы. Внимание к нему среди специалистов было явно подпитано двумя недавними юбилеями (столетним со дня смерти и стовосьмидесятилетним со дня рождения), а также подготовкой к изданию первого Академического Собрания сочинений (Институт Русской литературы РАН (Пушкинский Дом)). <...> [Е]сть основания для осторожного оптимизма относительно гончаровистики в следующем столетии» (Краснощекова 2012: 464; ср.: Краснощекова 1997: 442). Теперь, после очередного юбилея, можно сказать, что в отношении признания Гончарова классиком трудно надеяться на большее, чем уже сделано.

Функции науки о литературе в такой ситуации представляются очевидными: она должна предоставить полный и комментированный корпус текстов писателя и дать представление о том, каково, собственно говоря, значение произведений классика. Первую задачу решает академическое «Полное собрание сочинений и писем И. А. Гончарова». Вторая же задача требует не только появления издания – пусть академического, – но и работ, посвященных проблемам поэтики и интерпретации произведений Гончарова. Такие работы за последние двадцать лет выходят все чаще и чаще. Произведения уже однозначно вошедшего в национальный классический пантеон писателя требуется осмыслить именно в качестве классических – в этом смысле современная ситуация с Гончаровым напоминает пушкинский праздник 1880 г. (см., например: Левитт 1994).

Высокий статус писателя заявлен в статье В. А. Недзвецкого: «<...> один из великих творцов и новаторов мирового *социально-универсального* (или *экзистенциального*) романа, Иван Александрович Гончаров давно и по праву занимает подобающее ему место в ряду таких “*вечных спутников*” (Д. Мережковский) культурного человечества, как Данте, Сервантес, Шекспир, Гете, Байрон, Бальзак, Флобер, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский»

(Недзвецкий 2012б: 22)². Схожие сравнения использует и В. И. Мельник: «Чем далее, тем становится яснее, что перед нами поистине великий, мирового масштаба художник слова и мыслитель, которого еще некоторые из современников не зря сравнивали с Гомером и Гете» (Мельник 2012а: 8). Как мы постараемся показать ниже, сходные представления типичны для большинства исследователей Гончарова, хотя прямо и не высказываются ими.

При включении классика в литературный канон один из наиболее очевидных ходов – установить репрезентативность писателя как носителя и/или выразителя ценностей определенной общественной группы. Именно такой подход активно применялся во время посвященных канону дебатов в американской критике, положивших начало активному изучению канонизации (см.: Гронас 2001: 8–11; Guillory 1993: 3–19). В современных условиях, однако, проблема репрезентативности ни одним из исследователей не ставится. В этом отношении показательно сопоставление современных работ с несколько более ранними. Лоциц, например, был склонен представлять Гончарова как выразителя «русского» мирозерцания, причем этому мировоззрению чужды отрицательные, с точки зрения исследователя, персонажи, выражающие ценности либерального Запада: Штольц, по мнению Лоцица, отзывающийся о России «не очень по-русски» (Лоциц 1977: 179), и «новая женщина» Ольга, разрывающая с национальной традицией. В 1990-е гг. схожую концепцию Обломова как сугубо русского национального архетипа построил в своих работах В. Н. Криволапов. Представляющая «новых» женщин, «сколько не появится их в последующие десятилетия» (Криволапов 2000: 163), Ольга оценивается им как человек не до конца русский, в отличие от Агафьи Матвеевны, которая «гораздо глубже, чем Ольга, укоренена в пластах национального предания» (Криволапов 2000: 166). Обломов, в глазах исследователя, является представителем подлинно средневекового русского мировоззрения, которое Криволапов противопоставляет идеализму русской интеллигенции.

² Курсив В. А. Недзвецкого. Ср. схожий ряд великих писателей, сопоставляемых с Гончаровым тем же исследователем: Недзвецкий 2012а: 180.

Юбилейные работы о Гончарове показывают, что «репрезентативная» трактовка Гончарова как выразителя идеалов русской нации, православных людей или какой бы то ни было еще социальной группы становится все менее и менее актуальной. Недзвецкий хотя и констатирует национальную важность образа Обломова, но отдает предпочтение универсальному значению гончаровских образов – недаром склад характера Обломова исследователь объясняет не воспитанием в Обломовке, а особенностями человеческой природы вообще (см.: Недзвецкий 2012а: 89–90). С религиозными интерпретациями творчества и личности Гончарова принципиально спорит В. И. Холкин: «Религиозное поведение Гончарова было обычным и за рамки принятого в обществе отправления православного культа <...> не выходившим» (Холкин 2012: 134). А. В. Романова пишет, что «православные» интерпретаторы Гончарова «торопятся описать свои находки, не соотнося их с многолетней традицией анализа романа Гончарова как художественного произведения и зачастую противореча элементарной логике» (Романова 2011: 251). Отрицание репрезентативной теории не сопровождается введением новой: в отличие от многих работ конца XX века, в юбилейных исследованиях Гончаров более не представляет русскую нацию и православие, однако не вполне ясно, что же он представляет.

Относится это и к биографии Гончарова, написанной Мельником (см.: Мельник 2012а). Исследователь склонен объяснять художественные особенности творчества Гончарова его религиозными убеждениями, однако у Мельника гончаровское православие противопоставлено разве что нигилизму 1860-х гг. В своих книгах, посвященных связям произведений Гончарова с литературной традицией (см.: Мельник 2012б; Мельник 2012в), Мельник утверждает, что православие было лишь одним из истоков гончаровской картины мира, наряду, например, с просветительством – тезис, которого явно бы не поддержали Лощиц или Криволапов. О Гончарове в аспекте репрезентативности пишет и П. П. Алексеев, постоянно повторяя тезис о принадлежности Гончарова к «православной традиции» (Алексеев 2012: 69), которая,

однако, столь расплывчато определена, что не наполняется никаким позитивным содержанием.

Другая важная черта работ о Гончарове – их эклектизм. Разумеется, не может идти речь о строгой методологии у эссеистической работы Холкина: несоответствие нормам строгой научности не может считаться недостатком работы, которая не претендует на эту научность. У других исследователей известная доля эклектичности в методологии отрефлектирована и осмыслена. Такова работа М. В. Отрадина, использующего в своем исследовании сопоставления, принципиально не поддающиеся верификации традиционными академическими методами – можно привести в качестве примера сопоставление финала «Обломова» с финалом «Гамлета», где Штольц играет роль Горацио (см.: Отрадин 2012б: 157–161). Целью автора является истолкование произведения, которое само по себе является гарантом осмысленности любых приемов: под «литературным контекстом» Отрадин имеет в виду «как литературные параллели и ассоциации, напрямую заявленные или поддержанные авторской интенцией, так и параллели не столь явные и обязательные, но, как кажется, уместные и продуктивные» (Отрадин 2012б: 40).

Схожие принципы организуют и подборки статей в журналах и сборниках: любой подход к произведению кажется редакторам и составителям уместным, если раскрывает это произведение с новой и неожиданной стороны. В результате под обложкой, например, сборника «Обломов: Константы и переменные» можно обнаружить и строгие историко-литературные исследования (см., например: Балакин 2011: 119–123), и сложные анализы мотивной структуры романа (см.: Ларин 2011: 107–115), с точки зрения традиционного академизма выглядящие недостаточно обоснованными, и культурологические работы (см.: Котельников 2011: 69–84). Совершенно та же ситуация характерна и для вышедшего в Венгрии сборника работ о Гончарове, где сочетаются методы в диапазоне от нарратологии (см.: Ковач 2012: 124–159) до традиционного историко-литературного комментирования (см.: Калинина 2012: 405–415). Такое построение сборников показательны для современного

состояния изучения творчества Гончарова и литературоведения в целом. Методологический эклектизм в рамках одной книги был немислим в науке о литературе 1920-х гг., когда метод – будь то «формализм» или, например, социологический подход В. Ф. Переверзева – воспринимался как залог научной истины. Теперь же единственным источником истины оказывается само по себе художественное произведение, содержащее в себе «мудрость самой жизни» (Отрадин 2012б: 168). Это подчеркивается и в заметке от редакции сборника «Обломов: константы и переменные», для составителей которого принципиально было «многообразие методов, точек зрения, подходов, интерпретаций, вряд ли уместное в монографии – даже и в коллективной» (От редколлегии 2011: 9).

Ярким исключением остается монография венгерской исследовательницы Ангелики Молнар «Поэзия прозы в творчестве Гончарова» (Молнар 2012). Уже само ее название, отсылающее к книге Вольфа Шмида (см.: Шмид 1994; ср.: Шмид 1998), свидетельствует об активном применении в работе современных методов нарративного анализа, основанных на едином комплексе взглядов на природу текста. В работе Молнар проза Гончарова прочитана на основе элементов, накладывающихся поверх фавулы: метанарративных фрагментов, метафорических структур, элементов «орнаментальной прозы» – эквивалентностей между отдельными словами и мотивами. С одной стороны, такой подход позволяет обращать внимание на крайне неочевидные особенности гончаровского творчества; с другой стороны, зачастую следование методу играет с исследовательницей злую шутку. Примером неудачных результатов методологии Молнар может служить, например, произвольное сопоставление лодки, на которой в «Обыкновенной истории» плывет Александр Адуев, с символами неясной судьбы героя в романтической прозе (см.: Молнар 2012: 97). Очевидно, именно выбор мотивного анализа как методологии приводит к стремлению чрезмерно семантизировать отдельные элементы структуры текста. К числу несомненных удач следует отнести, например, анализ диалога Штольца и «литератора» в финале «Обломова» как поиск жанра для будущего произведения

об Обломове или анализ письма Обломова в метанарративном контексте (см.: Молнар 2012: 146–152, 283–291). Так или иначе, последовательная методология делает работу Молнар необычной на фоне отечественных монографий о Гончарове, вышедших в юбилейный год. Можно также выделить несколько статей, авторы которых используют строгую методологию анализа текста, однако общее их число незначительно (см., например: Рипинская 2012: 438–451; Фаустов 2012–2013: 5–22).

В целом, из работ современных исследователей остается неясным, представителем какой общественной группы оказывается Гончаров и каким методом должно изучаться его творчество. В отечественной традиции, как критической, так и литературоведческой, существует крайне влиятельный подход, согласно которому классическое произведение искусства и не должно поддаваться рациональному познанию и выражать точку зрения строго определенной общественной группы. Искусство само по себе выражает иррациональную истину жизни. Представление о классическом произведении как явлении, стоящем превыше любых социальных противоречий, должно быть возведено к понятию «классика», которое в данном случае более применимо, чем представление о репрезентирующем социальные группы каноне: «<...> становление идеи литературной классики в новоевропейской культуре связано с формированием универсалистских, секуляризированных представлений о мире и человеке – понятий универсального разума, всеобщей природы, всемирной истории» (Дубин, Зоркая 2010: 25). Этот восходящий к В. Г. Белинскому комплекс представлений о природе подлинного искусства был подробно описан в работе Виктора Терраса (см.: Terras 1974), согласно мнению которого, истинно художественное произведение естественно развивается на почве эпохи и нации. Взаимосвязь между отдельными произведениями национальной литературы трактуется как преемственность: некое сходство должно наблюдаться между художественными произведениями разных эпох в силу самой их художественности, которая лежит вне времени.

Именно такая, говоря упрощенно, «шеллингианская» концепция литературного произведения используется и современными исследователями творчества Гончарова. Исследователей по преимуществу интересуют в произведениях писателя не новаторские приемы на языковом уровне, не социальные отношения автора и его читателей, а выражение универсальных проблем. Если содержание романов Гончарова можно интерпретировать как вечно актуальное, то его репутация как классика, по мнению пишущих о нем авторов, не подлежит сомнению. Универсальность понимается исследователями, с одной стороны, как невыразимость в понятийном языке, а с другой стороны, как возможность на основании анализа произведения делать выводы относительно тех или иных универсальных вопросов.

Первая из указанных черт в работах о Гончарове просто бросается в глаза. Утверждения о непостижимости гончаровского искусства встречаются в работах о писателе постоянно; более того, раскрытие этой непостижимости исследователи склонны ставить себе целью. Отрадин, например, рассматривает литературный контекст «Обыкновенной истории», стремясь показать, как осуществляется в романе преодоление «схематизма, заданного развертыванием рационалистических форм познания» (Отрадин 2012б: 39). К эффектному ходу прибегает Краснощекова, прямо указывая на ограниченность собственного «избирательного подхода», который она сама называет подчас провокативным, тем самым подчеркивая возможность и других прочтений прозы Гончарова (см.: Краснощекова 2012: 10).

Одновременно исследователи творчества Гончарова стремятся усмотреть в его произведениях универсальную, «общечеловеческую» проблематику. Отрадин рассматривает произведения Гончарова как историю о положении идеалиста и идеала в земном мире, Краснощекова – как описание социальных проблем взросления как отдельного человека, так и общества или нации в целом, Недзвецкий – как поиск подлинно гармоничной личности. Когда сталкиваются разные варианты трактовки одного и того же эпизода или произведения, исследователи обычно склонны отдавать предпочтение тому из них, который выглядит наиболее глубоким. Так,

Недзвецкий максимально универсализирует описанную в финале «Обломова» сцену, где Ольга выражает неудовлетворенность совместной жизнью со Штольцем, – по мнению исследователя, Ольга была недовольна невозможностью вечной жизни на земле (см.: Недзвецкий 2012а: 143–152). К выводам о логически непостижимом смысле произведений Гончарова приходят даже ученые, проводящие строго формальный анализ текста. Наиболее впечатляюще в данном случае выглядит статья Арпада Ковача, в которой анализ нарративных структур и эстетических категорий, задействованных в романе «Обломов», приводит к обобщающему выводу: «Опыт любви, пропущенный Гончаровым сквозь “хрусталь” романного дискурса, свидетельствует, несомненно, об онтологическом обосновании жизни и неисчерпаемого потенциала ее смысла» (Ковач 2012: 159).

Собственно поэтика Гончарова, его роль в историко-литературном процессе, идеология писателя, за немногочисленными исключениями, рассматриваются исследователями лишь постольку, поскольку могут служить средством к поиску вневременного смысла его произведений. Именно по этой причине, судя по всему, тематический и проблемный репертуар юбилейных работ крайне узок. А. И. Рейтблат писал: «Когда листаешь пухлые указатели пушкинианы, возникает впечатление, что исследователи поражены странной слепотой: уделяя пристальное внимание одним темам, они в упор не видят других, не менее, а может быть, и более значимых. Тысячи книг и статей посвящены мельчайшим деталям пушкинской биографии, каталогизации мест, где он был, и людей, с которыми он встречался; в тысячах работ интерпретируются его произведения, характеризуется их поэтика и мир идей, выявляются творческие связи с отечественными и зарубежными литераторами и т. д.» (Рейтблат 2001: 204). Хотя тематика работ о Пушкине показалась исследователю узкой, на фоне гончаровской библиографии она очень разнообразна.

Исследователей интересуют по преимуществу те аспекты творчества писателя, которые позволяют продемонстрировать неоднозначность его творчества. Речь идет о таких вопросах, как точка зрения повествователя (почти все обращающиеся к этой

теме ученые обращают особое внимание на ее двойственность и сложность – см.: Ковач 2012: 124–159; Молнар 2012; Отрадин 2012б; Рёриг 2012: 184–195); функции отдельных символических мотивов (в юбилейной библиографии можно найти работы и о таких общеизвестных гончаровских образах, как халат или сирень, и, например, о мотиве пьянства в «Обломове» – см.: Ларин 2012: 213–229); образы отдельных героев, с трудом поддающихся однозначной оценке (от Обломова и Штольца до Милитрисы Кирбитьевны – см.: Гродецкая 2012: 34–39). Исследователи творчества Гончарова высказывают при этом очень разные мнения: Недзвецкий, Краснощекова и, отчасти, Мельник склонны считать Штольца воплощением авторского идеала, тогда как Отрадин и Холкин – воплощением образа жизни, в глазах автора равнозначного обломовскому. Однако все до единого авторы, писавшие о Штольце, отказываются с традицией трактовки его образа как поданного сугубо иронически. Именно это позволяет им трактовать Гончарова как абсолютно объективного художника.

Показать всеобщую значимость творчества Гончарова призваны и многочисленные статьи о рецепции его произведений в литературах разных стран, о переводах, о постановках, экранизациях и иллюстрациях к его романам (см.: Штембергер 2012: 261–283; Бишицки 2011: 219–225; 2012; Холкин 2011: 253–261; Холкин 2012; Войводич 2012: 342–353; Денисенко 2011: 262–271). Именно проблемам рецепции посвящена одна из наиболее интересных гончаровских публикаций юбилейного года – сборник работ русских эмигрантов о Гончарове «Мастер русского романа», составленный и подготовленный к печати сотрудниками Российского государственного архива литературы и искусства (Мастер русского романа 2012)³. Изучение рецепции Гончарова призвано продемонстрировать, что творчество писателя вызывает интерес в разные времена и эпохи. Примечательно, что исследователи сосредоточились исключительно

³ Ср. также интересное издание, построенное на подборе подчас взаимоисключающих мнений о Гончарове его современников: Гончаров без глянца 2013, а также: Гончаров в воспоминаниях современников 2012.

на «элитарной» культуре, практически игнорируя восприятие Гончарова массовым читателем.

Еще один важный аспект изучения творчества Гончарова – анализ литературного контекста его произведений. Внимание здесь обращается на смысловые связи произведений Гончарова с сочинениями других классиков (сюжетных ходах, близких образах героев, идеях) или с известными произведениями литературной беллетристики, такими как произведения А. А. Марлинского. Разумеется, постоянно подчеркивается, что сам Гончаров с беллетристами несравним – лишь его герои испытывают влияние беллетристических литературных клише. Другой пример – работа Краснощековой, автор которой ищет предшественников Гончарова в русской и западноевропейской литературной традиции и не пытается найти авторов, от творчества которых Гончаров отталкивался. Даже констатируя полную противоположность картин воспитания Обломова, с одной стороны, и педагогического идеала Ж.-Ж. Руссо, с другой, Краснощекова в итоге приходит к выводу, что Гончаров придерживается тех же взглядов на воспитание, однако изображает не педагогический идеал, а его противоположность: «Если роман Руссо написан о том, как следует воспитывать ребенка, чтобы он вырос, сохраняя в себе дары Творца, то Гончаров показывает, как не надо воспитывать ребенка, поскольку при неправильном воспитании он лишается этих даров» (Краснощекова 2012: 275).

Целью исследователей становится также указание на то, что Гончаров как бы всегда присутствовал в некоей неизменной традиции русской литературы. Наиболее ярким примером здесь могут стать работы Мельника, который стремится показать связь сочинений Гончарова с текстами русского фольклора, древнерусской литературы, литературы XVIII в., произведениями Пушкина, Лермонтова и др. В итоге исследование Мельника создает образ писателя, который наследует традиции всей русской классической словесности, ничего не отвергая. При этом вопросы о связях гончаровского творчества с литературной беллетристикой его времени даже не ставятся. Закономерным выводом из книги Мель-

ника оказывается такое суждение: «Гончаров уравнивает и гармонически сочетает в своих текстах казалось бы совершенно противоположные принципы анализа жизненных явлений: Античность и Православие, позитивную науку и безусловную веру, народное мирозерцание и философские идеи» (Мельник 2012б: 315).

Количественное преобладание работ, посвященных указанным проблемам, над другими исследованиями просто колоссально. Большая часть исключений – работы, связанные с деятельностью комментаторов произведений писателя, которые, однако, в силу своего частного характера, не могут немедленно оказать серьезное влияние на интерпретаторов Гончарова. Исследования, посвященные многим аспектам поэтики писателя, его роли в историко-литературном процессе, связям его произведений с массовой культурой, их бытованию в социальной среде, находятся в абсолютном меньшинстве. Одним из последствий этого является обилие повторов в работах исследователей. Ситуация подчас выглядит комично: рядом с посвященной мотиву кваса в «Обломове» заметкой С. А. Васильевой (см.: Васильева 2012: 208–212) помещена статья С. А. Ларина, ссылающегося на собственную недавнюю работу, посвященную тому же самому мотиву, очевидно, совершенно маргинальному для гончаровского романа (см.: Ларин 2012: 219; ссылка на: Ларин 2009: 149–158). Холкин пишет о связи «Обломова» с традицией романа воспитания (см.: Холкин 2012: 20), не упоминая о фундаментальных исследованиях Краснощековой, посвященных связи гончаровского творчества с этим жанром (Краснощекова 1997: 221–356; Краснощекова 2012: 233–374). Повторим: речь ни в коем случае не идет о недобросовестности ученых. Узкий круг тем, к которым обращаются исследователи произведений Гончарова, с неизбежностью приводит к повторам. В одном сборнике были впервые напечатаны две работы о Гончарове, авторы которых рассмотрели его очерки путешествия «Фрегат Паллада» с одной и той же точки зрения: в обеих статьях речь идет о сочетании различных позиций в образе рассказчика и о вызванной этим сложности в определении категорий «своего» и «чужого», которые постоянно двоятся (Отрадин 2012а: 469–476; Троян 2012: 494–

500). Никакими заимствованиями такое сходство объяснить невозможно: общие представления о природе творчества Гончарова предопределили сходства работ исследователей.

В случае Гончарова органицистские представления о классике вполне соответствуют предмету изучения: эстетические принципы самого писателя восходят к тем же шеллингианским истокам (см.: Постнов 1997). Для изучения творчества Гончарова это совпадение оказалось полезным. Однако нетрудно представить себе, какие трудности могут встать перед учеными, если они столкнутся с писателем, который порывает с органицистскими принципами. К таким авторам относится, например, Герцен, в котором со времен Белинского принято видеть художника, оперирующего преимущественно не образами, а идеями. С современными представлениями о классическом произведении Герцен не может быть проанализирован в качестве одной из ключевых фигур литературного пантеона и вынужден играть ту же промежуточную роль, что играл Гончаров несколькими десятилетиями ранее. Еще больше проблем возникает в связи с литературой XX в., в которой существует колоссальная масса произведений, созданных в рамках непривычной эстетической модели. отождествление одного из возможных эстетических принципов с эстетикой классического произведения приводит не к утверждению, а к разрушению национальной классики, которая не может более выполнять свою основную функцию: «Подобное проективное образование позволяет каждый раз представлять соответствующим образом конструируемую историю направленным, упорядоченным и осмысленным целым, устанавливая перманентную связь между традиционными и новыми значениями в литературной культуре и осуществляя их “перевод друг на друга”» (Дубин, Зоркая 2010: 29).

Исследователи, столкнувшись с кризисом обобщающих историко-литературных концепций, предпочитают более к этим глобальным теориям не обращаться. Однако само представление о национальной классике опирается именно на историзм; через историю литературы осуществлялась традиционно и легитимация новых классиков (см., например: Лану 2001: 35–67). В органицист-

ской теории классика – не конструкт, создаваемый критиками, учеными и преподавателями, а реально существующее образование, присутствующее в традиции национальной литературы. Однако к описанию этой традиции исследователи обращаются редко, привлекая отдельные ее элементы для сопоставления с произведениями Гончарова. Если же Гончаров и сопоставляется со своими предшественниками и последователями, ученые склонны подчеркивать сходство и преемственность даже самых далеких друг от друга произведений (см.: Маршалова 2012: 388–393) – иными словами, выделять неизменность традиции, не принимая во внимание многочисленных трансформаций и разрывов, постоянно в ней происходящих. Та же тенденция заметна и в желании доказать внутреннюю близость сочинений всех вошедших в классический пантеон авторов – даже Гончарова и Достоевского (см.: Акимова 2012: 364–373; Черюкина 2012: 354–363). В большинстве случаев исследователи не пытаются обосновать такой подход или хотя бы обозначить его специфику, очевидную, например, на фоне формалистской концепции «литературной эволюции», которая предполагает как раз поиск разрывов в традиции⁴. В итоге ни понятие классики, ни роль собственных работ в создании этого понятия обычно не входят в зону исследовательской рефлексии, а связь между традицией и современностью чаще констатируется, чем описывается. Современные представления о классических достоинствах произведений Гончарова опрокидываются в прошлое; в итоге получается, что Гончаров не стал классиком в результате требующих внимательного изучения культурных и социальных процессов, а изначально был им. Мельник утверждает, например, что после выхода в свет «Обыкновенной истории» «солидная литературная репутация Гончарова никогда не подвергалась ни малейшему сомнению» (Мельник 2012а: 3) – совершенно забывая, например, о крайне резкой критике, которой был встречен «Обрыв» (см.: Гуськов 2012а: 80–89; Гуськов 2012б: 279–286). Клас-

⁴ Значимое исключение – работа А. Ю. Сорочана, который констатирует во «Фрегате Палладе» «разрыв ... с предшествующей литературой путешествий ...» – Сорочан 2012: 206.

сика в представлении исследователей становится явлением вне-историческим.

Судя по состоянию посвященных Гончарову исследований, можно поставить вопрос, не переживает ли кризис само понятие классической литературы. Если такой кризис хотя бы отчасти имеет место, попробуем его охарактеризовать. Истоки этого кризиса в российских условиях, на наш взгляд, совершенно не похожи на причины полемики о литературном каноне в США. В российской науке о литературе XIX в. произошло не отрефлексированное отождествление наиболее популярной некогда эстетической доктрины с содержанием понятия «классическая литература». Существует определенная опасность, что результатом такого кризиса может стать малая востребованность литературоведческих работ обществом, для которого не представляет интереса либо классика в ее традиционном понимании, либо сама наука о литературе. В самом деле, классическая литература, какой выглядят в современных исследованиях произведения Гончарова, воспринимается либо как неактуальная, либо как наделенная всей мыслимой, универсальной полнотой значений. В первом случае изучать классику не требуется, поскольку она не нужна никому; во втором случае, для ее понимания требуется не наука о литературе с ее сложными методами верификации выводов, а восторженное описание. В любом случае, дальнейшие пути развития литературоведения, связывающего себя со сложившимся представлением о классике, могут, при дальнейшем развитии обозначенных нами тенденций, оказаться опасными. Каково бы ни было индивидуальное мастерство отдельных исследователей в изучении отдельных писателей, – не ставит ли современная ситуация с понятием «классика» под вопрос смысл существования самой науки о литературе? Ответ, по всей видимости, может быть связан с последовательной историзацией самого понятия «классика»⁵ и связанных с ним эстетических категорий, однако обсуждение этого вопроса выходит за рамки настоящей статьи.

⁵ На русском материале, помимо упомянутых выше работ, см. яркую попытку анализировать механизмы и результаты вхождения поэтических текстов в школьные хрестоматии: Вдовин, Лейбов 2013: 7–34.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Акимова Н. В. 2012. К вопросу о типологической близости образов Обломова и Мышкина. – Материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения. С. 364–373.
- Алексеев П. П. 2012. Нравственный потенциал произведений И. А. Гончарова. Ульяновск: [б. и.]
- Балакин А. Ю. 2011. Обломов до «Обломова». – Обломов: Константы и переменные. Сборник научных статей / Сост. С. В. Денисенко. СПб.: Нестор-История. С. 119–123.
- Бишицки В. 2011. «За границу!» Несколько слов с дороги, или Как мы отправились в путь с Ильей Ильичом, вопреки его сопротивлению. Заметки переводчика. – Обломов: Константы и переменные. Сборник научных статей / Сост. С. В. Денисенко. СПб.: Нестор-История. С. 219–225.
- Бишицки В. 2012. Вместе с Обломовым в 21-й век (О восприятии нового перевода «Обломова» в Германии и других немецкоязычных странах). – Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 379–384.
- Васильева С. А. 2012. Квас как символ русской жизни в романе И. А. Гончарова «Обломов». – Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 208–212.
- Вдовин А., Лейбов Р. 2013. Хрестоматийные тексты: Русская поэзия и школьная практика XIX века. – Acta Slavica Estonica. [Вып.] IV. Хрестоматийные тексты: Русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту: University of Tartu Press. С. 7–34.
- Войводич Я. 2012. Телесные элементы в экранизации фильма Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова». – Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 342–353.
- Гончаров без глянца 2013. Гончаров без глянца / Сост., вступительная ст. П. Фокина. СПб.: Амфора.
- И. А. Гончаров в воспоминаниях современников 2012. И. А. Гончаров в воспоминаниях современников: 2-е изд., расширенное и дополненное / Сост. О. А. Демиховская, Е. К. Демиховская. Ульяновск: Регион-Инвест.

- Гродецкая А. Г. 2012. Милитриса Кирбитьевна в «Обломове», или Об органично противоречивом в поэтике Гончарова. – Русская литература. № 2. С. 34–39.
- Гронас М. 2011. Диссенсус: Война за канон в американской академии 80-х–90-х годов. – Новое литературное обозрение. № 5 (51). С. 6–18.
- Гуськов С. Н. 2012а. Полемика, которой не было (из истории критики романа «Обрыв»). – Русская литература. № 2. С. 80–89.
- Гуськов С. Н. 2012б. Почему был обруган «Обрыв»? (О некоторых причинах негативной критической рецепции романа). – Материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения. С. 279–286.
- Денисенко С. В. 2011. Российские иллюстрации к «Обломову». – Обломов: Константы и переменные. Сборник научных статей / Сост. С. В. Денисенко. СПб.: Нестор-История. С. 262–271.
- Дубин Б. В., Зоркая Н. А. 2010. Идея «классики» и ее социальные функции. – Дубин Б. В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение. С. 9–42.
- Калинина Н. В. 2012. Из комментария к роману «Обрыв»: Художник Райский. – Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 405–415.
- Ковач А. 2012. «Живое согласие» (Смысловой масштаб симпатии в романе «Обломов»). – Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 124–159.
- Котельников В. А. 2011. «Вечно женское» как жизненная и творческая тема Гончарова. – Обломов: Константы и переменные. Сборник научных статей / Сост. С. В. Денисенко. СПб.: Нестор-История. С. 69–84.
- Краснощекова Е. А. 2012. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд.
- Краснощекова Е. А. 1997. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд.
- Криволапов В. Н. 2000. «Типы» и «Идеалы» Ивана Гончарова. Курск: Издательство Курского государственного педагогического института.
- Лану А. 2001. Формирование литературного канона русского романтизма: На материале учебников и историй литературы (1822–1862) / Пер. с

- английского С. Силаковой. – Новое литературное обозрение. № 5 (51). С. 35–67.
- Ларин С. А. 2009. «И сон, и квас, и русская речь...» (К функции гастрономической семантики в романе И. А. Гончарова «Обломов»). – Аспекты литературной антропологии и характерологии: Сборник статей к 85-летию проф. Б. Т. Удодова. Воронеж: О. Ю. Алейников. С. 149–158.
- Ларин С. А. 2011. «А ты зачем чашку-то разбил?» (О «гончарной» символике в романе Гончарова «Обломов»). – Обломов: Константы и переменные. Сборник научных статей / Сост. С. В. Денисенко. СПб.: Нестор-История. С. 107–115.
- Ларин С. А. 2012. «Нарушение воли» (К функции алкогольных мотивов в романе И. А. Гончарова «Обломов»). – Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 213–229.
- Левитт М. Ч. 1994. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года. СПб.: Академический проект.
- Лотман Л. М. 1982. И. А. Гончаров. – История русской литературы: В 4-х тт. Т. 3: Расцвет реализма. Л.: Наука. С. 160–202.
- Лошиц Ю. М. 1977. Гончаров. М.: Молодая гвардия.
- Маршалова И. О. 2012. «Юрродивые науки ради» в романах «Обрыв» И. А. Гончарова и «Москва» А. Белого. – Материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения. С. 388–393.
- Мастер русского романа 2012. Мастер русского романа: И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья. Сборник докладов и материалов. М.: Центр книги Рудомино.
- Мельник В. И. 2012а. Гончаров. М.: Вече.
- Мельник В. И. 2012б. И. А. Гончаров в контексте русской и мировой литературы. М.: ГАСК.
- Мельник В. И. 2012в. Этюды о Гончарове. Ульяновск: Регион-Инвест.
- Митрохин Н. 2003. Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. М.: Новое литературное обозрение.
- Молнар А. 2012. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения.
- Недзвецкий В. А. 2012а. Роман И. А. Гончарова «Обломов». Ульяновск: Регион-Инвест.

- Недзвецкий В. А. 2012б. Слово о И. А. Гончарове – Гончаров: Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 10–22.
- От редколлегии 2011. От редколлегии. – Обломов: Константы и переменные. Сборник научных статей / Сост. С. В. Денисенко. СПб.: Нестор-История. С. 9.
- Отрадин М. В. 2012а. Между «созерцанием» и «действием»: Повествование в книге И. А. Гончарова «Фрегат "Паллада"». – Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 469–476.
- Отрадин М. В. 2012б. «На пороге как бы двойного бытия...»: О творчестве И. А. Гончарова и его современников. СПб.: Филологический факультет СПбГУ.
- Постнов О. Г. 1997. Эстетика И. А. Гончарова. Новосибирск: Наука.
- Рейтблат А. И. 2001. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение.
- Рёриг Э. 2012. Нарративные модусы любви в одном из отрывков романа Гончарова «Обломов». – Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 184–195.
- Рипинская Е. В. 2012. Мотивная структура романа: Символическая интеграция vs семантическая дифференциация (И. А. Гончаров. «Обрыв»). – Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 438–451.
- Романова А. В. 2011. «Обломов» с акцентом. – Обломов: Константы и переменные. Сборник научных статей / Сост. С. В. Денисенко. СПб.: Нестор-История. С. 235–252.
- Романова А. В. 2013. Конференции, посвященные 200-летию Гончарова. – Русская литература. № 2. С. 277–285.
- Сорочан А. Ю. 2012. Гончаров и литература путешествий. – Материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения. С. 204–212.
- Троян А. 2012. Южный крест или небольшие четыре звезды? (Несколько замечаний к «Фрегату "Палладе"» И. А. Гончарова). – Гончаров: Живая

- перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 494–500.
- Фаустов А. А. 2012–2013. «Теперь или никогда»: Заметки о гончаровской характерологии. – Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 31. С. 5–22.
- Холкин В. И. 2011. Театр для себя (Два романа Гончарова. Сценическая вероятность). – Обломов: Константы и переменные. Сборник научных статей / Сост. С. В. Денисенко. СПб.: Нестор-История. С. 253–261.
- Холкин В. [И.] 2012. Илья Обломов: Жизнь вопреки... Ульяновск: Областная типография «Печатный двор».
- Цейтлин А. Г. 1950. И. А. Гончаров. М.: Издательство Академии наук СССР.
- Черюкина Г. Л. 2012. И. А. Гончаров и Ф. М. Достоевский: литературный диалог о человеке. – Материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения. С. 354–363.
- Шмид В. 1994. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. СПб.: Академический проект.
- Шмид В. 1998. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. 2-е изд., исправленное, расширенное. СПб.: ИНАПРЕСС.
- Штембергер М. 2012. Обломов в Париже: Метаморфозы персонажа во французской литературе 1920-х годов. – Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: Nyugat-Magyarországi egyetem kiadó. С. 261–283.
- Guillory, J. 1993. Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago: University of Chicago Press.
- Terras, V. 1974. Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics. Madison: University of Wisconsin Press.

БИБЛИОГРАФИЯ

УКАЗАТЕЛЬ СОДЕРЖАНИЯ СБОРНИКОВ “STUDIA SLAVICA” ЗА 1999–2011 ГГ.

I.0. STUDIA SLAVICA: СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ
ФИЛОЛОГОВ / СОСТ. И РЕД. АУРИКА МЕЙМРЕ. ТАЛЛИНН:
[TRÜ KIRJASTUS], 1999. [ВЫП.] I. 168 С.

Оглавление

Теоретические проблемы литературоведения

- 1.1. **Калинин И.** Утопия и риторическая культура слова. С. 9–16.
- 1.2. **Веселова А.** Жанр романа в России в XVIII веке (Проблема дефиниции). С. 17–26.
- 1.3. **Доценко С.** Об одной неточности В. Я. Проппа. С. 27–29.

Литературоведение

- 1.4. **Щербенок А.** Художественная антропология Ж.-Ж. Руссо и рассказы Л. Н. Толстого второй половины 1850-х годов. С. 33–42.
- 1.5. **Путролайнен А.** Мотив сна в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». С. 43–49.
- 1.6. **Романенкова А.** Проблема смерти в творческом сознании Всеволода Гаршина. С. 50–59.
- 1.7. **Светикова Е.** Литературные источники рассказа Ф. Сологуба «Отравленный сад». С. 60–66.
- 1.8. **Соколов Р.** О системе персонажей в «Повести о Светомире Царевиче» В. И. Иванова. С. 67–76.
- 1.9. **Малова Т.** Пушкинские реминисценции в системе эстетических взглядов М. Цветаевой. С. 77–84.
- 1.10. **Косинов А.** Некоторые замечания о поэтике романа Г. Газданова «Призрак Александра Вольфа». С. 85–88.
- 1.11. **Утгоф Г.** «...И не кончается строка»: К проблеме поэтики финала <некоторых романов> Владимира Набокова. С. 89–93.

Лингвистика

- 1.12. **Берсон Я.** Составные прилагательные как грамматическая доминанта прозы Бориса Поплавского. С. 97–106.
- 1.13. **Марусенко Н.** Семантизация служебных единиц в стихотворных текстах второй половины XX века. С. 107–115.
- 1.14. **Глазанова Е.** К вопросу о структуре прототипической категории. С. 116–126.
- 1.15. **Архипова Е.** Просодическая характеристика фонетической базы данных русского языка. С. 127–134.
- 1.16. **Пурицкая Е.** Интерпретация молчания носителями традиционной культуры. С. 135–140.
- 1.17. **Миронов Д.** Обращение как форма речевого этикета в современном русском языке. С. 141–149.
- 1.18. **Stefańczyk, W. T.** Próba analizy typologicznej języka estońskiego i polskiego. С. 150–151.

Культура русского зарубежья

- 1.19. **Меймре А.** Русские юмористические периодические издания Эстонии. С. 155–161.
- 1.20. **Пиотровска А.** Русский эмиграционный театр «Дерево» – феномен сегодняшней европейской культуры. С. 162–168.

2.0. STUDIA SLAVICA: СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ ФИЛОЛОГОВ / СОСТ. АУРИКА МЕЙМРЕ. ТАЛЛИНН: TRÜ KIRJASTUS, 2001. [Вып.] II. 347 С.

*Оглавление**Литературоведение и семиотика*

- 2.1. **Романович М.** Предвестники и вестники смерти в русском фольклоре (на материале народных сказок и былин. С. 9–25.
- 2.2. **Суворова Е.** Александр Фомич Вельтман и его повесть «Раина, королева болгарская» (Особенности бытования переводных произведений в литературе болгарского возрождения). С. 26–48.
- 2.3. **Путролайнен А.** Кошмарные сновидения героев как знак их духовного падения в творчестве Ф. М. Достоевского. С. 49–64.
- 2.4. **Шмони́на М.** Рецепция тютчевской поэзии в конце XIX века. С. 65–74.

- 2.5. **Казюкевич А.** Пространство в романе Д. Мережковского «Воскресшие боги» («Леонардо да Винчи»). С. 75–85.
- 2.6. **Гоздек А.** Топос подземного мира и его мифологическая семантика в творчестве Федора Сологуба. С. 86–95.
- 2.7. **Поляков Д.** Схима смеха (О финале «Зангези» Хлебникова). С. 96–111.
- 2.8. **Левченко Я.** О феномене «научного послания». Диалогическое поле ОПОЯЗа. С. 112–124.
- 2.9. **Карпов Н.** Набоков и Гюго («Приглашение на казнь» и «Последний день приговоренного к смерти»). С. 125–135.
- 2.10. **Хачатурян А.** О некоторых аспектах набоковской философии «случайности» (Исследование «малой прозы»). С. 136–146.
- 2.11. **Утгоф Г.** Две заметки о прозе Набокова. С. 147–151.
- 2.12. **Пиотровска А. Л.** Сакральное пространство в гротескном представлении (Проблематика *sacrum* в драмах Нины Садур: К постановке вопроса). С. 152–161.
- 2.13. **Велижев М.** Режиссер и оркестр в трактовках Теодора Адоро и Федерико Феллини. С. 162–185.

Лингвистика

- 2.14. **Смирнова Н.** К вопросу об уровне абстракции в лингвистическом представлении интонационных средств языка (На материале трех описаний русской интонации). С. 189–212.
- 2.15. **Глазанова Е.** Психолингвистический подход к проблеме синонимии и антонимии. С. 213–226.
- 2.16. **Кузьмина О.** О некоторых активных процессах в лексике современного русского языка (на материале банковских терминов). С. 227–234.
- 2.17. **Шлыккина О.** К вопросу о создании словаря чешских и русских пословиц и поговорок (Некоторые аспекты изучения русско-чешской паремиологии). С. 235–244.
- 2.18. **Полковникова С.** Лексемные повторы глаголов речевой деятельности русского языка в оригинале и переводе (На материале рассказа А. П. Чехова «Тоска»). С. 245–252.
- 2.19. **Берсон Я.** Актуализация грамматических категорий, связанных с выражением семантики времени, в поэзии О. Мандельштама. С. 253–264.
- 2.20. **Чуйкина Н.** Сравнение как текстообразующий элемент в повести Л. Андреева «Иуда Искариот». Мотив. С. 265–279.

- 2.21. **Минлос Ф.** Этимологии для русских диалектных слов. С. 280–285.
- 2.22. **Вольская Е., Сай С.** Фольклорный текст в системе речевых жанров носителя диалекта. С. 286–298.
- 2.23. **Сай С., Вольская Е.** О видовременной организации северо-русской сказки. С. 299–315.
- 2.24. **Быстрика Е.** К вопросу о транспозиции личных глагольных форм. С. 316–327.
- 2.25. **Миронов Д.** К вопросу об относительной хронологии как методе исторического языкознания. С. 328–337.

Культура русского зарубежья

- 2.26. **Мейре А.** «Потенциальное издание» в системе русской периодики Эстонии (1918–1940): К постановке проблемы. С. 341–347.

3.0. STUDIA SLAVICA: СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ ФИЛОЛОГОВ / ОТВ. РЕД. Г. УТГОФ (ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ), Д. МИРОНОВ (ЛИНГВИСТИКА). ТАЛЛИНН: TRÜ KIRJASTUS, 2003. [ВЫП.] III. 430 С.

Оглавление

Литературоведение

- 3.1. **Федорова С.** Духовный стих «Два брата Лазаря» и севернорусская нищая братия. С. 9–16.
- 3.2. **Быкова В.** Славянские редакции Чуда Архистратига Михаила иже в Хонѣх XII–XIX вв.: Предварительные наблюдения. С. 17–26.
- 3.3. **Сморжевских М.** Богородичная топка в коронационных речах Амвросия (1742 г.). С. 27–34.
- 3.4. **Федосеева А.** «Страна, к которой нельзя не привязаться»: Английские впечатления русских путешественников. С. 35–43.
- 3.5. **Иванов Д.** Прагматика пародии в «Превращенной Дидоне» и «Подщипе». С. 44–50.
- 3.6. **Немзер А.** Светский человек и литератор: Салонная политика князя В. Ф. Одоевского. С. 51–73.
- 3.7. **Артемчук М.** Описание «смерти жены» в поэзии Тютчева. С. 74–84.
- 3.8. **Поляков Д.** Два Велимира – две «Весны»: К истории литературного псевдонима Хлебникова. С. 85–94.
- 3.9. **Кожухова Н.** Беллетристика П. М. Пильского. С. 95–99.

- 3.10. **Красильников Р.** Функции танатологических мотивов в художественном тексте (На материале прозы Л. Н. Андреева). С. 100–108.
- 3.11. **Быстрова Т.** «Стихи о Москве» Марины Цветаевой: К вопросу о формировании московского цикла. С. 109–118.
- 3.12. **Бурмакина О.** Кузмин и Достоевский. С. 119–130.
- 3.13. **Штильмарк М.** Друидизм и Н. Гумилев (По материалам лондонского архива). С. 131–140.
- 3.14. **Рейкина М.** Плагиат у М. Зощенко: От «Счастливого детства» к «Тюремным воротам». С. 141–149.
- 3.15. **Попова З.** Структура повествования и ее развитие в «Городе Эн» Л. Добычина. С. 150–166.
- 3.16. **Лагашина О.** Два Наполеона: К проблеме «Алданов и Мережковский». С. 167–175.
- 3.17. **Карпов Н.** К типологии фантастического в литературе (Гоголь – Кафка – Набоков). С. 176–184.
- 3.18. **Хачатурян А.** «Было так, а могло быть иначе»: О «зеркалах возможностей» в набоковской философии случая (На материале малой прозы). С. 185–191.
- 3.19. **Богатикова Ю.** Русский язык и культура в романе В. Набокова “Ada”. С. 192–200.
- 3.20. **Семененко А.** «Стойкий принц Гамлет»: Об одном мотиве двух переводов Б. Пастернака. С. 201–208.
- 3.21. **Андреева А.** «Понять без помощи слов...»: Об одной мелодии в 3-иктных дольниках раннего Бродского. С. 209–219.
- 3.22. **Штраус А.** Эстетика и поэтика игры в лирике Б. Ахмадулиной и Ю. Левитанского. С. 220–229.
- 3.23. **Егоров М.** Ключи от «Школы для дураков»: Специфические семантические отношения эпиграфа и текста в романе Саши Соколова. С. 230–238.
- 3.24. **Полищук В.** Предметный мир в произведениях Т. Толстой и Л. Улицкой. С. 239–249.

Лингвистика

- 3.25. **Адамсон И.** Фразеологизмы со значением стремления к осуществлению цели в русском и эстонском языках. С. 253–259.
- 3.26. **Гусева Е.** Производные основы зоонимов. С. 260–271.
- 3.27. **Заграй Л.** Стилистические средства создания юмористического эффекта в рекламных текстах. С. 272–279.

- 3.28. **Зайцева О.** Лексический повтор как средство организации связного текста (На материале выпускных сочинений). С. 280–289.
- 3.29. **Зайцева Ю.** Некоторые размышления о причинах и протекании языковых изменений. С. 290–303.
- 3.30. **Карасева Н.** Частицы *просто* и *только* и их перевод на эстонский язык (На материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»). С. 304–312.
- 3.31. **Кочкина С.** О некоторых закономерностях образования синтетического пассива (на материале стилистически нейтральных глаголов). С. 313–319.
- 3.32. **Кузнецова Н.** Функции отсылок к СМИ в рассуждениях современных крестьян (По материалам записей фольклорных экспедиций 1996–2000 гг. на северо-западе России). С. 320–331.
- 3.33. **Макарова В.** Концепт *родина* в дискурсе А. Блока, С. Есенина, М. Цветаевой. С. 332–340.
- 3.34. **Милевич И.** Язык латвийской прессы: Смешение и смещение стилистических пропорций. С. 341–349.
- 3.35. **Миронов Д.** Отглагольные существительные с семантическим компонентом *место действия* как вторичный способ номинации действия. С. 350–354.
- 3.36. **Михайлова Т.** К вопросу о языковой ситуации: На материале газет 1920 г. «Последние Известия» (Ревель) и «Известия» (Москва). С. 355–359.
- 3.37. **Николаева Н.** Слово *свет* в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» и романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 360–369.
- 3.38. **Петрова М., Сироткина Ю.** К вопросу об авторском инварианте. С. 370–380.
- 3.39. **Прохоров Г.** Явление дисперсности в системе текста. С. 381–391.
- 3.40. **Руднева Е.** Разнокоренные лексические варианты по спискам *Повести о беспечном царе и его мудром советнике* Кирилла Туровского. С. 392–400.
- 3.41. **Свистунова Т.** Некоторые особенности формообразования русского глагола детьми дошкольного возраста: Экспериментальное исследование. С. 401–410.
- 3.42. **Троянова Т.** Метафорическое употребление наименований человека по профессии. С. 411–417.

Культура русского зарубежья

- 3.43. **Левочка Е.** Русский театр в Таллинне (Ревеле) в начале XX века. С. 421–430.

4.0. STUDIA SLAVICA: СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ ФИЛОЛОГОВ / ОТВ. РЕД. А. ХАЧАТУРЯН (ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ), Д. МИРОНОВ (ЛИНГВИСТИКА). ТАЛЛИНН: TRÜ KIRJASTUS, 2004. [ВЫП.] IV. 356 С.

*Оглавление**Литературоведение*

- 4.1. **Андреева А.** 4-иктный дольник И. Бродского: Ритмические источники и семантика. С. 9–18.
- 4.2. **Артемчук М.** Тютчев, Жуковский и Ломоносов: Некоторые примеры. С. 19–29.
- 4.3. **Быстрова Т.** Цветаевский «московский миф» и некоторые из его источников. С. 30–37.
- 4.4. **Горлова Е.** Несчастливая минута (На материалах экспедиции СПбГУ 2002 г. в Вологодскую область). С. 38–43.
- 4.5. **Иванов Д.** Комедия А. А. Шаховского «Аристофан, или Представление комедии *Всадники*» как полемический жест. С. 44–52.
- 4.6. **Каменский К.** «Вечерние размышления Агасфера»: К семантике одной мифологемы в раннем творчестве Н. Минского. С. 53–61.
- 4.7. **Котельникова Т.** Кто такая Каролина Ивановна? (Текстологический анализ петербургской поэмы Ф. Достоевского «Двойник» и рассказа Я. Буткова «Первое число»). С. 62–65.
- 4.8. **Лагашина О.** Цитата в историософском романе: Между вымыслом и вымыслом. С. 66–72.
- 4.9. **Петриченко Е.** Вода и ее функции в «Венецианских строфах» И. Бродского. С. 73–80.
- 4.10. **Поляков Д.** Карты, тексты и слова (Опыт прочтения хлебниковского сверх-текста). С. 81–97.
- 4.11. **Попова З.** О транслитерации в текстах Л. Добычина. С. 98–109.
- 4.12. **Прохоров Г.** Функция расслоения образа автора в сборниках с заголовочным знаком «Зерцало». С. 110–123.

- 4.13. **Розенблюм О.** Автобиографический миф Булата Окуджавы (В песнях, стихах, прозе). С. 124–133.
- 4.14. **Трофимова О.** Тема «двойственности / двойничества» в рассказе Л. Лунца «Родина». С. 134–143.
- 4.15. **Трофимова О., Винокуров Ф.** Феномен «стилизма» в русской литературе 1920-х гг.: Рассказ Л. Лунца «В пустыне» как стилизация. С. 144–151.
- 4.16. **Федосеева А.** «Благоразумно любящая мать»: Теория и практика совершенного воспитания (Рецепция педагогической концепции Джона Локка княгиней Е. Р. Дашковой). С. 152–160.
- 4.17. **Хачатурян А.** О геометрии пространства в новеллах Сигизмунда Кржижановского. С. 161–171.
- 4.18. **Штильмарк М. Н.** Гумилев и примитив. С. 172–180.
- 4.19. **Штраус А.** Эстетика игры в лирике С. Гандлевского. С. 181–189.
- 4.20. **Швецов И.** Между Днепром и Ахероном: О весеннем стихотворении М. Цветаевой, написанном в декабре. С. 190–198.

Лингвистика

- 4.21. **Близнюк Е.** Системный анализ глагольного управления в родственных славянских языках. С. 201–210.
- 4.22. **Викутьцева Н.** Лексема *ведь* в предложениях, выражающих условные отношения. С. 211–218.
- 4.23. **Гермогенова И.** Морфологические особенности древнерусского переводного изречения как прототипа пословиц и поговорок. С. 219–225.
- 4.24. **Гусева Е.** Функционирование зоонимов в речи. С. 226–233.
- 4.25. **Давыдова О.** Описание глагола в грамматике Юрия Крижанича. С. 234–242.
- 4.26. **Кнут В.** О периферийных средствах выражения причинных отношений: Простые предложения с деепричастными оборотами. С. 243–252.
- 4.27. **Коновалова О.** Некоторые современные тенденции в развитии польской и русской терминологии кровного родства. С. 253–257.
- 4.28. **Кузнецова Н., Филиппова А.** К вопросу о языковом союзе в Балтийском ареале. С. 258–266.
- 4.29. **Милевич И.** Ономастикон современной публицистики Латвии. С. 267–275.

- 4.30. **Миронов Д.** Некоторые тенденции в современной русской пунктуации: Кавычки как знак выделения условных наименований. (К вопросу о сужении области функционирования). С. 276–282.
- 4.31. **Мун Кюн Нам.** Стяженные и нестяженные формы имперфекта глагола у второго писца в древнерусском памятнике *Милятино Евангелие*. С. 283–290.
- 4.32. **Пазельская А.** Регулярная многозначность русских предикатных имен. С. 291–301.
- 4.33. **Перерва А.** Лексика «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева через призму перевода на английский язык (Девербативы). С. 302–310.
- 4.34. **Петрова М.** К имплицитной модализованности русских предложений. С. 311–321.
- 4.35. **Полковникова С.** Семантическая валентность глаголов речевой деятельности русского и латышского языков. С. 322–328.
- 4.36. **Сироткина Ю.** Развитие категории двойного отрицания в речи детей. С. 329–340.
- 4.37. **Табакowa И.** К вопросу о переводе индивидуально-авторских модификаций фразеологизмов. С. 341–349.
- 4.38. **Шуба Т.** К вопросу о контрастивном анализе словообразовательных систем русского, белорусского и польского языков (На примере фемининативов). С. 350–356.

5.0. STUDIA SLAVICA: СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ ФИЛОЛОГОВ / ОТВ. РЕД. А. ХАЧАТУРЯН (ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ), Д. МИРОНОВ (ЛИНГВИСТИКА). ТАЛЛИНН: TRÜ KIRJASTUS, 2005. [ВЫП.] V. 337 С.

Оглавление

Литературоведение

- 5.1. **Андреева А.** О некоторых особенностях стиховой техники Генриха Сапгира. С. 9–17.
- 5.2. **Быстрова Т.** Еще раз о Казанове Марины Цветаевой. С. 18–28.
- 5.3. **Вельман Ю.** Мотив самоубийства в русской литературе начала XX века (На материале романа А. Ветлугина «Записки Мерзавца»). С. 29–34.

- 5.4. **Гордин А.** Мережковский-публицист на страницах газеты «Сегодня» (1920 – 1930-е гг.). С. 35–41.
- 5.5. **Домрачева Е.** Мифологические и фантастические элементы в изображении Лжедмитрия I в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» и в русских исторических песнях. С. 42–50.
- 5.6. **Квачан Л.** Специфика символа в поэзии Владимира Соловьева. С. 51–60.
- 5.7. **Котельникова Т.** Басаврюковы Достоевского и Басаврюк Гоголя: Роль литературного припоминания в петербургской поэме «Двойник». С. 61–66.
- 5.8. **Лагашина О. М.** Алданов об «изначальном зле в человеческой природе». С. 67–74.
- 5.9. **Прохоров Г.** Диффузность границ авторства в средневековой книге прозы (На материале сборников с заголовочным знаком «Зерцало»). С. 75–89.
- 5.10. **Самойлова Е.** «Дни Турбиных»: Диалог с А. П. Чеховым. С. 90–99.
- 5.11. **Утгоф Г.** «Бархат» как «рогожа». С. 100–110.
- 5.12. **Хачатурян А.** Особенности композиции повести В. С. Маканина «Голоса» (Некоторые наблюдения). С. 111–120.
- 5.13. **Черникова А.** Герои «третьего тома» лирики А. А. Блока: Демонические черты. С. 121–129.
- 5.14. **Чернышева С.** Советская культура и художественный мир Георгия Шенгели: Окна, стекла, вечность и рождение. С. 130–140.
- 5.15. **Шульева-Канушина Т.** Лесковский Левша: Герой или антигерой? С. 141–147.
- 5.16. **Эберенц Э.** Художественное пространство в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и в поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки». С. 148–152.

Лингвистика

- 5.17. **Адамсон И.** К постановке вопроса о семантической зоне дезидеративности в русском языке. С. 155–160.
- 5.18. **Бирцер С.** Русские деепричастия в кодифицированном литературном языке: Проблема грамматикализации или деграмматикализации? С. 161–169.
- 5.19. **Гутман М.** Особенности обработки текста у больных шизофренией: Экспериментальное исследование. С. 170–178.

- 5.20. **Гетка И.** Активный и пассивный словообразовательный потенциал русского языка (На примере форм субъективной оценки личного имени). С. 179–188.
- 5.21. **Каталов И.** Когнитивный диссонанс в переводческом дискурсе. С. 189–196.
- 5.22. **Кнут В.** Выражение причинных отношений в предложениях с обособлением (На материале романов Б. Акунина). С. 197–203.
- 5.23. **Королева И.** поэтапное овладение чтением на русском языке. С. 204–210.
- 5.24. **Кузнецова Е.** Субъект в безличном предложении (На материале романов символистов). С. 211–217.
- 5.25. **Кузнецова Н.** Позиции нейтрализации фонологических противопоставлений смычных согласных в эстонском и русском языке. С. 218–228.
- 5.26. **Лаптева М.** Аффиксальный способ словообразования как один из способов создания художественного эффекта в цикле «Крохотки» А. И. Солженицына. С. 229–237.
- 5.27. **Макарова В.** О современной российской риторике: Дискурс «Единой России». С. 238–243.
- 5.28. **Максимова М.** Сопоставление русских и эстонских наименований детей (На материале слов с опорными основами *мальчик / poiss, девочка / tüdruk, дети-ребенок / laps*). С. 244–248.
- 5.29. **Миронов Д.** Отглагольные существительные как представители структурно-семантической зоны *сложное действие*: К проблеме глагольности в сфере имен. С. 249–253.
- 5.30. **Николаенко Е.** Диалектные особенности языка русских паремий Литвы. С. 254–262.
- 5.31. **Петрова М.** О сопоставлении русских глаголов *мочь* и *смочь*. С. 263–273.
- 5.32. **Пехк В.** Роль экстралингвистических факторов в формировании текстов новостного типа (На материале русскоязычных СМИ Эстонии). С. 274–280.
- 5.33. **Романова М.** Рукописный сборник старообрядческих заговоров: Основные языковые особенности. С. 281–290.
- 5.34. **Руднева Е.** Лингвотекстологическое описание *Сказания об иноческом чине* Кирилла Туровского. С. 291–296.

- 5.35. **Соколова С.** Условия прономинализации лексем в современном русском языке. С. 297–306.
- 5.36. **Табакова И.** Проблема перевода индивидуально-авторских модификаций русских фразеологических единиц. С. 307–315.
- 5.37. **Фивейская Е.** Представление формализованных словообразовательных отношений в толковом словаре (На материале отыменных и отглагольных существительных русского языка). С. 316–326.
- 5.38. **Шишкова Э.** Язык как один из аспектов национального самосознания. С. 327–334.
- Kokkuvõte. С. 335–337.

6.0. STUDIA SLAVICA: СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ ФИЛОЛОГОВ / ОТВ. РЕД. А. ХАЧАТУРЯН (ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ), Д. МИРОНОВ (ЛИНГВИСТИКА). ТАЛЛИНН: TLÜ KIRJASTUS, 2006. [ВЫП.] VI. 282 С.

Оглавление

Литературоведение

- 6.1. **Гой Т., Киршбаум Г.** Иосиф Бродский и Петер Хухель: К постановке вопроса. С. 9–17.
- 6.2. **Гусаров М.** Рижская газета «Вечернее время» (1924–1932): Проблемы изучения. С. 18–24.
- 6.3. **Дудкина М.** Модель культуры в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота». С. 25–35.
- 6.4. **Иоскевич О.** Повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» как «психическая история болезни». С. 36–46.
- 6.5. **Котельникова Т.** Сделка с дьяволом как структурная основа мотива двойничества (На материале романа Ф. М. Достоевского «Подросток»). С. 47–55.
- 6.6. **Лагашина О.** Иван Наживин: Исторический роман или (анти) эмигрантская публицистика. С. 56–66.
- 6.7. **Накано Ю.** *Абрам Терц* как литературное амплуа в творчестве Андрея Синявского. С. 67–76.
- 6.8. **Петриченко Е.** Дерптский Языков: Пьяница, декабрист или... С. 77–87.
- 6.9. **Прохоров Г.** Книга прозы как антиномичное целое. С. 88–98.

- 6.10. **Самохина-Труве С.** Фантастическое в «Квадратурине» С. Д. Кржижановского: Дьявол и власть. С. 99–113.
- 6.11. **Тамарович Н.** Усадебный колорит в «мистических» рассказах С. Р. Минцлова (На материале цикла «Мистические вечера»). С. 114–123.
- 6.12. **Цуренкова А.** Символика цвета в «третьем томе» лирики А. А. Блока: Демонический аспект. С. 124–141.

Лингвистика

- 6.13. **Адамсон И.** Фразеологические единицы в высказываниях, эксплицирующих угрозу. С. 145–156.
 - 6.14. **Артемова И.** Предложения именования в болгарском и русском языках. С. 157–168.
 - 6.15. **Гришманова М.** О «ложном» цоканье и об авторстве ганзейско-русских и ливонско-русских текстов (На материале полоцких грамот <XIII> – <XIV> вв.). С. 169–180.
 - 6.16. **Максимова М.** Словообразование наименований невзрослых лиц в русском и эстонском языках. С. 181–192.
 - 6.17. **Мионов Д.** Учет социосемантических характеристик языковых единиц в практике перевода (На материале русского и эстонского языков). С. 193–199.
 - 6.18. **Насонова Ю.** Мотив природы в поэзии Н. К. Рериха. С. 200–208.
 - 6.19. **Перерва А.** Девербативные существительные, образованные от глаголов ментального действия, в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр». С. 209–219.
 - 6.20. **Руднева Е.** Наблюдения над языком и текстом одной из притч Кирилла Туровского. С. 220–229.
 - 6.21. **Сидорова Е.** Отрицание при модальных глаголах и предикативе *должен*. С. 230–239.
 - 6.22. **Фуре О.** Конфессиональная принадлежность как фактор варьирования в белорусских переводах Евангелия от Матфея. С. 240–251.
 - 6.23. **Ягинцева О.** К этимологии существительного *сковорода*. С. 252–263.
 - 6.24. **Янковяк М.** Языковая характеристика деревень на белорусско-русском пограничье. С. 264–278.
- Kokkuvõte. С. 279–281.

7.0. STUDIA SLAVICA: СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ ФИЛОЛОГОВ / ОТВ. РЕД. Г. УТГОФ (ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ), Д. МИРОНОВ (ЛИНГВИСТИКА). ТАЛЛИНН: TLÜ KIRJASTUS, 2007. [ВЫП.] VII. 426 С.

Оглавление

Литературоведение

1. История литературы

- 7.1. **Быкова В.** Древнерусские сказания о Чуде архангела Михаила во Святой горе Афонской XV – XVII вв. С. 11–20.
- 7.2. **De Dobbeleer, M.** Ideology within Three Russian Capture Stories: A Matter of Plot and Focalization. С. 21–30.
- 7.3. **Мамаева О.** Мемуары Екатерины II и «дворцовые анекдоты»: Эстетика образа. С. 31–41.
- 7.4. **Ян Ен Лан.** Пути обретения нравственных ценностей поэтами пушкинской поры. С. 42–51.
- 7.5. **Бодрова А.** Туркманчайский мир и околотитулярные войны: О некоторых контекстах письма Баратынского к Вяземскому. С. 52–62.
- 7.6. **Жукова А.** «Наложница» и «Цыганка»: Два опыта «эkleктического» романа Е. А. Боратынского. С. 63–73.
- 7.7. **Федорова Е.** О трех русских трансформациях одного гофмановского сюжета. С. 74–83.
- 7.8. **Трофимова Т.** Философские аспекты понятия «положительное начало» в русской критике середины XIX века. С. 84–93.
- 7.9. **Давыдова А.** Художественное время и особенности конфликта в романе «Отцы и дети» И. С. Тургенева. С. 94–101.
- 7.10. **Ионина М.** Ветхозаветная Книга Иова в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». С. 102–111.
- 7.11. **Кюналь А.** Пространство и время в операх «Парсифаль» Рихарда Вагнера и «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. С. 112–122.
- 7.12. **Лагашина О.** Алданов и Паскаль: Мыслитель и мыслящий тростник. С. 123–132.
- 7.13. **Нечаева М.** Ошибка как стилиобразующий прием: Стихотворения Даниила Хармса. С. 133–143.

- 7.14. **Копосова Л.** Термин «антифон» в литературоведении: К вопросу о принципах объединения рассказов В. Набокова в сборники. С. 144–152.
- 7.15. **Гусаров М.** Роман о газете «Сегодня» в «Вечернем времени». С. 153–163.
- 7.16. **Тамарович Н.** Содружество молодых поэтов и писателей «На струе слов»: К вопросу о русских литературных объединениях в Латвии (1918–1940). С. 164–175.
- 7.17. **Клюева Н.** Силлабо-тоническая традиция в творчестве Александра Башлачева. С. 176–182.
- 7.18. **Якушева Л.** Коммуналка как художественный образ (На примере творчества Н. Коляды). С. 183–192.

II. Теория литературы

- 7.19. **Аумюллер М.** О влиянии Потебни на русских формалистов. С. 193–202.
- 7.20. **Утгоф Г.** К проблеме синтаксического темпа. С. 203–228.
- 7.21. **Василова Е.** «Картина мира», «модель мира», «образ мира», «мировоззрение»: К вопросу о терминологической путанице в литературоведческой практике. С. 229–238.

Лингвистика

- 7.22. **Амельченко О.** Полифункциональный знак тире в публицистическом стиле. С. 241–250.
- 7.23. **Боричевский И.** Эмфатические формы для пересказывания чужих слов в болгарском языке. С. 251–260.
- 7.24. **Гетка И.** К вопросу о языке, самоидентичности и национальной принадлежности жителей белорусско-русского пограничья. С. 261–271.
- 7.25. **Гришманова М.** О проблеме разграничения явления языкового контакта и языковой диахронии. С. 272–280.
- 7.26. **Занегина Н.** Современное состояние концептосферы *семья* в русском языковом сознании (Родственные и брачные отношения). С. 281–290.
- 7.27. **Косоротова А.** Этимологическая перспектива лексемы *коврига*. С. 291–302.
- 7.28. **Лазар Р.** Эстетическая грамматика – стилистика <XXI> века? Заметки на полях дискуссии. С. 303–310.

- 7.29. **Лоншакова Е.** Роль аргументов в когнитивных механизмах концептуализации события «Вступление в ЕС» в латвийском политическом / публицистическом дискурсе. С. 311–319.
- 7.30. **Миронов Д.** О роли девербативов в организации видовременного плана текста. С. 320–327.
- 7.31. **Насонова Ю.** Особенности заголовочно-финального комплекса в поэзии Н. К. Рериха. С. 328–334.
- 7.32. **Романова М.** Языковые средства воздействия в русских заговорах. С. 335–342.
- 7.33. **Соколова С.** Об одном случае употребления русских местоименных слов *что-то, почему-то, как-то*. С. 343–353.
- 7.34. **Усачева А.** Парадигма мышления как одна из форм экспликации интеллектуальной деятельности в поэтическом тексте (На материале поэзии И. Бродского). С. 354–363.
- 7.35. **Федоров М.** Прямая речь в стихотворениях И. Анненского. С. 364–375.
- 7.36. **Хазбулатова Т.** Классификация вопросов в лирике с точки зрения их коммуникативного намерения (На материале лирических произведений Б. Пастернака и О. Мандельштама). С. 376–386.
- 7.37. **Шишков М.** Функционирование концепта *искренность* в современных публицистических текстах. С. 387–395.
- 7.38. **Ягинцева О.** К этимологии существительного *коромысло*. С. 396–405.
- 7.39. **Яскевич А.** Словообразовательная аналогия в жаргоне и традиционная модель словообразования. С. 406–414.
- Kokkuvõte. С. 415–425.

8.0. STUDIA SLAVICA: СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ ФИЛОЛОГОВ / ОТВ. РЕД. Г. УТГОФ (ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ), И. АДАМСОН (ЛИНГВИСТИКА). ТАЛЛИНН: TLÜ KIRJASTUS, 2008. [ВЫП.] VIII. 320 С.

Оглавление

Литературоведение

- 8.1. **Трунин М.** Ермолай-Еразм и митрополит Макарий: К вопросу об идеологическом контексте *Повести о Петре и Февронии*. 9–22.
- 8.2. **Вдовин А.** Прагматика литературных переживаний в дневнике авантюриста Романа Медокса. С. 23–34.

- 8.3. **Бодрова А.** К литературной истории послания Е. А. Баратынского «Дядьке итальянцу». С. 35–46.
- 8.4. **Пиотровска И.** Ранняя диаристика Льва Толстого: Автомифологизация через негативы. С. 47–55.
- 8.5. **Кюналь А.** Некоторые наблюдения над драматургией опер «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. С. 56–67.
- 8.6. **Белоусова В.** «Я предан испанской звезде...»: Бальмонт и Испания. С. 68–79.
- 8.7. **Цельмер Ю.** Леонид Кандауров о Максимилиане Волошине (По записям в «Журнале путешествий»). С. 80–87.
- 8.8. **Баринова К.** Особенности карнавального начала в драматургии 1920-х годов (В. Маяковский и Н. Эрдман). С. 88–99.
- 8.9. **Журавлева М.** Борис Поплавский: Проза на перекрестке традиций. С. 100–109.
- 8.10. **Лагашина О.** Алдановский след в романе Г. Газданова «Возвращение Будды». С. 110–124.
- 8.11. **Андрианова М.** Статья «Три пророка» в контексте романа А. Битова «Пушкинский дом». С. 125–134.
- 8.12. **Белоусова А., Головастик К.** О формально-семантической деривации стихотворных размеров: Стихотворение Сергея Гандлевского «Ай да сирень в этом мае!..». С. 135–147.
- 8.13. **Клюева Н.** Расширение метрического репертуара Юрия Шевчука. С. 148–157.
- 8.14. **Суховой Д.** Графическая заумь и кроссвордное письмо: Неочевидное наследие футуризма в современной русской поэзии. С. 158–171.

Лингвистика

- 8.15. **Амельченко О.** Функционирование союза *но* в публицистическом тексте А. И. Солженицына. С. 175–186.
- 8.16. **Богомолова Н.** Семантический уровень предложения в поэтическом синтаксисе: Аномальные предложения в стихотворных текстах И. Бродского. С. 187–199.
- 8.17. **Голованова М.** Особенности функционирования знаков препинания в веб-дневниках. С. 200–210.
- 8.18. **Зайковская И.** Словарь как художественная форма в литературе постмодернизма. С. 211–220.

- 8.19. **Коок К.** Глагольные односоставные предложения в рассказе Ф. М. Достоевского «Елка и свадьба». С. 221–230.
- 8.20. **Михайлов С.** Возможности использования сетевых дневников в процессе формирования у студентов-иностранцев навыков спонтанного общения на русском языке. С. 231–240.
- 8.21. **Серикова Н.** Кинематографичность идиостилей А. Аверченко и Н. Тэффи. С. 241–254.
- 8.22. **Смирнова О.** Языковая и когнитивная картины мира: Союзники или соперники? С. 255–267.
- 8.23. **Федоров М.** Особые функции местоимений в произведениях Ин. Анненского. С. 268–275.
- 8.24. **Хазбулатова Т.** Об адресате лирического произведения, «собеседнике-помощнике» и о семантике обращений в лирике Б. Пастернака. С. 276–288.
- 8.25. **Шишков М.** Концепт *утешение*: Трансформация смысла в современной публицистике и художественной литературе. С. 289–297.
- 8.26. **Ягинцева О.** Домашняя утварь в этнолингвистическом аспекте. С. 298–305.
- Kokkuvõte. С. 308–318.

9.0. PUNCTUS CONTRA PUNCTUM: STUDIA SLAVICA: СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ ФИЛОЛОГОВ / ОТВ. РЕД. Г. УТГОФ (ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ), И. АДАМСОН (ЛИНГВИСТИКА). ТАЛЛИНН: ИНСТИТУТ СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР, 2010. [ВЫП.] IX. 396 С.

Оглавление

- 9.1. **Головастикова К.** Ритм и синтаксис изомерных строк «Евгения Онегина». С. 11–21.
- 9.2. **Радина Е.** Пространство коммуникации и функции касаний персонажей повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка». С. 23–35.
- 9.3. **Ёлшина Ю.** «Ночные бдения» Бонавентуры и «Записки из подполья» Достоевского: «Общие точки». С. 37–55.
- 9.4. **Вдовин А.** Книга П. Л. Бибикова «О литературной деятельности Н. А. Добролюбова» и полемика 1862 г. С. 57–65.
- 9.5. **Лапоница Л.** Номинации времени и пространства в прозе А. П. Чехова 1880-х гг. С. 67–80.

- 9.6. **Белоусова В.** Константин Бальмонт и Рубен Дарио: К определению модернизма. С. 81–93.
- 9.7. **Цуренкова А.** «Дионисийский» текст в творчестве А. Блока. С. 95–108.
- 9.8. **Лагашина О.** Марк Алданов и «кадетские балалайкины»: Вокруг Льва Толстого. С. 109–121.
- 9.9. **Монахова Д.** «Петербургский текст» Георгия Иванова. С. 123–137.
- 9.10. **Зеленкова Е.** Даниил Хармс и Кнут Гамсун: Два способа построения абсурдного. С. 139–158.
- 9.11. **Шаульский Е.** Стадиальность в развитии литературы: К вопросу об идеологическом контексте концепции Г. А. Гуковского. С. 159–169.
- 9.12. **Белоусова А.** «Так вот куда октавы нас вели...»: «Домик в Свердловске» Н. Панова в контексте ирои-комической традиции. С. 171–186.
- 9.13. **Сурикова О.** Поэзия на страницах журнала «Синтаксис» (1959–1960). С. 187–197.
- 9.14. **Семенов В.** Полустиишия в позднем неклассическом стихе И. Бродского: Квазицецура. С. 199–222.
- 9.15. **Кюналь А.** Письма из вентиляции: Некоторые аспекты тюремной субкультуры. С. 223–260.

Лингвистика

- 9.16. **Абрамова М.** Этнолингвистический анализ русских паремий на примерах языческого и христианского праздников – Масленицы и Пасхи (Общее и различное). С. 263–270.
- 9.17. **Амельченко О.** Особенности употребления внешнего союза *да* в публицистическом тексте А. И. Солженицына. С. 271–280.
- 9.18. **Ефремов В.** Социолнгвистические трансформации русского языка: Концептуальное пространство *мужчина – женщина*. С. 281–290.
- 9.19. **Ивина Т.** Способы вербального и невербального воздействия в русскоязычной социальной рекламе. С. 291–302.
- 9.20. **Кац Е.** Лексика зрительного восприятия в идиостиле Георгия Иванова: Переменные и константы. С. 303–314.
- 9.21. **Кожанов К.** Проблемы классификации возвратных глаголов (На примере русского и литовского языков). С. 315–324.
- 9.22. **Коок К.** Использование безличных предложений в повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон». С. 325–334.
- 9.23. **Миронов Д.** Некоторые замечания о семантике и функционировании адъективных девербативов: К вопросу о трансформации грамматических категорий глагола. С. 335–344.

- 9.24. **Наумова О.** «Темные слова» у М. Фасмера (Названия предметов домашнего обихода). С. 345–354.
- 9.25. **Томова Ю.** Образ России в зарубежных СМИ: От метафоры к стереотипу. С. 355–364.
- 9.26. **Филиппова Н.** Сценарная и синтаксическая разметка текстов живой звучащей речи. С. 365–376.
- 9.27. **Хан Н.** О психолингвистическом изучении живой речи. С. 377–390. Kokkuvõte. С. 391–394.

10.0. STUDIA SLAVICA: СБ. НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ ФИЛОЛОГОВ / ОТВ. РЕД. А. КЮНАЛЬ, Г. УТГОФ (ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ), И. АДАМСОН (ЛИНГВИСТИКА). ТАЛЛИН: ИНСТИТУТ СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР, 2011. [ВЫП.] X. 360 С.

Оглавление

Литературоведение

- 10.1. **Волков А.** Летописный сюжет в художественной трактовке М. М. Хераскова (Поэма «Владимир»). С. 11–22.
- 10.2. **Вдовин А.** «Невежественный гений»: Державин в русской критике 1820 – 30-х гг. С. 23–41.
- 10.3. **Головастиков К.** Односложные слова в русской силлабо-тонике: Ритм и грамматика. С. 42–53.
- 10.4. **Белоусова А.** Метр и синтаксис в русской октаве (Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Фет). С. 54–71.
- 10.5. **Трунин М.** Повесть М. Н. Лонгинова «Широкая натура» и концепция «Современника» начала 1850-х гг. С. 72–89.
- 10.6. **Неклюдов С.** К проблеме интерпретации романа Ф. М. Достоевского «Бесы» в свете двух замыслов (Романа-памфлета и романа-трагедии). С. 90–100.
- 10.7. **Кюналь А.** Библия как материал для оперного либретто: «Руфь» М. М. Ипполитова-Иванова. С. 101–110.
- 10.8. **Зеленкова Е.** Первый сборник «Центрифуги» в контексте литературной борьбы 1910-х годов. С. 111–128.
- 10.9. **Рубцова А.** Метрический репертуар сборника Вл. Ходасевича «Тяжелая лира». С. 129–142.
- 10.10. **Ведель А.** «Изольды» Ирины Одоевцевой и Юрия Терапиано: Смысловая доминанта образа-мотива. С. 143–152.

- 10.11. **Полилова В.** Полемика вокруг сборников «Художественная форма» и «Ars Poetica»: Б. И. Ярхо и Опояз. С. 153–170.
- 10.12. **Карелина Е.** Мотив «пути» в романе В. Набокова-Сирина «Камера обскура». С. 171–183.
- 10.13. **Поливанов А.** «Эта девушка вовсе не девушка», или К кому едет главный герой «Москвы-Петушков». С. 184–195.
- 10.14. **Ермакова О.** «И даль последнего романа...»: «Лаура и ее оригинал» В. Набокова. С. 196–206.
- 10.15. **Боева Т.** Поэтика экранизации: Фильм «Господин оформитель»: Модернизм или постмодернизм? С. 207–218.

Лингвистика

- 10.16. **Вилинбахова Е.** Речевые повторы как способ репрезентации стереотипов (На материале русского языка). С. 221–231.
- 10.17. **Воронцов Р.** Ономастическая метафора и идея времени в русском языке. С. 232–242.
- 10.18. **Гасилин С.** Современная варшавская урбаномия: Семантическая типология урбанонимов. С. 243–257.
- 10.19. **Зайковская И.** Словарь как тип текста: К вопросу о текстовых категориях. С. 258–267.
- 10.20. **Казаков Г.** Особенности слов сакрального значения на примере русского, церковнославянского и македонского языков. С. 268–280.
- 10.21. **Никрус И.** Коммуникативный сценарий и «один речевой день» (К вопросу о языковой личности в спонтанном монологе). С. 281–288.
- 10.22. **Оскольская С.** Развитие синтаксических свойств конструкций с предлогом *кроме*. С. 289–301.
- 10.23. **Соболев А.** К вопросу об этническом взаимодействии русских, вепсов и карел на территории Андомского погоста. С. 302–313.
- 10.24. **Федорова Н.** Лексема *солнце* в народных приметах русского языка: Семантико-синтаксический аспект. С. 314–322.
- 10.25. **Фойту П.** Вариативность устойчивых сравнений в живой речи и ее сравнение с литературным языком (на материале славянских языков). С. 323–332.
- 10.26. **Хан Н.** Метакоммуникация в спонтанной речи. С. 333–345.
- 10.27. **Шагал К.** О категории времени у русских причастий. С. 346–357.
- <Авторам будущих выпусков.> С. 358–359.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамова М. 9.16.
Адамсон И. 3.25., 5.17., 6.13.,
8.0. (ред.), 9.0. (ред.),
10.0. (ред.)
Амельченко О. 7.22., 8.15., 9.17.
Андреева А. 3.21., 4.1., 5.1.
Андрианова М. 8.11.
Артемова И. 6.14.
Артемчук М. 3.7., 4.2.
Архипова Е. 1.15.
Аумюллер М. 7.19.
Барина К. 8.8.
Белоусова А. 8.12., 9.12., 10.4.
Белоусова В. 8.6., 9.6.
Берсон Я. 1.12., 2.19.
Бирцер С. 5.18.
Близнюк Е. 4.21.
Богатикова Ю. 3.19.
Богомолова Н. 8.16.
Бодрова А. 7.5.
Боева Т. 10.15.
Боричевский И. 7.23.
Бурмакина О. 3.12.
Быкова В. 3.2., 7.1.
Быстрика Е. 2.24.
Быстрова Т. 3.11., 4.3., 5.2.
Василова Е. 7.21.
Вдовин А. 8.2., 9.4., 10.2.
Ведель А. 10.10.
Велижев М. 2.13.
Вельман Ю. 5.3.
Веселова А. 1.2.
Викульцева Н. 4.22.
Вилинбахова Е. 10.16.
Винокуров Ф. 4.15.
Волков А. 10.1.
Вольская Е. 2.22., 2.23.
Воронцов Р. 10.17.
Гасилин С. 10.18.
Гермогенова И. 4.23.
Гетка И. 5.20., 7.24.
Глазанова Е. 1.14., 2.15.
Гоздек А. 2.6.
Гой Т. 6.1.
Голованова М. 8.17.
Головастикова К. 8.12., 9.1., 10.3.
Гордин А. 5.4.
Горлова Е. 4.4.
Гришманова М. 6.15., 7.25.
Гусаров М. 6.2., 7.15.
Гусева Е. 3.26., 4.24.
Гутман М. 5.19.
Давыдова А. 7.9.
Давыдова О. 4.25.
Домрачева Е. 5.5.
Доценко С. 1.3.
Дудкина М. 6.3.
Егоров М. 3.23.
Ермакова О. 10.14.
Ефремов В. 9.18.
Ёлшина Ю. 9.3.
Жукова А. 7.6.
Журавлева М. 8.9.
Заграй Л. 3.27.
Зайковская И. 8.18., 10.19.
Зайцева О. 3.28.
Зайцева Ю. 3.29.
Занегина Н. 7.26.

- Зеленкова Е. 9.10., 10.8.
Иванов Д. 3.5., 4.5.
Ивина Т. 9.19.
Ионина М. 7.10.
Иоскевич О. 6.4.
Казаков Г. 10.20.
Казюкевич А. 2.5.
Калинин И. 1.1.
Каменский К. 4.6.
Карасева Н. 3.30.
Карелина Е. 10.12.
Карпов Н. 2.9., 3.17.
Каталов И. 5.21.
Кац Е. 9.20.
Квачан Л. 5.6.
Киришбаум Г. 6.1.
Клюева Н. 7.17., 8.13.
Кнут В. 4.26.
Кожанов К. 9.21.
Кожухова Н. 3.9.
Коновалова О. 4.27.
Коок К. 8.19., 9.22.
Копосова Л. 7.14.
Королева И. 5.23.
Косинов А. 1.10.
Косоротова А. 7.27.
Котельникова Т. 4.7., 5.7., 6.5.
Кочкина С. 3.31.
Красильников Р. 3.10.
Кузнецова Е. 5.24.
Кузнецова Н. 3.32., 4.28., 5.25.
Кузьмина О. 2.16.
Кюналь А. 7.11., 8.5., 9.15., 10.0.
(ред.), 10.7.
Лагашина О. 3.16., 4.8., 5.8., 6.6.,
7.12., 8.10., 9.8.,
Лазар Р. 7.28.
Лапонина Л. 9.5.
Лаптева М. 5.26.
Левочка Е. 3.43.
Левченко Я. 2.8.
Лоншакова Е. 7.29.
Макарова В. 3.33., 5.27.
Максимова М. 5.28., 6.16.
Малова Т. 1.9.
Мамаева О. 7.3.
Марусенко Н. 1.13.
Мейре А. 1.0 (ред.), 1.19., 2.0.
(ред.), 2.26.
Милевич И. 3.34.
Минлос Ф. 2.21.
Миронов Д. 1.17., 2.25., 3.0. (ред.),
3.35., 4.0. (ред.), 4.30., 5.0. (ред.),
5.29., 6.0. (ред.), 6.17., 7.0. (ред.),
7.30., 9.23.
Михайлов С. 8.20.
Михайлова Т. 3.36.
Монахова Д. 9.9.
Мун Кюн Нам. 4.31.
Накано Ю. 6.7.
Насонова Ю. 6.18., 7.31.
Наумова О. 9.24.
Неклюдов С. 10.6.
Немзер А. 3.6.
Нечаева М. 7.13.
Николаева Н. 3.37.
Николаенко Е. 5.30.
Никрус И. 10.21.
Оскольская С. 10.22.
Пазельская А. 4.32.
Перерва А. 4.33., 6.19.
Петриченко Е. 4.9., 6.8.

- Петрова М. 3.38., 4.34.
Пехк В. 5.32.
Пиотровска А. 1.20.
Пиотровска А. Л. 2.12.
Пиотровска И. 8.4.
Поливанов А. 10.13.
Полилова В. 10.11.
Полищук В. 3.24.
Полковникова С. 4.35.
Поляков Д. 2.7., 3.8., 4.10.
Попова З. 3.15., 4.11.
Прохоров Г. 3.39., 4.12., 5.9., 6.9.
Пурицкая Е. 1.16.
Путролайнен А. 1.5., 2.3.
Радина Е. 9.2.
Рейкина М. 3.14.
Розенблюм О. 4.13.
Романенкова А. 1.6.
Романова М. 5.33., 7.32.
Романович М. 2.1.
Рубцова А. 10.9.
Руднева Е. 3.40., 5.34., 6.20.
Сай С. 2.22., 2.23.
Самойлова Е. 5.10.
Самохина-Труве С. 6.10.
Светикова Е. 1.7.
Свистунова Т. 3.41.
Семененко А. 3.20.
Семенов В. 9.14.
Серикова Н. 8.21.
Сидорова Е. 6.21.
Сироткина Ю. 3.38., 4.36.
Смирнова Н. 2.14.
Смирнова О. 8.22.
Сморжевских М. 3.3.
Соболев А. 10.23.
Соколов Р. 1.8.
Соколова С. 5.35., 7.33.
Суворова Е. 2.2.
Сурикова О. 9.13.
Суховой Д. 8.14.
Табакова И. 4.37., 5.36.
Тамарович Н. 6.11., 7.16.
Томова Ю. 9.25.
Трофимова О. 4.14., 4.15.
Трофимова Т. 7.8.
Троянова Т. 3.42.
Трунин М. 8.1., 10.5.
Усачева А. 7.34.
Утгоф Г. 1.11., 2.11., 3.0. (ред.), 5.11.,
7.0. (ред.), 7.20., 8.0. (ред.), 9.0.
(ред.), 10.0. (ред.)
Федоров М. 7.35., 8.23.
Федорова Е. 7.7.
Федорова Н. 10.24.
Федорова С. 3.1.
Федосеева А. 3.4., 4.16.
Фивейская Е. 5.37.
Филиппова А. 4.28.
Филиппова Н. 9.26.
Фойту П. 10.25.
Фуре О. 6.22.
Хазбулатова Т. 7.36., 8.24.
Хан Н. 9.27., 10.26.
Хачатурян А. 2.10., 3.18., 4.0. (ред.),
4.17., 5.0. (ред.), 5.12., 6.0. (ред.)
Цельмер Ю. 8.7.
Цуренкова А. 6.12., 9.7.
Черникова А. 5.13.
Чернышева С. 5.14.
Чуйкина Н. 2.20.
Шагал К. 10.27.

- Шаульский Е. 9.11.
Швецов И. 4.20.
Шишков М. 7.37., 8.25.
Шишкова Э. 5.38.
Шлыпкина О. 2.17.
Шмони́на М. 2.4.
Штильмарк М. 3.13., 4.18.
Штраус А. 3.22., 4.19.
Шуба Т. 4.38.
Шульева-Канушина Т. 5.15.
- Щербенок А. 1.4.
Эберенц Э. 5.16.
Ягинцева О. 6.23., 7.38.,
8.26.
Якушева Л. 7.18.
Янковяк М. 6.24.
Ян Ен Лан. 7.4.
Яскевич А. 7.39.
De Dobbeleer, M. 7.2.
Stefańczyk, W. T. 1.18.

ABSTRACTS

Pavel Uspensky

SOME THOUGHTS ABOUT “PODRAZHANIE GORATSIUU”
BY KONSTANTIN BATYUSHKOV: IS THE POEM THAT MAD?

This article is an attempt to reconstruct the semantic structure of the incoherent – and even absurdist – text of Konstantin Batyushkov’s poem “Podrazhanie Goratsiiu” (1852). Written by a demented poet, this text seems to lack any logic, yet it has a logic of its own (although the poem’s plane of expression is different from what we expect from a 19th-century poet).

KEYWORDS: Russian 19th-century Literature, Konstantin Batyushkov (1787–1855), “Exegi monumentum,” Madness, Close Reading.

Andrei Fedotov

“SHPILEN ZI POL’KA”: WHAT EXACTLY DELAYED
THE FIRST NIGHT OF ALEXANDER OSTROVSKY’S
BEDNOST’ NE POROK IN ST. PETERSBURG?

This article suggests that the delay of the first night of Alexander Ostrovsky’s comedy *Bednost’ ne porok* (1854) in St. Petersburg can be explained by the fact that the playwright was deeply dissatisfied with the music of Wiktor Każyński, the author of popular polkas. From what we know from Ostrovsky’s correspondence, the playwright was skeptical about Każyński’s decision to use polka tunes in the version of the comedy meant to be staged in the Alexandrinsky Theater. For Ostrovsky the very genre of the polka was deeply related to vulgarity, something Ostrovsky had always tried to avoid.

KEYWORDS: Russian 19th-century Literature, Alexander Ostrovsky (1823–1886), Wiktor Każyński (1812–1876), Polka, History of Theater.

Sergei Dotsenko

ON THE STROPHIC PATTERN OF ALEXANDER BLOK'S
FREE VERSE POEM "ONA PRISHLA S MOROZA..."

The purpose of this article is to reveal a sonnet-like structure in a famous poem by Alexander Blok, "Ona prishla s moroza..." (1908). The last four "stanzas" of the poem mimic the strophic structure of the Italian sonnet (4 + 4 + 3 + 3), thus stabilizing the otherwise unpredictable verse form (*vers libre*).

KEYWORDS: Russian 20th-century Literature, Alexander Blok (1880–1921), *vers libre*, Verse Theory.

Irina Belobrovtsseva

BUNIN THE EDITOR: WHAT SHOULD BE SEEN AS THE CRITICAL TEXT OF
LEONID ZUROV'S SHORT NOVEL *KADET*?

The Leeds Russian Archive in the University of Leeds holds an intriguing item: a copy of the first edition of Leonid Zurov's *povest'* (short novel) *Kadet* (1928), partially edited by the writer's older friend Ivan Bunin. How did Bunin edit the text? What did he alter and why? And what should be seen as the final – the critical – text of the *povest'*? The article answers these questions and also addresses the question of final authorial intent.

KEYWORDS: Russian 20th-century Literature, Ivan Bunin (1870–1953), Leonid Zurov (1902–1971), Final Authorial Intention, Textual Criticism.

Semyon Leonenko

ON SOME INTERLINGUAL SOUND PATTERNS
IN VLADIMIR NABOKOV'S POEM "LA BONNE LORRAINE"

This article reveals some anagrammatic patterns in Vladimir Nabokov's poem "La Bonne Lorraine" (1924). The original Russian text of the poem has several lines that include sound clusters referring to the name of the Maid of Orleans, the heroine of the poem. This poem about Joan of Arc springs from the very phonetics of its key-word, the sign *in absentia* (cf., for instance, the very first line, which alludes to the French for Joan, Jeanne: "ZHgli ANglichANe, ZHgli moi u podrugu...").

KEYWORDS: Russian 20th-century Literature, Vladimir Nabokov (1899–1977), Anagrams, Structuralist Poetics.

Marina Salman

A SHAKESPEARE QUOTE IN *POEM WITHOUT A HERO*

The purpose of this article is to explain Anna Akhmatova's decision to rewrite the following stanza from *Poema bez geroia* (1940–1962):

Ne otbit'sia ot rukhliadi pestroi,
 Eto staryi chudit Kaliostro
 Za moiu k nemu neliubov'.
 I mel'kaiut letuchie myshi,
 I begut gorbuny po kryshe
 I tsyganochka lizhet krov'.

The final version of the stanza –

Ne otbit'sia ot rukhliadi pestroi.
 Eto staryi chudit Kaliostro –
 Sam iziashneishii satana,
 Kto nad mertvym so mnoi ne plachet,
 Kto ne znaet, chto sovest' znachit
 I zachem sushchestvuet ona.

– alludes to Shakespeare's Sonnet 151. The penultimate line of the final version of the stanza ("Kto ne znaet, *chto sovest' znachit...*") paraphrases the opening line of the sonnet ("Love is too young to know *what conscience is...*"); the sonnet's keywords – "love," "conscience," "young," "guilty of my faults" – correspond to the central themes of *Poem without a Hero*.

KEYWORDS: Russian 20th-century Literature, Anna Akhmatova (1889–1966), William Shakespeare (1564–1616), Subtext, Close Reading.

Giuseppina Larocca

LEV PUMPYANSKY'S IDEA OF CLASSICISM: A VERY BRIEF INTRODUCTION

This introduction to Lev Pumpyansky's (1891–1940) idea of Classicism focuses on the following problems: what is the meaning of the idea of Classicism in Pumpyansky's terms? How did Pumpyansky apply this idea to the analysis of Russian poetry? What is the cultural background of Pumpyansky's idea of Classicism? The article stresses the fact that Pumpyansky's theory has several sources, e.g. the critical output of Vyacheslav Ivanov and Tadeusz Zieliński.

KEYWORDS: Russian Philology, Lev Pumpyansky (1891–1940), Classicism, History of Literary History.

Romen Nazirov

A STORY OF THE MAN WHO SOLD HIS TALENT

(PUBLICATION BY BORIS OREKHOV AND SERGEI SHAULOV)

This chapter of the unpublished doctoral dissertation of an expert on Dostoyevsky and literary theory, Romen Nazirov (1934–2004), addresses the problem of how Russian 19th-century literature treated the cultural motif of a deal with the devil. The chapter is centered on an overview of the variants of this motif in the writings of Nikolai Gogol, Vladimir Odoyevsky, Ivan Goncharov, and others.

KEYWORDS: Russian Philology, Romen Nazirov (1934–2004), History of Literature, Marxism.

Aurika Meimre, Antonia Nael

“ZDES' RUSSKII DUKH... ZDES' RUS'IU PAKHNET!": THE FIGHT AGAINST THE “RUSSIAN SPIRIT” IN THE TALLINN OF THE EARLY 1920s (THE RECONSTRUCTION OF EVENTS, AND THEIR REFLECTION IN CARICATURES)

This article is aimed at reconstructing the course of events that resulted in the relocation of a monument of Peter the Great in the capital of Estonia. The bronze standing figure of Peter by Léopold Bernstamm (unveiled in September 1910 to commemorate the bicentennial of the siege of Reval) was removed in April 1922. The reasons for its demolition were mainly ideological: for Estonians Peter the

Great symbolized years of suffering under Russian rule. The controversy around Peter the Great attracted Georg Tõnisson (Gori), a graphic artist, who portrayed the czar in a series of caricatures published by *Waba Maa* and *Meie Mats*.

KEYWORDS: History of Estonia, Monument of Peter the Great, Georg Tõnisson (1894–1944), Caricature.

Kirill Zubkov

LITERARY CRITICISM AND THE LITERARY CANON: A SURVEY OF THE LITERATURE DEVOTED TO IVAN GONCHAROV'S BICENTENNIAL (2012)

The present critical overview of nearly 50 studies published on the occasion of Ivan Goncharov's bicentennial raises the question of why many students of Goncharov take for granted such 19th-century concepts as *a classic writer, literary canon*, etc.

KEYWORDS: Russian 19th-century literature, Ivan Goncharov (1812–1891), Literary Nationalism, Criticism of Literary Criticism.

KOKKUVÕTTED

Pavel Uspenski

MÕTTEID KONSTANTIN BATJUŠKovi “HORATIUSE JÄLJENDAMISEST”: KAS SEE LUULETUS ONGI NII HULL?

Artiklis tehakse katse rekonstrueerida Konstantin Batjuškovi seosetut ja absurdihõngulist luuletust “Horatiuse jäljendamine” (1852), mille on kirjutanud juba vanadusnõder poeet. Näib, et luuletuses on loogika puudujääke, ehkki oma loogika on selles kindlasti olemas (ehkki luuletuse väljendusplaan erineb oluliselt 19. sajandi poetide omast).

VÕTMESÕNAD: 19. saj. vene kirjandus, Konstantin Batjuškov (1787–1855), “Exegi monumentum aere perennius”, hullumeelsus, *close reading*.

Andrei Fedotov

“ШПИЛЕН ЗИ ПОЛЬКА?” MIKS JÄI VIIBIMA ALEKSANDR OSTROVSKI “VAESUS POLE PAHE” ESIETENDUS PETERBURIS

Artiklis väidetakse, et Aleksandr Ostrovski draama “Vaesus pole pahe” esietendus Peterburis lükkus 1854. aastal edasi, sest autor ei olnud rahul populaarsete polkade autori Wiktor Kažyński muusikaga. Ostrovski kirjavahetusest on teada, et ta polnud nõus, et lavastaja kasutas Kažyński polkalugusid tema komöödias, mida mängiti Aleksandrinski teatris. Ostrovski seostas polkasid vulgaarsusega ja tahtis seda vältida.

VÕTMESÕNAD: 19. saj. vene kirjandus, Aleksandr Ostrovski (1823–1886), Wiktor Kažyński (1812–1876), polka, teatri ajalugu.

Sergei Dotsenko

ALEKSANDR BLOKI VABAVÄRSILISE LUULETUSE “TA TULI PAKASEST” STROOFISKEEMIST

Artikli autori eesmärk on avada Aleksandr Bloki kuulsa luuletuse “Ta tuli pakasest” (1908) sonetilaadne skeem. Luuletuse stroofistruktuur on viimasel 4 “stantsis” itaalia soneti pärane (4 + 4 + 3 + 3) ning sellise struktuuri kasutamine stabiliseerib muidu ennenägematut värsivormi (*vers libre*).

VÕTMESÕNAD: 20. saj. vene kirjandus, Aleksandr Blok (1880–1921), *vers libre*, luuleteooria.

Irina Belobrovtsseva

BUNIN TOIMETAJANA: LEONID ZUROVI JUTUSTUSE “KADETT”
LÕPLIKU TEKSTI KUJUNEMISEST

Leedsi ülikooli vene arhiiv sisaldab põnevat dokumenti: Leonid Zurovi jutustuse “Kadett” (1928) käsikirja, mida on toimetanud autori vanem sõber Ivan Bunin. Kuidas Bunin teksti toimetas, mida ta muutis ja miks? Artikkel vastab neile küsimustele ja küsib omakorda, kuidas autor ise lõpuks otsustas.

VÕTMESÕNAD: 20. saj. vene kirjandus, Ivan Bunin (1870–1953), Leonid Zurov (1902–1971), autori viimane tahe, tekstoloogia.

Semjon Leonenko

MÕNEST KEELTEVAHELISEST HELIMUSTRIST VLADIMIR NABOKOVI
LUULETUSES “LA BONNE LORRAINE”

Artikkel tegeleb anagrammiliste struktuuridega Vladimir Nabokovi luuletuses “La Bonne Lorraine” (1924). Luuletuse venekeelne tekst sisaldab foneetilist struktuuri, mis viitab selle peakangelannale Orleánsi neitsile. Luuletus Jeanne d’Arcist (kelle nimi on märk *in absentia*) saab alguse võtmesõna foneetikast (nt esimeses reas “Жгли АНгличАНе, Жгли мою подругу!”, mis vihjab Jeanne’i prantsuskeelsele nimele).

VÕTMESÕNAD: 20. saj. vene kirjandus, Vladimir Nabokov (1899–1977), anagrammid, struktureaalne poeetika.

Maria Salman

SHAKESPEARE’I TSITAAT “POEEMIS ILMA KANGELASETA ”

Artikli eesmärk on selgitada Anna Ahmatova otsust kirjutada ümber üks stroof oma teosest “Poeem ilma kangelaseta” (1940–1962):

Не отбиться от рухляди пестрой,
Это старый чудит Калиостро

За мою к нему нелюбовь.
И мелькают летучие мыши,
И бегут горбуны по крыше
И цыганочка лижет кровь.

See tekstifragment hakkas lõpuks välja nägema nii:

Не отбиться от рухляди пестрой.
Этo старый чудит Калиостро –
Сам изящнейший сатана,
Кто над мертвым со мной не плачет,
Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она.

See on vihje Shakespeare'i 151. sonetile. Stroofi lõppversiooni eelviimane rida "Кто не знает, *что совесть значит...*" parafraseerib soneti esimest rida "Love is too young to know *what conscience is...*". Soneti võtmesõnad "armastus", "südametunnistus", "noor" ja "süüdi" seostuvad "Poeemi ilma kangelaseta" kesksete teemadega.

VÕTMESÕNAD: 20. saj. vene kirjandus, Anna Ahmatova (1889–1966), William Shakespeare (1564–1616), alltekst, *close reading*.

Giuseppina Larocca

LEV PUMPJANSKI KLASSITSISMI IDEE: VÄGA LÜHIKE SISSEJUHATUS

Artikkel on sissejuhatuseks Lev Pumpjanski (1891–1940) klassitsismi-ideele: mis see Pumpjanski mõistes oli? Kuidas Pumpjanski seda ideed vene poetide iseloomustamiseks kasutas ja milline oli selle kultuuriline tagapõhi? Artiklis on juttu sellest, et Pumpjanski teorial on eri allikaid, näiteks kriitiline vaatenurk Vjatšeslav Ivanovi ja Tadeusz Zieliński teoste.

VÕTMESÕNAD: vene filoloogia, Lev Pumpjanski (1891–1940), klassitsism, kirjandusloo ajalugu.

Romen Nazirov

LUGU MEHEST, KES MÜÜS MAHA OMA ANDE
(BORIS OREHHOVI JA SERGEI ŠAULOVI PUBLIKATSIOON)

See on kirjandusteoreetiku ja Dostojevski-eksperdi Romen Nazirovi (1934–2004) avaldamata doktoritöö peatükk, mis käsitleb nn saatanapakti – motiivi, mida 19. sajandi vene kirjandus sageli käsitles. Motiivi eri variante esineb Nikolai Gogoli, Vladimir Odojevski, Ivan Gontšarovi jt teostes.

VÕTMESÕNAD: vene filoloogia, Romen Nazirov (1934–2004), kirjandusajalugu, marksism.

Aurika Meimre, Antonia Nael

“ЗДЕСЬ РУССКИЙ ДУХ, ЗДЕСЬ РУСЬЮ ПАХНЕТ!” SÕDA VENE VAIMU
VASTU TALLINNAS 1920. AASTATE ALGUPOOLEL (SÜNDMUSTE
REKONSTRUKTSIOON JA NENDE PEEGELDUS KARIKATUURIDES)

Artikkel kajastab sündmuste ahelat, mis viis Peeter I kuju mahavõtmiseni Eesti pealinnas. Leopold Bernstammi loodud Peeter I pronkskuju püstitati Tallinna selle vallutamise 200. aastapäeva puhul 1910 ja eemaldati aprillis 1922. Kuju eemaldamise põhjused olid ideoloogilised: Peeter I sümboliseeris aastatepikkusi kannatusi Vene võimu all. Poleemika Peeter I ümber paelus graafik Georg Tõnissoni (Gorit), kes avaldas tsaarist Vabas Maas ja Meie Matsis pilapilte.

VÕTMESÕNAD: Eesti ajalugu, Peetri I ausammas, Georg Tõnisson (1894–1944), karikatuur.

Kirill Zubkov

KIRJANDUSKRIITIKA JA KIRJANDUSKAANON: ÜLEVADE IVAN GONTŠAROVI
200. SÜNNIAASTAPÄEVALE PÜHENDATUD KIRJANDUSEST

Ivan Gontšarovi sünniaastapäeva puhul (2012) ilmus üle 50 käsitluse ja siinne uurib, miks võivad Gontšarovi teoste tundmaõppijad hõlpsasti omaks võtta sellised 19. sajandi mõisted nagu “klassikaline kirjanik”, “kirjanduskaanon” jt.

VÕTMESÕNAD: 19. saj. vene kirjandus, Ivan Gontšarov (1812–1891), kirjanduslik natsionalism, kirjanduskriitika kriitika.

АВТОРЫ ЭТОГО ВЫПУСКА

Ирина Захаровна Белобровцева – кандидат филологических наук, доктор философии (PhD). Закончила историко-филологический факультет Тартуского университета. В 1990 г. защитила кандидатскую диссертацию «Художественные поиски В. Маяковского и группы “ЛЕФ”», в 1997 г. диссертацию на соискание степени PhD «Роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”: Конструктивные принципы организации текста». Сфера научных интересов: история русской литературы XX–XXI вв., литература и культура русской эмиграции первой волны, компаративные исследования.

E-mail: venefil@tlu.ee

Сергей Николаевич Доценко – доктор философии (PhD) по филологии, доцент Института славянских языков и культур Таллинского университета. Закончил отделение русской филологии Тартуского университета (1981), докторантуру в Таллинском университете (1995–1999). Докторская диссертация: «Проблемы поэтики А. М. Ремизова: Автобиографизм как конструктивный принцип творчества» (2000). Автор более 100 научных статей (в том числе о творчестве Н. С. Лескова, А. М. Ремизова, Вяч. И. Иванова, В. Я. Брюсова, А. А. Блока, Б. Л. Пастернака, О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой, М. А. Булгакова, Венедикта Ерофеева, Сергея Довлатова, etc). Сфера научных интересов: история и поэтика русского символизма, поэтика русского модернизма XX в., русская литература и фольклор.

E-mail: dotsenkosergei@hotmail.com

Кирилл Юрьевич Зубков – кандидат филологических наук, младший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН (Группа по изданию сочинений И. А. Гончарова), старший преподаватель кафедры истории русской литературы СПбГУ. Окончил Филологический факультет СПбГУ (2008), аспирантуру при кафедре истории русской литературы Филологического факультета СПбГУ (2011). Кандидатская диссертация: «Повести и романы А. Ф. Писемского 1850-х годов: повествование, контекст, традиция» (2011, научный руководитель – М. В. Отрадин). Сфера научных интересов: история русской литературы

середины XIX в., творчество А. Ф. Писемского, А. Н. Островского, И. А. Гончарова, взаимодействие литературы и литературной критики, литература как социальный институт.

E-mail: k_zubkov@inbox.ru

Джузеппина Ларокка – окончила аспирантуру в Пизанском университете с кандидатской диссертацией о научном наследии Л. В. Пумпянского. С 2009 г. сотрудница Пизанского университета в рамках научного проекта изучения русской эмиграции в Италии. С 2013 г. доцент по русской литературе и истории славянских стран в Флорентийском университете и в университете г. Витербо “La Tuscia”. Соредактор итальянского перевода научных работ М. И. Шапира “Universum versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura” (2013). Ее статьи регулярно публикуются в итальянских и иностранных журналах. Темы исследования: история науки XX в., русская литература XVIII в., русское зарубежье, русско-итальянские культурные связи XVIII–XX вв.

E-mail: giusylarocca@hotmail.com

Семён Олегович Леоненко – аспирант Санкт-Петербургского государственного университета. В 2013 г. защитил магистерскую диссертацию «Проза В. В. Набокова русского периода и ОПОЯЗ» (научный руководитель – Б. В. Аверин). Сфера научных интересов: Набоков, русский формализм, лингвистика и поэтика.

E-mail: leonenko.s@gmail.com

Аурика Меймре – доктор философии (PhD). Докторскую диссертацию «Русские литераторы-эмигранты в Эстонии 1918–1940: На материале периодической печати» (Таллин, 2001) защитила в 2002 г. в Таллинском университете. Доцент и старший научный сотрудник Института славянских языков и культур Таллинского университета. Автор более 80 научных статей и монографии «Топография культуры: Деятели русской культуры – дачники в Эстонии» (Москва, 2011). Сфера научных интересов: культура русской диаспоры, русская культура в Эстонии, история журналистики.

E-mail: rusmedia@tlu.ee

Антония Наэль – докторант Таллинского университета. В 2012 г. защитила магистерскую работу «Свое и чужое: Образ врага в эстонской и советской карикатуре 1920–1930-х годов» (научный руководитель – И. З. Белобровцева). В данный момент готовит работу «Иллюстрированный враг: Образ врага в средствах массовой информации межвоенных Эстонии и России». Сфера научных интересов: история, политическая карикатура.
E-mail: simply@tlu.ee

Борис Валерьевич Орехов – кандидат филологических наук, доцент НИУ Высшая школа экономики, создатель и администратор сетевого филологического ресурса nevmenandr.net. В 2005 г. закончил Башкирский государственный университет. В 2008 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф. И. Тютчева». С 2012 г. в докторантуре Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН, где пишет диссертацию о корпусно-статистических методах в исследовании лексики русской поэзии. Области научных интересов охватывают методологию науки, традиционное литературоведение, корпусную лингвистику, лингвистическую типологию.
E-mail: nevmenandr@gmail.com

Марина Григорьевна Сальман – родилась в Ленинграде, преподает французский язык, публикуется с 1999 г. (переводы с французского в издательствах «Академический проект» и «Амфора», рецензии в журналах «Нева» и «Прочтение»). Статьи об О. Э. Мандельштаме печатались в журналах «Russian Literature», «Русская литература», «Вопросы литературы», в русско-итальянском журнале «AvtobiografЯ», в сборнике «Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения» (2009). Автор сборника рассказов «Рыба-Кит» (2012).

E-mail: fontonro@yandex.ru

Павел Федорович Успенский – кандидат филологических наук, доктор философии (PhD), преподаватель Филологического факультета НИУ Высшая школа экономики. Автор книги «Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.)» (2014) и ряда статей по истории и поэтике русской литературы. Область научных интересов:

история русской литературы, поэтика, поэзия В. Ф. Ходасевича, Б. К. Лившица, Н. А. Некрасова, Е. А. Боратынского.

E-mail: paveluspenskij@gmail.com

Андрей Сергеевич Федотов – кандидат филологических наук, докторант кафедры русской литературы Тартуского университета. В 2008 г. закончил Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова. В 2011 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Актуальные аспекты изучения биографии А. Н. Островского». В Тартуском университете готовит работу на тему «Русская театральная журналистика в литературном контексте 1840–1850-х годов». Область научных интересов: жизнь и творчество А. Н. Островского, история русского театра и драматургии XIX в.

E-mail: anfed86@gmail.com

Сергей Сергеевич Шаулов – кандидат филологических наук, доцент Башкирского государственного университета. Окончил Филологический факультет в 2003 г., преподает на нем с 2004 г. В 2004 г. защитил кандидатскую диссертацию «Структура романа Ф. М. Достоевского “Братья Карамазовы”: Диахронический аспект», изучает вопросы рецепции Ф. М. Достоевского. В область научных интересов входят методология литературоведения, творчество Александра Башлачева.

E-mail: sschaulov@gmail.com

АВТОРАМ БУДУЩИХ ВЫПУСКОВ

“Slavica Revalensia” печатает ранее не публиковавшиеся исследования и материалы, затрагивающие весь спектр славистической проблематики; решение о публикации поступивших в редакцию рукописей принимается по результатам двойного анонимного рецензирования (double-blind peer review); поиски рецензентов и утверждение рукописей к печати осуществляются редакционной коллегией.

Рукописи статей не должны превышать 1 п. л. (40000 печатных знаков); печатаются работы по-русски и по-английски; к рассмотрению принимаются рукописи, оформленные в соответствии с рекомендациями Института славянских языков и культур к правилам оформления, действующим в издательстве Таллинского университета.

Рукописи статей принимаются ежегодно к 1 марта по адресу –

utgof@tlu.ee

– или:

Dr. Grigori Utgof
Slaavi Keelte ja Kultuuride Instituut
Tallinna Ülikool
Narva mnt 29, S-331
10120 Tallinn
Eesti / Estonia

Общие рекомендации к оформлению рукописей

Статьи и заметки, печатаемые в “Slavica Revalensia”, структурируются двучастно: собственно авторский текст (с подстрочными примечаниями) и «Библиография» (после текста). Знаки сноски в тексте статьи проставляются в надстрочном индексе (вручную или в режиме “Footnote”).

В библиографическом описании сокращения сводятся к минимуму (за исключением 2-х, 3-х, 4-х и т. д., *вып.* (*выпуск, выпуски*), *избр.* (*избранное, избранные*), *кн.* (*книга, книги*), *№* (*номер, номера*), *отв.* (*ответственный, ответственные*), *пер.* (*перевел, перевела, перевод, переводы*), *полн.* (*полная,*

полное, полный), ред. (редактор, редакцией), С. (страница, страницы), собр. (собрание), сост. (составители, составитель, составление), соч. (сочинений, сочинения), ст. (статья), Т. (том) и тт. (томах), а также Л. (Ленинград), М. (Москва), Пг. (Петроград) и СПб. (С.-Петербург) в русском тексте и Ed. (edited, editor), No (number, numbers), P. (page, pages), Vol. (volume), а также Cambridge, Mass. в тексте английском; на других языках сокращения делаются по аналогии).

Пример 1

Пушкин А. С. 1948. Медный всадник: Петербургская повесть. – Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 5: Поэмы: 1825–1833. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 131–150.

Пример 2

Emerson С. 1994. Переводимость. – Slavic and East European Journal. Vol. 38. No. 1. P. 84–89.

В авторском тексте ссылки на источники даются в скобках; ср. пример оформления ссылки на «Медный всадник» –

(Пушкин 1948, 5: 131–150)

– и на статью Кэрил Эмерсон:

(Emerson 1994: 84–89)

Перечень источников в разделе «Библиография» структурируется а) по алфавиту и б) по хронологии:

Эйхенбаум Б. 1922. Мелодика русского лирического стиха. Петербург: ОПОЯЗ.

Эйхенбаум Б. М. 1924а. Как сделана «Шинель» Гоголя. – Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сборник статей. Л.: „Academia“. С. 171–195.

Эйхенбаум Б. М. 1924в. Проблемы поэтики Пушкина. – Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сборник статей. Л.: „Academia“. С. 157–170.

Эйхенбаум Б. М. 1927. Проблемы кино-стилистики. – Поэтика кино / Под ред. Б. М. Эйхенбаума, с предисловием К. Шутко. М.; Л.: Кинопечать. С. 13–52.

Уточнения к порядку референции, цитации и оформления библиографического описания

а) Ссылки на источник даются в статье в круглых скобках, а в примечаниях ссылка в скобки не заключается.

Ср. в тексте статьи:

Так, например, в работе К. Ф. Тарановского «Стихосложение Осипа Мандельштама» (Тарановский 1962: 97–123) отмечалось, что...

Ср. в примечаниях к тексту статьи:

^а Об особенностях ритмики мандельштамовского Х5 см.: Тарановский 1962: 110–111.

Ср. в библиографии:

Тарановский К. 1962. Стихосложение Осипа Мандельштама (С 1908 по 1925 год). – International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. Vol. 5. 's-Gravenhage: Mouton & Co. P. 97–123.

Если в тексте примечаний есть цитата, то в этом случае ссылка на источник дается по тем же правилам, что и в основном тексте статьи – в круглых скобках.

б) Ссылка на иноязычный источник оформляется по тем же правилам, что и ссылка на русский источник (за единственным расхождением: в библиографическом описании иноязычного текста после фамилии автора ставится запятая).

Ср. в тексте статьи:

...и восходят к положениям знаменитой статьи Р. О. Якобсона 1960 г. (Jakobson 1960: 350–377; см. также: Jakobson 1981: 18–51; ср.: Якобсон 1975: 193–230), в которой...

Ср. в библиографии:

Jakobson, R. 1960. Closing Statement: Linguistics and Poetics. – Style in Language / Ed. by Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass.; New York; London: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology; John Wiley & Sons, Inc. P. 350–377.

Jakobson, R. 1981. *Linguistics and Poetics*. – Jakobson, R. *Selected Writings*. Vol. III: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* / Ed., with a preface, by Stephen Rudy. The Hague; Paris; New York: Mouton. P. 18–51.

Якобсон Р. 1975. Лингвистика и поэтика. – Структурализм: „За“ и „против“: Сборник статей: Пер. с английского, французского, немецкого, чешского, польского и болгарского языков / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: Издательство «Прогресс». С. 192–230.

с) Если в исходном тексте есть фрагменты, которые выделены курсивом и / или разбивкой, эта черта источника сохраняется при цитации.

Ср. в тексте статьи:

...а также в следующем фрагменте:

And that obscurely corrupted soldier dit of singular genius

*Nadezhda, I shall then be back
When the true batch outboys the riot...*

and Turgenev's only memorable lyrical poem beginning

*Morning so nebulous, morning gray-drawing,
Reaped fields so sorrowful under snow-coverings*

and naturally the celebrated pseudo-gipsy guitar piece by Apollon Grigoriev (another friend of Uncle Ivan's)

*O you, at least, do talk to me,
My seven-string companion,
Such yearning ache invades my soul,
Such moonlight fills the canyon!*

“I declare we are satiated with moonlight and strawberry soufflé—the latter, I fear, has not quite ‘risen’ to the occasion,” remarked Ada in her archest, Austen-maidenish manner (Nabokov 1969: 437).

Ср. в библиографии:

Nabokov, V. 1969. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. New York; Toronto: McGraw-Hill Book Company.