

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ А. И. ГЕРЦЕНА

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РАН
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XX

ВЕКА:

ИТОГИ СТОЛЕТИЯ

II международная
научная конференция
молодых ученых

Санкт-Петербург
пос. Поляны Ленинградской области

1-5 июля 2001 года

**Проводится при финансовой поддержке
Федеральной целевой программы
«Государственная поддержка интеграции высшего образования
и фундаментальной науки на 2001 г.»
(проект NH0140)**

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ

- Г. А. Беляя** д ф н, проф, декан историко-филологического факультета и заведующая кафедрой истории русской литературы Российского государственного гуманитарного университета (Москва)
- А. А. Долинин** проф университета Wisconsin-Madison (США)
- А. А. Кобринский** д ф н, доцент кафедры русской литературы XX века Российского государственного педагогического университета им А И Герцена (Санкт-Петербург) — *председатель*
- А. В. Лавров** д ф н, член-корр РАН, ведущий научный сотрудник Института русской литературы («Пушкинский Дом») (Санкт-Петербург)
- В. В. Мусатов** д ф н, проф, заведующий кафедрой новейшей русской литературы и журналистики Новгородского университета им Ярослава Мудрого
- С. И. Тимина** д ф н, проф, заведующая кафедрой новейшей русской литературы Российского государственного педагогического университета им А И Герцена (Санкт-Петербург)
- И. В. Фоменко** д ф н, проф, заведующий кафедрой теории литературы Тверского государственного университета
- Д. И. Черашняя** к ф н, проф, заведующая кафедрой русской литературы Удмуртского государственного университета (Ижевск)

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ

- А. А. Кобринский** д ф н, доцент кафедры русской литературы XX века Российского государственного педагогического университета им А И Герцена (Санкт-Петербург) — *председатель*
- С. И. Тимина** д ф н, проф, заведующая кафедрой новейшей русской литературы Российского государственного педагогического университета им А И Герцена (Санкт-Петербург)
- М. А. Левченко** аспирант филологического факультета Российского государственного педагогического университета им А И Герцена (Санкт-Петербург)
- А. Боконья** магистрант филологического факультета Российского государственного педагогического университета им А И Герцена (Санкт-Петербург)
- Ю. Агнисенкова** магистрант филологического факультета Российского государственного педагогического университета им А И Герцена (Санкт-Петербург)

СОДЕРЖАНИЕ

Александр Кобринский. Еврейские источники Даниила Хармса	5
Елена Афонина. Русский прозаический цикл проблемы и перспективы исследования	5
Annick Morard. «От кажущейся игры к разоблачению общего обмана»	6
Дмитрий Бак. «Единство и теснота» возвращение к вопросу о композиции романа Б Пастернака «Доктор Живаго»	7
Татьяна Котельникова. От Голядкина Достоевского к Герману Набокова фантастический и реальный планы повествования	8
Михаил Люстров. «Потехи» Петра Великого в «Очерках и рассказах из русской истории 18 века» М Семевского и комедия С Антимонова «Петровы потехи»	9
Мария Маликова. Автобиография модернизма Некоторые способы дефиниции и чтения	10
Светлана Чернышева. Георгий Шенгели и литературный процесс 1920-х годов (к проблеме самоопределения поэта)	11
Ольга Мамаева. Периодические издания в Харбине 1918-го–1920-х гг к вопросу об издательской политике	13
Светлана Носенко. Александр Добролюбов — предтеча символизма к вопросу об эволюции творчества	14
Мария Рейкина. Михаил Зощенко и русский формализм к постановке проблемы	15
Наталья Никитина. Позднее творчество Бориса Пастернака и христианская традиция	16
Екатерина Рязанова. Фрагментарный тип текстопостроения в русской литературе рубежа XIX–XX веков	17
Александра Вигилянская. Топика творчества в лирике Пастернака и Рильке	18
Татьяна Быстрова. Поэма Марины Цветаевой «Переулочки» и былина «Добрыня и Маринка» основные мотивы и проблема финала	19
Ольга Владимирова. Поэтический перевод, переложение и подражание как типы «вторичного текста»	20
Алексей Дмитренко. Константин Вагинов и Вера Лурье	21

Александр Кобринский

Санкт-Петербург

ЕВРЕЙСКИЕ ИСТОЧНИКИ ДАНИИЛА ХАРМСА

В докладе рассматривается проблема еврейских мистических источников Даниила Хармса с опорой на материалы неопубликованных записных книжек писателя. Вычлняются важнейшие еврейские мистические мотивы, восходящие к Зогару, Талмуду, агадическим рассказам, сказкам рабби Нахмана из Брацлава и др. подобным текстам, которыми Хармс впервые серьезно увлекся в ноябре 1926 года, и анализируется процесс «адаптации» этих мотивов в контексте хармсовского творчества.

В центре внимания находится ашкеназская легенда о «ламедвавниках» и ее влияние на сценку «Ку, Шу, Тарфик, Ананан», а также на дальнейшее творчество Хармса — вплоть до повести 1939 года «Старуха» — в связи с развитием мотива тайного праведника и его «авторизации» у Хармса.

Елена Афонина

Тверь

РУССКИЙ ПРОЗАИЧЕСКИЙ ЦИКЛ:**ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Проблема циклизации — одна из актуальных в литературоведении второй половины XX века. Однако степень изученности прозаического цикла значительно отстает не только от художественной практики (М Горький, М Зощенко, М Пришвин, В Астафьев и многие другие), но и от степени изученности лирического цикла, где достигнуто системное описание явления. Несмотря на обилие отдельных монографических работ, посвященных авторскому прозаическому циклу (А С Янушкевич, Н Г Соболевская, Ю В Лебедев, Л Е Ляпина), до сих пор нет общей концепции анализа, позволяющего возможно полно и объективно интерпретировать данный тип текста.

Основываясь на накопленном, достаточно разрозненном исследовательском материале, представляется возможным дополнить некоторые исходные положения и систематизировать их в общетеоретическую концепцию.

1) Предпосылкой единства цикла единодушно признается замысел автора, который актуализируется, прежде всего, в общем для всего цикла заглавии и композиции как строго определенной автором последовательности частей (фрагментов) (Н Г Соболевская, Н Н Старыгина, С Г Бочаров). При этом обрамление (введение и заключение) одновременно играет программирующую роль и локализует цикл в корпусе текстов, оформляя его как целостность («Царь-рыба» В Астафьева).

Значительно уточнить существующее представление о прозаическом цикле и его интерпретации способен анализ особенностей взаимосвязи и взаимодействия между сюжетами частей в цикле, остающихся до сих пор вне поля зрения исследователей.

2) Единство цикла обеспечивается связью на уровне взаимодействия мотивов, тем, образов и лейтмотивов (в том значении, которое придавал этому слову Б. В. Томашевский), подробно рассматриваемой в большинстве работ (Ю. В. Лебедев, А. Г. Янушкевич). В системе образов «ведущая» роль в реализации целообразующей функции принадлежит «сквозному» герою-повествователю или герою-наблюдателю (как например, в цикле М. Горького «По Руси»).

Важно иметь в виду взаимодействие связей на различных уровнях структуры текста. Так, особенности сюжетного взаимодействия коррелируют с возможностями мотивной и лейтмотивной структуры. Исходя из этого, можно определить принципы функционирования, общие для всех типов циклообразующих связей: ассоциирующий принцип «возврата» и комплементарность в осуществлении целообразующей функции на разных уровнях структуры текста.

Представляется, что применение предложенной системы признаков позволит не только объективно интерпретировать, но и типологизировать авторский цикл как явление, уточнить художественные возможности цикловой структуры и дифференцировать его в системе прочих жанров.

Annick Morard

Швейцария, Женева

«ОТ КАЖУЩЕЙСЯ ИГРЫ

К РАЗОБЛАЧЕНИЮ ОБЩЕГО ОБМАНА»

В этом докладе о Пелевине мы рассмотрим, как автор скрывается за фигурой шута, и каким образом он использует литературные приемы постмодернизма с этой позиции. Затем я попробую доказать, что Пелевин не только шут, но и прежде всего тонкий аналитик общества и внимательный слушатель его многообразных голосов. Умножая формы рассказа, Пелевин обнаруживает общий обман как в реальности, так и в выдумке и заставляет читателя критически взглянуть на все уровни окружающего мира (настоящего и прошлого, реального и придуманного).

Особенность Пелевина в том, что он сдвигает пространственные и временные границы в развивающейся интриге непосредственно перед читателем. Автор сопоставляет разные миры: явь и выдумку, реальность и ирреальность, располагая их на одном и том же уровне возможного существования. Таким образом, читатель постепенно теряет уверенность в правильности понимания им мира, конструируемого текстом, так же, как это могло бы произойти перед экраном телевизора или страницей Интернета. Он непосредственно увлекается игрой, хотя он и знает, куда его ведет эта игра, возможности связей и соотношений между разными уровнями почти неограничены.

Надо также заметить, что сосуществование разных миров, приводящее к их уравниванию в единой плоскости мира Пелевина, распространяется на все дискурсивные ситуации. Пелевин отказывается придать своему рассказчику и своим персонажам незыблемые и доминирующие черты характера, которые определили бы их личность. Наоборот, Пелевин считает, что личность, равно как и произведе-

ние, — разорванное понятие Поэтому у всех персонажей Пелевина множество разных личностей Одним широким движением Пелевин разоблачает и стремление личности отождествиться с некой моделью, и попытку отличиться определенными чертами характера, которые никак не могут быть адекватными многосторонности и гибридности личности

Можно говорить о полном взрыве текста, осколки которого висят в каком-то неопределенном и как бы нейтральном пространстве, где развивается игра В этой неопределенности, которую Пелевин называет «пустотой», царит критический ум, ибо за всеми голосами признается одинаковое право на выражение, которое реализуется в непочтительном характере по отношению к объекту речи Множество голосов отвечает на множество миров и это делает возможными не только пространственные движения, метаморфозы, переходы и семантические сдвиги, но также сопоставление противоположных идей, которые играют своими противоположностями или несходствами

В заключении хочу уточнить, что для осуществления этих игровых конструкций Пелевин пользуется литературным обманом, загадкой без решения и диссимуляцией Эти художественные приемы свидетельствуют о том, что Пелевин не хочет определять своих позиций и что он всегда предпочитает сомнение окончательному решению Сопоставляя литературные, исторические и социологические факты с элементами чистой выдумки, Пелевин предлагает нам дискуссию, которую он хочет оставить открытой Это нежелание давать ответы может раздражать читателя, который иногда чувствует себя в тупике, но, на мой взгляд, это прежде всего сильное выражение неограниченного и безусловного участия

Дмитрий Бак

Москва

«ЕДИНСТВО И ТЕСНОТА»: ВОЗВРАЩЕНИЕ К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИИ РОМАНА Б.ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

1 Попытки выявить и описать конструктивные принципы пастернаковской прозы имеют давнюю историю, начиная с работы Р. Якобсона, выдвинувшего единый «*метонимический принцип*» строения поэзии и прозы Пастернака (*Jakobson, 1935*)

2 Вопрос о композиции романа «Доктор Живаго» в большинстве работ ставился и решался в непосредственной связи с проблемой взаимодействия стиха и прозы в художественной системе романа (*Оболенский, 1962, Ржевский, 1962, G. Struwe, 1970, Pomorska, 1975, Сега.л, 1981, B. Gasparov, 1989, Birnbaum, 1989, Магомедова, 1993 С.м также Бак, 1992*)

3 Представляется возможным и перспективным вернуться к вопросу о композиции романа Пастернака с учетом модифицированного использования классических тыняновских понятий «*единство и теснота стихового ряда*», противопоставление «*сукцессивности*»/«*симультанности*» поэтической/прозаической речи (*Тынянов, 1924*)

4 При этом необходимо учитывать уточнения М Л Гаспарова, сопоставившего категории «сукцессивности»/«симультанности», соответственно, с актами «первочтения»/«перечтения» (М Гаспаров, 1988)

5 *Единый конструктивный принцип* пастернаковского романа, основанный на динамическом взаимодействии поэтической и прозаической речи, можно описать путем сопоставления и объединения понятий, в тыняновской концепции стихотворного языка рассмотренных обособленно. В основании уникального сосуществования в романе Пастернака лирического и эпического начал следует усматривать одновременное сохранение *стихового* принципа «единства и тесноты», а также ориентированной на восприятие *прозаической* речи «симультанности», существенным образом предполагающей «перечтение» (по М Л Гаспарову)

6 Выдвинутая гипотеза позволит уточнить и модифицировать авторитетные алгоритмы композиционного анализа прозы Пастернака универсально-метонимический (Р О Якобсон) и музыкально-лейтмотивный (Б М Гаспаров)

7 Применение тыняновских характеристик стихотворного языка позволит также по-новому осветить проблему отношения романа «Доктор Живаго» к традиции национального романного эпоса, в частности, к «Войне и миру» Л Толстого

8 В отличие от ряда известных работ (Jackson, 1978, Griffiths & Rabinowitz, 1980, Mossman, 1986), можно перейти от напрашивающихся тематических сопоставлений книг Толстого и Пастернака (историософские концепции, отношение к индивидуальной воле и т д) к сравнительному анализу поэтики (композиционного строения) обоих произведений

Татьяна Котельникова

Москва

ОТ ГОЛЯДКИНА ДОСТОЕВСКОГО К ГЕРМАНУ НАБОКОВА: ФАНТАСТИЧЕСКИЙ И РЕАЛЬНЫЙ ПЛАНЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ

В Набоков в романе «Отчаяние», подобно тому, как это происходит в петербургской поэме «Двойник» Достоевского, дает двойную мотивировку событий, связанных с двойником. Роман Набокова — продолжение «безумной, холостой гоголевской линии, до него подхваченной Ф Сологубом» (Г Адамович. Последние новости 5 марта 1936 г.) Принцип «завуалированной фантастики» (Ю Манн) — то, что Адамович называет «безумной холостой линией», Набоков мог унаследовать и от Гоголя, и от Пушкина, и от Достоевского

Петербургская поэма Достоевского «Двойник» построена на принципе «завуалированной фантастики». Из отзыва о «Пиковой даме» можно составить себе представление об идеале фантастического, который имел Достоевский. «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал пиковую даму, — верш искусства фантастического. И вы верите, что Германн (не будет забывать, что героя романа Набокова зовут Герман — Т К) действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, между тем, в конце повести, т е прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно

он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром Вот это искусство!¹ (Достоевский Ф М Письма Т 4 М, 1959 С 178)

Реальность двойника ставится под сомнение как в «Двойнике» Достоевского, так и в «Отчаянии» Набокова В обоих произведениях фантастические мотивы вводятся в повествование посредством аллюзий на произведения, в которых фантастическое имеет большие права, чем в «Двойнике» и «Отчаянии» Сумасшествию сопутствует мотив связи с темными силами (о потусторонней природе Голядкина-младшего см у Панченко А М О русской истории культуры СПб, 2000 Ср Феликс у Набокова — левша человек, отмеченный печатью демонического)

Автором доклада прослеживается 1) присутствие текста Достоевского в романе Набокова «Отчаяние», 2) трансформация Набоковым мотивов зеркала, вина и табака, сопутствующих теме двойничества, 3) развитие принципа «завуалированной фантастики» у Набокова

Михаил Люстров

Москва

«ПОТЕХИ» ПЕТРА ВЕЛИКОГО

В «ОЧЕРКАХ И РАССКАЗАХ ИЗ РУССКОЙ ИСТОРИИ 18 ВЕКА»

М. СЕМЕВСКОГО

И КОМЕДИЯ С. АНТИМОНОВА «ПЕТРОВЫ ПОТЕХИ»

В первое десятилетие советского правления официальное отношение к Петру I не было однозначным Петра Великого «разжаловали» в Петра I, Петербург переименовали в Ленинград, и при этом, по словам Ленина, задачи большевиков в 1918 г очень напоминали задачи царя-преобразователя в конце XVII века Что касается личных качеств Петра, то, в соответствии с господствовавшей в историографии того времени концепцией М Покровского, они оценивались очень низко Характер, пристрастия и частная жизнь императора становятся главной темой комедии С Антимонova «Петровы потехи» (1921)

Название комедии указывает на многообразие царских развлечений (от попок до военных побед), а также на место Петра в этих потехах (он не только участник, но и постановщик) Остальные персонажи развлекают зрителей, а иногда и самого Петра Самый «остроумный» герой, Меншиков, играет роль царского шута, Монса заставляют веселить царя

В качестве источника сведений о частной жизни Петра Антимонов использовал книгу М Семевского «Очерки и рассказы из русской истории 18 века» (СПб, 1884) Так, в основу сцены о вымышленной казни Анны Монс положена описанная Семевским история камер-фрейлины Марии Гамильтон Речь посвящаемого в члены пьнейшего собора Виллима Монса заимствована из той же книги

Семевский — историк демократического направления Подобные поступки Петра были для него проявлением неограниченной самодержавной власти, разоблачали и дискредитировали царизм В советской же комедии кровожадность царя никак не осуждается Больше того, пытки и казни являются важным элементом коме-

дийного сюжета Можно предположить, что, отказываясь от обличительной трактовки некоторых поступков Петра, Антимонов попытается создать комедию, соответствующую представлениям Петровской эпохи о комическом Характерно, что одна из глав указанной книги Семевского носит название «Петр I как юморист» и посвящена весьма специфическим шуткам царя

В то же время некоторые фрагменты комедии могут рассматриваться как цитаты, предназначенные для ее «включения» в традицию русской исторической драматургии Пушкинское «народ безмолвствует» после ремарки «Народ в ужасе молчит» трансформируется в «Народ кричит лениво «Да здравствует наследник Петр Петрович (ср с первоначальным вариантом «Бориса Годунова» «Народ Да здравствует царь Дмитрий Иванович!») В последней сцене комедии Антимонова «сенаторы и народ идут к Петру с приветствиями» и «кричат ура» Надо понимать, что подобное проявление верноподданнических чувств — акт доброй народной воли

Но все-таки последняя сцена комедии — примирение Петра, казнившего любовника своей жены, а заодно и собственную возлюбленную, с изрядно испуганной Екатериной Частная жизнь царя оказывается веселее его великих деяний

Мария Маликова

Санкт-Петербург

АВТОБИОГРАФИЯ МОДЕРНИЗМА.

НЕКОТОРЫЕ СПОСОБЫ ДЕФИНИЦИИ И ЧТЕНИЯ

Современные литераторы, обращающиеся к модному «малому» жанру автобиографии и близким к ней способам повествования, создают произведения, в которых проблематизируют конвенции жанра, но отсутствие в славистике когерентной автобиографической теории и терминологического инструментария не позволяет в полной мере описать и оценить современное развитие жанра Д А Пригов («Живите в Москве») проблематизирует неравенство высказывания о реальности самой реальности, автобиографического героя на разных этапах его жизни самому себе и автобиографическому повествователю, роль фикционального искажения, в частности, риторических гипербол, в создании правдоподобной картины советской истории и проч, Л Рубинштейн («Это я») — дискретность и текстуальность субъекта как референта автобиографии, в традиции «Roland Barthes par Roland Barthes» и проч Мы попробуем предложить возможные критерии дефиниции и способы чтения автобиографии, основываясь на материале русской автобиографической традиции модернизма

На примере автобиографии Набокова «Другие берега» показывается роль элгии и фикциональной автобиографии в генезисе этого произведения, что проблематизирует применимость к его анализу классического жанрового определения Ф Лежена (ретроспективное прозаическое повествование, написанное реальным человеком, которое касается его собственного существования, и фокусом которого является его индивидуальная жизнь, в особенности его личность, имя реального автора на обложке книги совпадает с именем повествователя и героя) Кроме того, в русской литературе существует целая традиция автобиографических поэм

(«Младенчество» Вяч Иванова, «Возмездие» А Блока, «Первое свидание» Андрея Белого, «Спекторский» Б Пастернака, «Детство» и «Университетская поэма» В Набокова и др), образующих особую традицию в рамках автобиографического модуса повествования, восходящую к «Евгению Онегину» В области фикциональных автобиографий, которые также не входят в определение Лежена, по крайней мере «Детство» Л Толстого является источником важнейших топосов русской автобиографической традиции С другой стороны, утверждения У Спенгеманна и П де Мана о том, что автобиография существует только как способ чтения любого текста, не соответствует дискурсивной компетенции читателей В качестве «среднего пути», учитывающего как «память жанра», так и современную литературную практику, мы предлагаем понятие «автобиографического дискурса» как речевого акта со специфической иллюкуторной силой, соглашения между автором и читателем Для анализа элементов других произведений, принадлежащих к автобиографическому тексту, в генезисе конкретной автобиографии, мы предлагаем понятие «автобиографической фигуры» — устойчивых словесных формул, иконографических образов и интеллектуальных общих мест, функционирующих как топосы, которые составляют *lingua franca* автобиографического дискурса Интертекстуальное чтение под углом зрения «автобиографических фигур» должно, видимо, основываться не на теории К Тарановского, а на понятии М Риффатера о «гипограмме», которое описывает, как «новый текст реагирует не столько на конкретный предыдущий текст или писателя, а на обобщенный дискурс — на язык литературы, а не на только ее речь»

В качестве иллюстрации мы рассматриваем ряд специфических фигур русских эмигрантских автобиографий в соотнесении с автобиографией Набокова — текст города, мотив жизни и поэзии Пушкина, риторические фигуры, связанные с темой смерти поэта, роль книг как фигуры интертекстуальности

Светлана Чернышева

Санкт-Петербург

ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛИ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 1920-Х ГОДОВ (К ПРОБЛЕМЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ПОЭТА)

Творчество Георгия Шенгели конца 1910-х – 1920-х годов вписано в контекст литературы Серебряного века не только по временной отнесенности, но и во многом по внутреннему содержанию Принадлежа к так называемому «младшему» поколению, он был рожден и воспитан этим веком, оригинально отразив его потрясения и прозрения

Серебряный век открывал широкий простор для творчества количество литературных направлений, объединений, группировок было поистине огромно Проблема самоопределения в ряду поэтов начала XX века для Георгия Шенгели стояла особенно остро Его творческая биография началась почти одновременно в трех областях — в литературе, в литературоведении и переводческой деятельности Сочинение стихов, рассчитанных на читателя высокой культуры, обладающего разнообразными знаниями и тонким вкусом, теоретические разработки слож-

ных проблем стиховедения, переводы из французской и английской поэзии — все это требовало пристального и сознательного рассмотрения вопроса о своем месте в бурном литературном процессе 1920-х годов

Шенгели удалось избежать эпигонства даже в еще не зрелой (по его мнению) лирике конца 1910-х годов В книгах, вышедших до 1919 года, влияние видных мастеров (таких, как И Северянин, В Брюсов, М Волошин) очевидно Но также очевиден и самобытный талант автора В немалой степени становлению этой самобытности способствовали серьезные занятия теорией литературы и переводами Тщательный анализ всего созданного до него — наследия русской поэзии XVIII и особенно XIX веков, изучение чужих приемов и принципов позволили Георгию Шенгели выбрать то, что наиболее соответствовало его внутреннему поэтическому содержанию

Причисляя себя в раннем творчестве к эгофутуристам, Шенгели был в общем чужд поэтике футуризма Он считал его направлением «антикультурным и реакционным», а полемика поэта с одним из лидеров футуризма Владимиром Маяковским сыграла в творческой биографии Георгия Шенгели не последнюю роль

Шенгели-поэта и профессионального стиховеда привлекала точность, отточенность и зримость каждого слова Поэзия Максимилиана Волошина, например, восхищала его мастерской работой над словом, тончайшей отделкой стихов Требование поэтической ясности определило принципиальную несоотнесенность поэзии Георгия Шенгели с «заумью» В Хлебникова, Д Крученых и других

Многие его стихи были написаны с акмеистических позиций Подобно Н Гумилеву, О Мандельштаму, А Ахматовой, Шенгели ратовал за возврат слову его изначального, несимволического смысла Будучи пушкинистом, он и в собственном творчестве ориентировался на традиционные образцы и строгие классические формы Вместе с тем Георгий Шенгели создавал свою поэтику, которую называл атомистической Если материя состоит из атомов, то поэзия, по Шенгели, создается из ряда образов, каждый из которых есть синтез зрительных впечатлений и различных знаний

Современники Шенгели и он сам часто причислял себя к так называемым неоклассикам, то есть к поэтам, использующим мифологические образы и мотивы, античные темы и сюжеты Как правило, им была свойственна также пластическая выразительность и ясность языка

«Поэт большой литературной культуры» (по определению А И Белецкого), обладавший тонким вкусом и чувством меры, Георгий Шенгели добивался предельной сжатости языка стиха, вследствие чего слово звучит полновесно Рассчитанность ритма, концентрированность и зримость образов, огромная смысловая насыщенность их — все подчинено строгой творческой воле поэта

Таким образом, в контексте серебряного века Георгий Шенгели — поэт, которого нельзя безоговорочно причислять ни к каким группировкам и направлениям Знание истории и теории литературы позволяло ему открывать новые глубины в традиционном наследии поэтических приемов и по-новому использовать их в свете достижений поэзии XX века Уникальный синтез классики и авангарда, являясь характерной чертой поэзии Шенгели, обеспечил ему не последнее место в череде великих имен серебряного века

Ольга Мамаева

Санкт-Петербург

**ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ В ХАРБИНЕ 1918-ГО – 1920-Х ГГ.:
К ВОПРОСУ ОБ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ПОЛИТИКЕ**

1 Одним из важных факторов, положительно влиявших на развитие литературной жизни Харбина 20-х гг., было обилие русских газет. По данным «Вестника Манчжурии», количество газет в 1922–23 годах доходило здесь до 10 и более. Базой для такого развития периодической деятельности в Харбине 20-х гг. стали газеты, выходявшие с 1918 по 1920 г. «Вестник Манчжурии», «Призыв», «Новости жизни», во многом определившие дальнейшую политику крупнейших харбинских издательств (издательство управления КВЖД, товарищество «Русь», товарищество «Дело», товарищество «Печать», издательство «Заря»)

2 «Вестник Манчжурии» — редактор И. А. Добролювский

Ежедневная газета, посвященная политике, экономике, культуре и профессионально-трудовой жизни. Газета имеет антибольшевистскую направленность, большинство статей освещает следующие темы: война (рубрики Телеграммы, Военные действия, Из жизни армии), современное положение в Харбине (Живой отклик), обзор печати большевистской России (полемические направления). Однако во многих статьях присутствует «исторический подход» — историческое освещение проблемы (рубрика «Из дневника журналиста» — Гарри С. Р. затрагивает темы: 1) об ужасах гражданской войны, 2) по поводу празднования Революции в Москве, 3) о внутренней цензуре (обращение к печатным органам), 4) размышления о значении Революции («+» и «-»), история Китая и Манчжурского края, библиография (обзор литературы на японском, китайском и английском языках), статьи об истории КВЖД (отчеты о конференциях и так далее)

3 Журнал «Вестник Манчжурии» продолжил деятельность газеты с таким же названием. С 1923 года стал выпускаться ежемесячный журнал, редактором которого стал Горшенин (сменив И. А. Добролювского). Поэтому и существует вопрос о сохранении и продолжении издательской политики. Сохраняется исключительно историко-экономическое направление, рубрики: Общий отдел (рассматриваются вопросы железнодорожного строительства, внешней торговли Китая, кризиса в Японии), На Китайской Восточной железной дороге (отчеты инженеров, строителей), По Манчжурскому краю (исследования этнографические, географические), По Китайской республике (образование в Китае, народное хозяйство), По Советскому Союзу (отчеты о конференциях, о съездах, о народном хозяйстве, политическом положении), Библиография (краткий обзор экономических и научных работ, вышедших в Манчжурии, Японии, Китае), Отдел изучения края (этнографические очерки)

4 Издательство управления КВЖД проводит следующую издательскую политику: круг авторов ограничен, сохраняется антибольшевистская направленность, большое внимание уделяется изучению политики и экономики, истории страны и Манчжурского края

Светлана Носенко

Санкт-Петербург

АЛЕКСАНДР ДОБРОЛЮБОВ — ПРЕДТЕЧА СИМВОЛИЗМА: К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ТВОРЧЕСТВА

Творчество А Добролюбова — одного из первых русских символистов — практически не изучено до сих пор с литературоведческой точки зрения, произведения поэта на протяжении долгого времени служили материалом к его биографии

По определению Г И Чулкова, «он один из тех людей, вся жизнь которых — поэма» Удивительная жизнь Добролюбова воспринималась в рамках известной формулы бытие = искусство, искусство = бытие С этим связаны некоторые искажения при определении роли поэта в литературном процессе и общественной жизни «личная биография его гораздо интереснее литературной его деятельности» (С А Венгеров)

В нашем сообщении будет предложена попытка рассмотреть творчество Добролюбова как единый текст Оно изучается в особом символистском контексте В Брюсов, Д Мережковский, З Гиппиус, Вл Гиппиус, Л Семенов, И Коневской — таким образом, деятельность Добролюбова представляется частью общей литературной тенденции конца XIX — начала XX века

На пути анализа творчества выделяются основные символы, образы и приемы

Для символизма характерен культ музыки — «самого интуитивного и внезапного из искусств», в своей первой книге «*Natura naturans Natura naturata*» (1895) Добролюбов пытается синтезировать литературу, живопись и музыку, актуализируя зрительные и слуховые образы, используя указания на темп исполнения и т д

Свойственна ему импрессионистическая манера, при которой предметом изображения художника является не действие, но сменяющие друг друга ощущения и впечатления

Ранние сочинения Добролюбова характеризуются стремлением проникнуть в область сверхчувственного Возможно говорить о творческом методе «моментализма» в изображении мира Это время формальных и идеологических экспериментов

В теории литературы существует традиция рассматривать символизм как источник нового, мистического реализма Неоднократно делались попытки применения этой концепции к творчеству А Добролюбова в связи с его «уходом» в народ в 1898 году «Младшие» символисты во второй половине 1900-х годов пытались осуществить якобы «добролюбовский» скачок от «культуры» к «стихии» А А Блок в этом переходе видит вообще путь развития русского символизма и доказательство того, что «движение русского символизма к реализму началось с давних пор» Данное положение в отношении к Добролюбову можно подвергнуть критике

В юности поэта декаденство, символизм есть своего рода религия Добролюбов известен своим преклоением пред эстетизмом, искусство для него есть воплощенный кумир В годы внутреннего перелома мировоззрение претерпевает качественные изменения от религии символизма к религии православной, а затем к религии мировой От крайнего индивидуализма и погруженности во внутреннюю жизнь

духа, от фиксации потока ощущений он переходит к проповеди созерцания и молчания, в котором возможно единение с миром, стремится ко вселенской гармонии (традиция от Св Франциска Ассизского)

Тем не менее в своем литературном творчестве А Добролюбов остается в рамках эстетической системы символизма, так как в последнем его собрании стихотворений «Из книги Невидимой» (1905) находят воплощение многочисленные символы и образы Ветхого и Нового Завета

Таким образом, на данном этапе изучения проблемы можно говорить об эволюции творчества Добролюбова как развитии тенденции символизма

Мария Рейкина

Москва

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО И РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ:

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Эта тема до сих пор почти не затрагивалась филологами Существует несколько работ, посвященных «Серапионовым братьям» и русским формалистам (Piper D Formalism and the Serapion Brothers // The Slavonic and East European Review 1969 N 47, Sceldon R Sclovsky, Gorky and the Serapion Brothers // The Slavic and East European Journal 1968 vol 12 N 1 — и несколько отрывочных замечаний в монографиях о Зощенко и серапионах)

В этих работах рассматривалось влияние формалистов, в частности, Шкловского на творчество серапионов Известно, что под сильным его влиянием находились Л Лунц и особенно В Каверин

Шкловский преподавал в студии при издательстве «Всемирная литература» теорию литературы Также Шкловский вел два вечера серапионов в Доме искусств и проч

В Доме искусств также читали свои лекции Эйхенбаум и Тынянов

В докладе мы предполагаем рассмотреть степень влияния формалистов на творчество М М Зощенко, которое, как нам представляется, хотя и было достаточно опосредованным и не столь очевидным, как в случае с В Кавериним, но все же имело место

В своем докладе мы собираемся опираться в большой степени не только на теоретические работы формалистов, но и на воспоминания и дневники формалистов и серапионов, на критические отзывы тех лет на публиковавшиеся произведения М М Зощенко на протяжении 20-х годов, и другие документы, могущие оказать помощь в восстановлении контекста той эпохи

Формалисты, в частности, Тынянов, Эйхенбаум, Шкловский возродили интерес к пародии, фактически ввели в моду сказ

О сказе Зощенко имеется уже множество работ, а относительно пародии заметим, что в качестве упражнения Зощенко однажды написал ряд пародий, в том числе и на Шкловского

Следует упомянуть, что сборник статей, посвященных Зощенко, вышедший в 1928 году, по сути был формалистским Там были работы Виноградова, Шкловско-

го и пр. Также именно формалисты много внимания уделяли поэтике Гоголя и Достоевского. Проблемы Зошенко и Гоголь так или иначе касались все зошенковеды. В дневнике В. В. Зошенко имеются записи, свидетельствующие о самоотожествлении Зошенко с Гоголем. С самых первых шагов в литературе Зошенко сравнивали с Гоголем — это касалось в большей степени критических отзывов на его произведения и биографии Гоголя, но, несомненно, подобное соотнесение правомочно и по отношению к поэтике Гоголя (Запись из дневника В. В. Зошенко 10\28\VII-23 год: «Как он (Зошенко — М. Р.) часто любит делать, проводил параллель между собой и Гоголем, которым очень интересуется и с которым находит очень много общего. Муки Гоголя в поисках сюжета и формы ему совершенно понятны. Сюжеты Гоголя — его сюжеты»).

Предполагается рассмотреть степень влияния формалистов на рецепцию Гоголя и Достоевского Зошенко (Проблемой Зошенко и Достоевский почти никто не занимался. Имеется правда, несколько ценных замечаний в монографии М. А. Чудаковой «Поэтика Зошенко»).

Таким образом в своем докладе мы попытаемся

1. Разобрать, как критики воспринимали Зошенко и его произведения (В некоторых случаях критики не отделяли серапионов от формалистов)

2. Рассмотреть, в какой степени формалисты повлияли на восприятие Гоголя и Достоевского Зошенко

3. Рассмотреть отношение Зошенко к теоретическим работам формалистов

Зошенко постоянно был озабочен поисками новой формы (отсюда и его «Письма к писателю» и документальные повести «Черный принц», «Возмездие» и пр., и «Голубая книга»). Также он пытался создать новый язык, который адекватно бы описывал новую действительность. Проблемой формы и языка занимались и формалисты, но подходили они к ней с других позиций. Эту разницу в подходах к одним проблемам мы также попытаемся, если не описать полностью, то хотя бы наметить.

Наталья Никитина

Санкт-Петербург

ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО БОРИСА ПАСТЕРНАКА И ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Во многих литературоведческих исследованиях, опубликованных в конце XX века, мы можем найти рассуждения о том, что позднее творчество Бориса Пастернака не мыслится вне контекста христианской культурной традиции.

С этим трудно не согласиться. Христианские мотивы и образы часто встречаются в лирике Бориса Пастернака 1940-50-х годов, а свой знаменитый роман автор так и назвал «мое христианство».

Вместе с тем, нельзя не сказать о том, что религиозно-философская концепция, которая лежит в основании романа, во многом отличается от церковно-канонической концепции христианства. При разговоре о позднем творчестве Бориса Пастернака этот факт нельзя не учитывать.

Следовательно, центром, вокруг которого пойдет рассуждение о лирике Бориса Пастернака 1940-50-х годов, становится структура авторского сознания

Важнейшая мировоззренческая идея, которая ложится в основу цикла «Стихотворения Юрия Живаго» — это идея смерти и воскресения. Согласно авторской мысли, после Рождества Христова перед человечеством открывается возможность нового исторического пути. С этого момента возникает связь времен и человеческая жизнь обретает смысл.

С явлением Христа, рожденного земной женщиной, чудо слодит в быт, и каждый человек может стать его свидетелем.

В этом ощущении мира как явленного чуда и бесценного дара и состоит, по мысли Пастернака, бессмертие.

Однако дар жизни, отпущенный свыше, нужно обрабатывать. Жизнь — это еще и жертва, которую должен принести каждый человек, чтобы воскресение стало возможным.

Таким образом, в авторском представлении, мир может осуществиться только в Христианском понимании истории. Только в этом случае человеческое существование плодотворно, а личность может обрести свободу творчества.

Екатерина Рязанова

Тверь

ФРАГМЕНТАРНЫЙ ТИП ТЕКСТОПОСТРОЕНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ

Практика литературоведческих исследований активно использует понятие фрагментарность. При этом диапазон его значений достаточно широк. Понятие трактуется, в частности, как универсальное качество эпоса (Н. Д. Тамарченко), структурная основа разных романтических текстов (работы В. И. Грешных и О. Б. Ванштейн о сочинениях Ф. Шлегеля и Новалиса, В. Жирмунского — о поэме Байрона), свойство фрагмента как самостоятельного жанра (Ю. Н. Тынянов о творчестве Ф. Тютчева и Г. Гейне). Часто интуитивно выявленные признаки текста (отрывочность, незавершенность, открытость границ текста и отдельных его частей) только фиксируются критиками и литературоведами в терминах романтической литературы и эстетики.

Предметом нашего исследования является фрагментарный принцип как механизм текстопостроения. При этом нас интересует целостный литературный текст, состоящий из более или менее автономных сегментов, логика сцепления которых не эксплицирована, не очевидна. Видимое разрушение внутренних связей в таком тексте («осколочность») на самом деле являет собой особый, как бы парадоксальный тип целостности — не монолитной, но калейдоскопичной. В процессе интерпретации рождение такого единства происходит на границах текстовых сегментов, в скрытых (обычно ассоциативных и потому — «мерцающих» в процессе интерпретации) смысловых связях между ними, то есть в их контексте. Критерий типологизации фрагментарных текстов — степень самостоятельности частей текста, их коммуникативной «закрытости» по отношению друг к другу (и, как след-

стве, потенциальной способности к активному диалогу с внетекстовыми структурами, с реципиентом)

Отмечаемая исследователями маргинальность фрагментарного произведения по отношению к жанровой системе (в основе этой пограничности — разрушение нормы, эксперимент) позволяет предположить соответствие частотности таких произведений определенной литературной ситуации. Стремление освободиться от тотального детерминизма предшествующего периода, желание преодолеть «отчужденность системы» (выражение О. Б. Ванштейн), экспансия авторской точки зрения — основные качества русского модернизма начала XX века. Закономерным оформлением поиска нового языка становится свободная композиция — отсутствие жестких сцеплений внутри текста. Различные типы именно такого построения текста, рассмотренные мною на материале произведений А. Белого, В. Розанова, А. Ремизова, позволяют говорить об актуальности фрагментарных механизмов текстопостроения в литературе русского модернизма.

Фрагментарность является, очевидно, и фактом постмодернистского дискурса, для которого принципиальна целостность, собираемая из равно значимых компонентов, важно превосходство «параллельных» отношений между этими компонентами над причинно-следственными.

Таким образом, фрагментарный принцип текстопостроения как «минус-прием», изначально оформленный эстетико-философской и литературной практикой романтизма, успешно реализуется в сочинениях более поздних литературных эпох. Это происходит, как представляется, благодаря подвижности структуры фрагментированного текста, его потенциальной открытости к всестороннему диалогу, актуальности категории диалога для культуры XX века (последний фактор следует учитывать, имея в виду, что сами фрагментарные тексты XX века, как правило, — рефлексия по поводу традиции реализованной в них структуры).

Фрагментарный текст — удачное воплощение самого процесса поиска, поэтому появление произведений с «разорванной» структурой закономерно связано с русской литературной ситуацией рубежа веков, традиционно обозначающей изменение общекультурной парадигмы.

Александра Вигилянская

Москва

ТОПИКА ТВОРЧЕСТВА В ЛИРИКЕ ПАСТЕРНАКА И РИЛЬКЕ

0 Рильке в творческом сознании Пастернака — высказывания о Рильке в эпистолярных текстах Пастернака

1 «Зеркальность» как один из наиболее характерных мотивов в лирике Пастернака и Рильке

2 Отражение как образ творчества — явление «новой реальности» (Пастернак), «провал в вечность» (Рильке)

2.1 У Рильке творческое созерцание, поэтическое слово призваны «подсказать вещам сокровенную сущность» (девятая Дуинская элегия), заново сотворить, преобразить мир. Смерть как закономерное измерение жизни

2 2 Для Пастернака творчество — «бессмертное общение между смертными»
Размышляя о смерти, искусство «творит этим жизнь» («Доктор Живаго») Преодоление смерти «усильем воскресенья»

3 Предмет творчества — «неузнаваемая действительность»

3 1 «Смещение» восприятия как идентификация реальности (Пастернак, «Охранная грамота»)

3 2 Узнавание подлинного мира в его «опрокинутом» зеркальном двойнике (Рильке, «Quai de Rosaire»)

4 Способ осуществления творческого акта у Пастернака и Рильке — персонализация вещей посредством зеркального удвоения

4 1 Рильке апофатическое постижение реальности, утрата субстанциальности предметов в поэтическом видении как путь за пределы ограниченного мира «неотраженных поверхностей» («Новые стихотворения»)

4 2 Пастернак зеркальное удвоение реальности — не только выход за грань обыденного существования, но и акцентированная саморефлексия вещей, наблюдающих себя со стороны («Сестра моя жизнь»)

5 Субъект творчества в лирике Рильке и раннего Пастернака

5 1 Трансформация реальности в лирике Рильке — есть и результат самосозерцания героя-художника, и причина его творческого становления («За книгой» и др)

5 2 Герой Пастернака застаёт мир уже изменившимся Он — лишь свидетель рефлектирующей о себе жизни («Зеркало» и др)

6 В «Охранной грамоте» Пастернак выдвигает теоретические положения, близкие поэтике Рильке (классические формулировки «мы перестаем узнавать действительность » и пр) Вопреки сложившимся в науке представлениям, эти принципы с большим основанием можно отнести не столько к лирике 1910-20-х годов, сколько к более поздним сборникам поэта Путь Пастернака к «неслыханной простоте» во многом обусловлен приобщением к поэтике творчества в лирике Рильке

Татьяна Быстрова

Москва

ПОЭМА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ «ПЕРЕУЛОЧКИ»

И БЫЛИНА «ДОБРЫНЯ И МАРИНКА»:

ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ И ПРОБЛЕМА ФИНАЛА

Цель работы — генетический и структурный анализ поэмы Марины Цветаевой «Переулочки» Эта поэма традиционно причисляется к произведениям, написанным Цветаевой на основе фольклорных сюжетов Общеизвестен тот факт, что в данном случае таковой послужила былина «Добрыня и Маринка», предположительно возникшая в XVII веке Обилие вариантов записей несколько затрудняет работу, поэтому при сравнительном анализе мы будем использовать три варианта былины, а именно те, которые могла прочесть Цветаева — тексты, записанные Гильфердингом, Рыбниковым и более поздний, но один из самых распространенных вариантов — текст Кириши Данилова

В существующих на сегодняшний момент попытках затронуть эту проблему не ставится вопрос ни о конкретных текстах-источниках, ни о редакциях былины, которые могла знать сама Цветаева. Сопоставление производится по гипотетическому сводному тексту. Многие исследователи при анализе данного произведения часто просто навязывают ему ряд малообоснованных истолкований.

«Для меня вещь ясна, как день, все сказано. Другие слышат только шумы, и это для меня оскорбительно», — пишет Цветаева в письме Иваску, негодуя, что он ничего не понял. Действительно, читать это произведение, не зная его контекста, невыносимо тяжело, практически невозможно. Дело здесь не только в том, что Цветаева редуцирует начало и конец былины и ретардирует центральный эпизод превращения, вследствие чего ряд событий остается за гранью ее повествования. Основные мотивы не исчезают: память, стрела, голуби, свадьба, чудесное спасение, гибель — все это есть и в цветаевском тексте, но несет в себе совершенно иной смысл, воспринимается на другом уровне.

Смещена оказывается и сюжетно-фабульная линия. Наказание матушки, первый приход Добрыни в переулочки, столь подробно представленные в былинах как важные элементы развития сюжета, у Цветаевой присутствуют, но лишь в виде намёка. Она акцентирует внимание как раз на том моменте, который не занимает в былинах ключевого места: на эпизоде заговора, привороты, он и становится кульминационным центром цветаевской поэмы.

Все эти преобразования дали повод польскому исследователю Е. Фарыно говорить о том, что в цветаевском тексте от былин «почти ничего нет, кроме, разве, мотива колдовства». Однако, сопоставление смыслообразующих мотивов этих произведений показывает обратное.

Автором данной работы проведен анализ трансформации основных мотивов поэмы. Отдельное внимание посвящено финалу поэмы, столь по-разному толковавшемуся литературоведами. Принимая во внимание наиболее авторитетные концепции, автор предлагает свое прочтение данного произведения.

Ольга Владимировна

Тверь

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД, ПЕРЕЛОЖЕНИЕ И ПОДРАЖАНИЕ КАК ТИПЫ «ВТОРИЧНОГО ТЕКСТА»

Русские поэтические переложения, подражания и перевод изучаются, как правило, в трех аспектах

— как жанры, представительные для определенной эпохи (В. Сиповский, О. А. Чугунова, Е. В. Семенова),

— как разные варианты переводческой деятельности: более точные и более вольные воссоздания оригинала (работы в русле теории перевода А. Федорова, Е. Г. Эткинды, В. П. Топера),

— как особые проявления эстетики литературного направления (Г. А. Гукровский, А. Б. Шишкин).

Однако критерии, которыми обычно оперируют исследователи, не позволяют разграничить эти явления

В докладе предлагается новый подход к изучению русских поэтических переводов, переложений и подражаний, которые рассматриваются как различные варианты воссоздания автором «чужого» слова

Проведение такого анализа стало возможным только в конце XX века, когда была осмыслена бахтинская концепция «своего»/«чужого» слова

Переложения, подражания и перевод относятся к «вторичным текстам»

Если автор оригинальных произведений ориентируется на действительность, то автор «вторичных» — ориентируется на текст-источник

Соотношение «своего» и «чужого» слова, с одной стороны, является общим качеством и переложений, и подражаний, и перевода, а с другой, — специфично для каждого варианта

Специфика соотношения «своего» и «чужого» слова и позволяет дифференцировать переложения, подражания и перевод как три разных типа «вторичного» текста

С этой точки зрения особый интерес представляет ситуация в русской поэзии последних десятилетий (тексты постмодернизма и пр.)

Алексей Дмитренко

Санкт-Петербург

КОНСТАНТИН ВАГИНОВ И ВЕРА ЛУРЬЕ

В поэтическом наследии Константина Вагинова имеется всего четыре стихотворения, сопровождаемых посвящениями. Два из них обращены к Вере Иосифовне Лурье (1901-1998), студийке Дома искусств, входившей вместе с Вагиновым в кружки «Звучащая Раковина» и «Островитяне». Речь идет о стихотворениях «Каждый палец мой — умерший город» и «Упала ночь в твои ресницы», которые вошли в неизданную при жизни Вагинова книгу «Петербургские ночи» (1922). Стихотворение «Упала ночь в твои ресницы» 9 октября 1921 года Вагинов записал на авантитуле книги Ахматовой «Четки», сопроводив дарственной надписью «Дорогой Вере Лурье. В память однолетней большой дружбы на книжке Вашей любимой поэтессы». Своих книг у него тогда еще не было. Надпись была сделана, по видимому, в день отъезда Веры Лурье с семьей за границу — в Ригу, а затем в Берлин.

Вряд ли можно говорить о сколько-нибудь существенном влиянии поэтического творчества Лурье на произведения Вагинова. О внимании Вагинова к текстам Лурье свидетельствуют лишь две поправки, сделанные его рукой на автографе стихотворения Лурье «От бессонницы ломит тело» (РГАЛИ Ф 3113 Оп 1 Ед хр 98, исправлены в 4 строке «И ступлю на зеленый путь» на «И ступлю на солнечный путь», в 10 строке «Как и дымный город ночной» на «Как и гулкий город ночной»). Но по крайней мере три поэтических текста Лурье — «Чтобы она так громко не звенела», «Эшелон» и «Снег упал мне в душу белый» (все три посвящены Вагинову) — развивают и варьируют некоторые сквозные образы и мо-

тивы произведений Вагинова начала 1920-х годов В этом аспекте наиболее интересно первое из перечисленных стихотворений Лурье В нем использован и своеобразно интерпретирован чрезвычайно характерный для ранних стихотворений Вагинова (в особенности для стихотворений, вошедших в книгу «Путешествие в Хаос») мотив бубенцов, с которым, в свою очередь, сопряжена разнообразная атрибутика «гаерства», шутовства и карточной игры Возможно, непосредственным источником метафоры для Лурье послужили строки «В телах же наших бубенцы, не души» из стихотворения «Умолкнет ли проклятая шарманка? » В стихотворении Лурье присутствует также заимствованный у Вагинова прием отражения предметов внешнего мира в человеческом теле — микрокосмосе, проявленный в данном тексте на уровне мотива «овеществления» души

*Посвящается К Вагинову
Чтобы она так громко не звенела,
Я душу спрятала в большой карман
Остался только след колючих ран
По улицам бредет пустое тело*

*Ты стал бояться потемневших зал,
И не ласкаешь больше мои руки
Ты бьешься, бьешься в непонятной муке
Зачем ты звон души моей украл!*

(впервые Лурье В Стихотворения Berlin, 1987 С 60)

Данное стихотворение Лурье перекликается с некоторыми поэтическими текстами Вагинова, в которых доминируют образы рук и ресниц (например «Каждый палец мой — умерший город », «Спит в ресницах твоих золоченых », «Упала ночь в твои ресницы », «Покрыл, прикрыл и вновь покрыл собою ») Все перечисленные стихотворения входят в третий раздел книги «Петербургские ночи» Два из них посвящены В Лурье Не испытывая соблазна трактовать отношения Вагинова и Веры Лурье по традиционной формуле «поэт и муза», тем не менее укажем, что семантика этих вагиновских текстов в той или иной степени обусловлена реальным адресатом его ранней лирики

«Костя меня очень любил, — вспоминала Лурье, — это можно назвать влюбленностью, поэтому я думаю, что он считал мое мнение важным Он был моим юношеским другом, но я в него влюблена не была < > В моей памяти он был невысокого роста, носил длинную шинель, переделанную из военной, и у него было хорошее лицо < > Мое последнее воспоминание о Вагинове наш двор, мы покидаем Петроград, и Костя стоит на дворе и провожает нас После моего отъезда мы еще переписывались, но я не могу сказать, как долго Во всяком случае, мы перестали переписываться до его брака» (из письма В И Лурье к Р Де Джорджи от 18 июня 1992 года, хранится в архиве адресата (Пиза))