

Олег Лекманов. Николай Олейников – редактор . . . . . 303

Дарья Апахончич. Редакция романа В. Б. Шкловского  
«Zoo или письма не любви» 1964 года . . . . . 317

Дарья Башкайкина. Мотивная структура концепта «творчество»  
в лирике Б. Ахмадулиной . . . . . 327

Анастасия Фисун. Платонов как означаемое и означающее . 336

Дмитрий Сичинава. Национальный корпус русского языка  
в литературоведении: Краткий обзор . . . . . 344

*Указатель имен* . . . . . 355

Тираж 500 экз.

2015 № 4

# ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Летняя школа по русской литературе



2015 (4)



**международная летняя школа  
по русской литературе**

**Редакционный совет:**

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель

К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)

Проф. И. Ю. Виноцкий (Филадельфия, США)

Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)

Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анжелес, США)

Проф. О. А. Лекманов (Москва, Россия)

Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)

Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,  
Финляндия)

**Редакция:**

А. Ю. Балакин, Е. А. Глуховская,

А. А. Кобринский (ответственный редактор),

О. В. Макаревич, А. А. Чабан

**Адрес редакции:**

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.

Тел. (812) 449-52-50. E-mail: [summerschool@list.ru](mailto:summerschool@list.ru)

<http://schoolsummer.jimdo.com>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации

№ ПИ № ФС 77 - 63198 от 1 октября 2015 года

**Информация об авторах**

Олег Лекманов, доктор филологических наук, профессор  
Национального исследовательского университета “Высшая школа  
экономики”, Москва, Россия

[lekmanov@mail.ru](mailto:lekmanov@mail.ru)

Дарья Апахончич, аспирант Российского государственного гума-  
нитарного университета, Москва, Россия

[gagarcka@yandex.ru](mailto:gagarcka@yandex.ru)

Дарья Башкайкина, студентка Саратовского государственного уни-  
верситета им. Н. Г. Чернышевского, Саратов, Россия

[bashkaikina.d@gmail.com](mailto:bashkaikina.d@gmail.com)

Анастасия Фисун, студентка Кубанского государственного уни-  
верситета, Краснодар, Россия

[asja.ruda@mail.ru](mailto:asja.ruda@mail.ru)

Дмитрий Сичинава, кандидат филологических наук, старший  
научный сотрудник Института русского языка им. В.В. Виноградова  
РАН, Москва, Россия

[mitrius@gmail.com](mailto:mitrius@gmail.com)

© Авторы статей, 2015

© Свое издательство, 2015

**Олег Лекманов**  
(Москва)

## **НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ – РЕДАКТОР**

В статье рассматривается редакторская деятельность поэта Николая Олейникова.

**Ключевые слова:** Детская литература, ОБЭРИУ, Николай Олейников.

The article discusses the editorial work of the poet Nikolay Oleynikov.

**Key words:** Children's literature, OBERIU, Nikolay Oleynikov.

Тема, вынесенная в заглавие этого сообщения – многоаспектна.

1. Можно, например, взглянуть на редактировавшиеся Олейниковым детские рассказы и стихи, как на копилку потенциальных подтекстов для его собственных взрослых стихотворений.

Прочитанный под таким углом, обратит на себя особое внимание, в частности, следующий крохотный фрагмент из рассказа Бориса Житкова «Микро-руки», без подписи автора опубликованного в седьмом номере «Ежа» за 1929 г.: «Я поймал таракана, я повалил его микро-руками, как свинью» [7, с. 11]. Этот фрагмент, без сомнения, послужил источником образности для изображающих жестокого вивисектора строк из знаменитого олейниковского «Таракана» (1934):

И, проткнувши, набок валит  
Таракана, как свинью...

Отметим, что выявление подтекста из Житкова способно значительно скорректировать интерпретацию «Таракана». Именно это стихотворение усилиями исследователей превратилось в своего рода «гуманное» место олейниковской поэзии<sup>1</sup>. «История мученика науки, как Олейников называ-

<sup>1</sup> Пользуемся формулой Б. М. Эйхенбаума. См.: [24, с. 55].

ет таракана, оказывается результатом методов и следствий уродливого и кровавого социального эксперимента, в котором таракан – объект бесчеловечного и псевдонаучного опыта организации общества» [12, с. 16]; «Сквозь искривленные маски, буффонаду, галантерейный язык с его духовным убожеством пробивалось очищенное от «тары» слово о любви и смерти, о жалости и жестокости» [5, с. 503]. Но ведь в «Микро-руках» роль протагониста выполняет отнюдь не насекомое, а ученый; тон деловито-нейтральный; пафоса «любви» или «жалости» к жертве нет и в помине; в частности, только что процитированный фрагмент продолжается так: «Затем я аккуратно потрошил и разглядывал его внутреннее устройство» [7, с. 11]. А далее жестокое любопытство ученого нарастает почти в геометрической прогрессии: «<Я> ворвусь в такую мелкоту жизни, которую только видели, но где еще никто не распоряжался своими руками <...> Я жил уже в другом мире, где все было иное: невиданный материал, невообразимые звери вроде тли, которой я на днях разможил глаз ударом молотка. <...> Мне нужно было поймать инфузорию-коллатку, чтобы из ее шкуры сделать перчатки <...> Я взял микро-руками приготовленную мной острогу в три крючковатых зуба и весь собрался, чтобы вовремя успеть вонзить мое оружие в эту резающуюся тварь, что носилась мимо, как птица в воздухе <...> Острога скользила, отскакивала, и наконец я набрался сил и уж в полной ярости саданул острой и на этот раз так ловко и сильно, что вертлявая тварь застряла на зубьях, вертелась, каналья, но уже поздно» [7, с. 11 – 14].

То есть, Олейников как редактор был вполне готов дать возможность автору встать не на сторону «мученика науки»-таракана, а на сторону вивисектора в его борьбе с копошащимися насекомыми.

2. Можно было бы сделать ход противоположного свойства и попытаться среди материалов, печатавшихся в детских журналах и альманах, выходявших под редакцией Олейникова, отыскать блестящие его «взрослого» остроумия.

Так, в первом выпуске сборника «Советские ребята» за 1926 г., было помещено короткое стихотворение «мальчика Василия Панова»:

Когда мне было лет двенадцать,  
Я в школу поступил одну;  
Когда мне стало лет тринадцать  
Перевели меня в другу.  
[14, с. 74]

Это четверостишие подозрительно напоминает следующий опус из тетрадошки Олейникова, в которую он еще с юности бережно заносил образцы графоманской поэзии:

Когда мне было лет семнадцать,  
Любил я девочку одну,  
Когда мне стало лет под двадцать,  
Я прислонил к себе другу<sup>1</sup>.

Видимо, Олейников получил особое удовольствие от того иронического эффекта, который возник при наложении рифмовки и интонации жестокого романса на стилизацию детской стенгазеты.

В этом же выпуске альманаха его редактор разместил свою издательскую короткую переписку с незадачливым взрослым читателем Николаем Петровичем Телегиным: «Телегин придумал для нас несколько шарад. Вот одна из них: «Мое первое – от, / А второе – ряд, / Мое целое вот: / Отряд». Мы для Телегина тоже придумали шараду. Вот она: «Мое первое – не, / А второе – напечатаем, / Мое целое вот: // Не напечатаем»».

3. Но нас сегодня будут интересовать (в первую очередь) главные цели, которые преследовал Николай Олейников в качестве редактора и идеолога детских изданий, и (во вторую очередь) пути, которыми он следовал к этим целям.

Напомним, что Олейников приехал в Ленинград из Бахмута в 1925 г. и очень быстро оказался в орбите Самуила Яковлевича Маршака, как раз в это время вместе со своими ближайшими соратниками (Борисом Житковым, Виталием Бианки и М. Ильиным) приступившего к строительству новой советской литературы для детей.

Во вступительной коллективной заметке к первому номеру журнала «Воробей», издававшемуся это группой, деклариру-

<sup>1</sup> Четверостишие приводится в мемуарах об Олейникове, написанных Николаем Чуковским: [20, с. 255].

ется: «Каждый вдумчивый педагог, каждый родитель знает по опыту, что перед ним совершенно новый ребенок, к которому нельзя подходить с теми методами и приемами воспитания, которые применялись к тому же возрасту детей в период довоенный. Знает об этом литератор и художник. Для них ясно, что волшебною сказкою, феями, эльфами и королями не заинтересуешь современного ребенка. Ему нужна другая литература – литература реалистическая, литература, черпающая свой источник из жизни, зовущая к жизни» [2, с. 4].

Соответственно, Житков, М. Ильин и Бианки вместе с их вдохновителем Маршаком предприняли форсированную и во многом удавшуюся попытку (в полном соответствии с концепцией Ю. Н. Тынянова) переместить детскую словесность с глубокой периферии в самый центр «литературного сегодня», сделать ее живым «литературным фактом». Старой, «сиропной» литературе для детей они противопоставили новую, главными козырями которой стали: предельная лаконичность, занимательность (ударное место, «фокус» в каждом тексте), а также информативность, полезность всех материалов, противопоставленная сугубой литературности даже лучших из предшествующих журналов и книг для детей. «Предмет (или человек) должен быть описан как впервые увиденный – а не назван с отсылкой ко всем известному», – так формулирует один из принципов строившейся Маршаком литературы пронизательная современная исследовательница [18, с. 405]. «Стиль схемы», – вот определение, которым, вслед за Б. Я. Бухштабом, воспользовался М. Л. Гаспаров, говоря о поэтике детских стихов Маршака и прозы представителей его школы [4, с. 417].

Понятно, что Олейников с его опытом газетного репортера, да и просто с очень богатым для двадцатисемилетнего человека жизненным и профессиональным багажом, вписался в команду Маршака идеально. Однако очень скоро, как это почти всегда бывает с компанией творческих амбициозных людей, делающих общее дело, первоначальная идиллия дала непоправимую трещину. Вспоминает Евгений Шварц: «Начав со страстного увлечения Маршаком – «что будет, если он умрет», – сказал» Олейников «однажды в ужасе в первые месяцы нашей совместной работы, когда Маршак захворал, – он вскоре отрезвел, и взял того, кого только что так любил, под подозрение» [23, с. 65].

В чем именно Олейников стал «подозревать» Маршака? Шварц отвечает на этот вопрос коротко, не вдаваясь в подробности: «То, что делал Маршак, казалось Олейникову подделкой, эрзацем» [22, с. 240]. «Самуил Яковлевич питается сырыми куриными кишками», – так Олейников глумился над вкусами (надо думать, не только гастрономическими) Маршака в разговоре с Николаем Харджиевым [16, с. 57].

О более конкретных причинах тогдашнего раздражения Олейникова (и примкнувшего к нему Бориса Житкова) против Маршака мы можем судить по житковскому письму к Елизавете Бахаревой от 25 ноября 1927 г. Автор «Багажа» и «Почты» обвиняется в этом письме в капризности, в любви к дешевой славе, а, главное, в склонности к дидактике, снижающей литературное качество текста, в том, что Олейников впоследствии саркастически назовет педагогическим «катехизисом» [11, с. 3]. «Мы тут учредили Ассоциацию детских писателей при Доме Печати, – сообщал Житков своей корреспондентке. – Начали дело мы с Колькой Олейниковым. Хотим вырабатывать новую детскую. Мне вся детская литература недетской кажется. Не по тем путям ассоциаций идет книжная мысль, что у детей <...> Это дело мы затеяли без Маршака. Беда Маршака в том, что он всюду хочет быть первым и единственным, и всякий визит обращается в его юбилей <...> Поэтому его приглашать можно только митрополитом. А я и Колька – другой веры. Приглашаем молодого поэта Хармса, Женюку Шварца и художников Пахомова и Соколова. Поглядим, что из этого выйдет: выработаем хоть одну действительно детскую книгу. Мы откидываем всякую мораль, всякую педагогическую задачу. Как для взрослых: неужели все время пишется учительная повесть. Захлестывают и заворачивают такое, что ну! И ничего. Никто не стонет. Мы не собираемся развращать детей, но толочь им в нос и затылок, что надо умываться и не хорошо рвать книг – как бы это ни было восхитительно написано – давно пора бросить или отправить на Риджен-стрит» [17, с. 15].

Итак, Олейников и Житков мечтали перенести акцент с «полезности» текста для читателя-ребенка на его «детскость» («не по тем путям ассоциаций идет книжная мысль, что у детей»). На практике это вылилось в многократное усиление игровой стихии текста, в ведение в нем игры ради наслаждения игрой, не отягощенное никакими, сколь угодно, «благородными», педагогическими задачами.

Стремление освободить детскую литературу от дидактики, настойчиво насаждавшейся не только в дореволюционную эпоху, но и в пореволюционное время, не только «старыми» детскими писателями, но и группой Маршака, спровоцировало Олейникова сделать самый главный и оказавшийся удачным тактический ход в его редакторской карьере. По свидетельству Игоря Бахтерева, «именно Олейникову» «ранней весной 1927 года» пришла в голову счастливая мысль предложить «написать что-нибудь для детей» группе молодых поэтов-авангардистов (Хармсу, Введенскому, Заболоцкому и самому Бахтереву). «Это предложение горячо поддержал Шварц, а затем – литературный консультант отдела Госиздата Самуил Яковлевич Маршак» [1, с. 154].

Характерно, что Маршак, вспоминая многие годы спустя свое сотрудничество с обэриутами, не удержался от педагогической терминологии. «Требовалось их дисциплинировать, чтобы причуды приняли определенную форму», – писал он [10, с. 177]. Не только от пресса советской идеологической машины, но и от пресса «дидактического» воздействия Маршака стремился оградить своих ставленников и единомышленников обэриутов редактор Николай Олейников. Это, само собой, вело его к постоянным конфликтам с властолюбивым, желающим контролировать все и вся литературным консультантом отдела Госиздата. «Теперь у Маршака много неприятностей, – 11 февраля 1929 г. злорадно записал в дневнике Корней Чуковский. – Ушел из-за него Олейников, проведенный им в редакторы «Ежа». Олейников, донской казак, ленивый и упрямый, очень талантливый, юморист по природе, был счастлив, когда дорвался до возможности строить журнал без М<аршака>. Он сразу пригласил художников не лебедевской партии, ввел туда свой стиль – и работа закипела. Но М<аршак> «вмешался» – и О<лейников> подал в отставку» [19, с. 467].

4. Но когда этого требовали интересы дела, Олейников-редактор был вполне способен пойти на компромисс со своим некогда обожаемым, а теперь чуть ли не презируемым шефом. Хорошей иллюстрацией может послужить тактика, избранная Олейниковым в конце того же, 1929 г., во время так называемой «дискуссии о детской литературе».



Как известно, конец лета – осень этого года ознаменовались для участников тогдашней литературной жизни печально известной «дискуссией» о Пильняке и Замятине», положившей начало коренной перестройке советских писательских организаций. 26 августа «Литературная газета» напечатала большую статью известного партийного деятеля Бориса Волина «Недопустимые явления». В этой статье руководителям Московского и Ленинградского отделений Всероссийского Союза писателей – Борису Пильняку и Евгению Замятину инкриминировалось сотрудничество с заграничными «белоэмигрантскими» изданиями. Затем к шельмованию Пильняка, Замятина и других писателей-«попутчиков» быстро и слаженно присоединились «Правда» и «Известия». Часть оппозиционно настроенных поэтов и прозаиков (Пастернак, Ахматова, Булгаков) в знак протеста подала заявления о выходе из Союза. Однако в целом советские литераторы продемонстрировали абсолютную готовность к безоговорочному послушанию власти. К началу 1930 г. они были деморализованы настолько, что Сталин и его подручные, почти не опасаясь общественного мнения, могли приступить к формовке новой писательской организации как огромной и тщательно отлаженной пропагандистской машины с единым руководящим центром<sup>1</sup>.

Нужно заметить, что представлять советскую литературу для детей конца 1920-х – начала 1930-х гг. не более чем филиалом советской литературы для взрослых было бы недопустимым и обидным упрощением. Довольно долго в детской литературе главенствовали куда более либеральные законы, чем во взрослой. Однако в конце 1929 г. ленинградским детским писателям, группировавшимся в ГИЗе, досталось почти так же сильно, как взрослым, причем прямая связь атаки на писателей для детей с кампанией против Пильняка и Замятина ясно осознавалась и хулителями, и хулимыми. «Если в области современной литературы мы имеем целый ряд крупных достижений, имеем кадры действительно пролетарских писателей, научились распознавать врага и бить Пильняков и Замятиных, – разглагольствовал в феврале 1930 г. некто А. Свердлов, – то в области детской книги картина диаметрально противоположна. Пролетарского детско-

<sup>1</sup> О деле Пильняка и Замятина см., прежде всего: [3].

го писателя, особенно для ребят младшего возраста, почти нет» [13, с. 54].

Стартовал разговор о положении дел в современной литературе «для ребят младшего возраста» вроде бы вполне мирно. 16 декабря 1929 г. на первой странице «Литературной газеты» появилась установочная статья С. Болотина и В. Смирновой «Детская книга в реконструктивный период». Некоторые из положений этой статьи были более чем очевидными или демагогическими, под некоторыми – с охотой подписался бы не только Маршак, но и Хармс с Введенским и Олейников с Житковым. Однако на второй странице номера за этот же день «Литературная газета» опубликовала хлесткий фельетон Д. Кальма «Против халтуры в детской литературе. «Куда нос его ведет?»», второй и третий пункты которого были специально посвящены «разоблачению» Маршака и близких к нему писателей<sup>1</sup>.

Начинает Кальм усыпительно вежливо, за здравие: «С. Маршак принадлежит к числу крупнейших знатоков детской книги, он один из самых популярных детских писателей» [8, с. 2]<sup>2</sup>. «Но кроме того, – спешит прибавить критик, – он заведует детским сектором Ленгиза и является единственным литературным консультантом отдела детской книги Гиза в Москве». Дальше обвинения начинают сыпаться как из рога изобилия: «То, что в Гизе много болтают – факт <...> Когда молодые писатели предлагают Гизу книгу на современную и социально-значимую тему, ее часто бракуют за якобы недостаточную художественность. В то же время Гиз не только не перестает наводнять рынок детской книги массовыми изданиями Чуковского, но издает и переиздает произведения многочисленных, но менее талантливых его подражателей. В Гизе выходят собрания сочинений К. Чуковского и С. Маршака. Гиз культивирует «бессмысленку». Гиз выпускает непонятные, нелепые, чудовищные вещи, вроде «Во-первых» Д. Хармса, которые ни по формальным признакам, ни тем более по своему содержанию ни в какой мере не приемлемы <...> Если Гиз далек от того, чтобы воспитывать материалистическое мировоззрение в детских ав-

<sup>1</sup> Ср. с важными соображениями в пионерской работе: [15, с. 125–138].

<sup>2</sup> Далее статья Кальма цитируется по этому источнику без указания номера страницы.

торах, то он по крайней мере должен заняться воспитанием его в наших детях».

Как и в случае с травлей Пильняка и Замятина, литераторы из партии охранителей попытались выступить единым фронтом. В 12 номере ортодоксального рапповского журнала «Октябрь» появилась грубая статья детского писателя Бориса Шатилова ««Еж»». Годом раньше, в седьмом номере «Ежа» он опубликовал рассказ «Джалиль-Непокупай». Больше Шатилову напечататься в этом журнале не удалось, и вот теперь у обиженного автора появился реальный шанс отомстить «высокомерным» ленинградским редакторам. Сделал он это так (приведем выразительную нарезку микрофрагментов из его статьи): «Писатели, и в особенности группа ленинградских писателей (Маршак, Чуковский и их сподвижники) провозгласили примат формы над содержанием. Аристократическую форму они противопоставили грубой демократии содержания, как нечто враждебное друг другу <...> Читатель – безусый или с усами – всегда мещанин, любитель дешевых эффектов. Следовательно, и покорять его надо такими же дешевыми мещанскими методами. Побольше таинственности («Таинственные следы», «Таинственное изобретение Ивана Топорышкина», «Таинственные фокусы таинственной тети Анюты»), побольше чудес бульварного тона («Чудеса на экране», «Чудо», «Чудесная доска», «Горячий снег», «Светящийся полицейский», «Львы на улице», «Страшный корабль»), побольше приключений храбрых («Путешествия храброго Ван-Гугена», «Приключения храброго Фридриха Фрея», «Удивительные приключения Макара Свирепого», «Приключения врунов» и т. п.), побольше курьезов, «фантастики» Чуковского, побольше дешевой литературщины, – словом, надо пустить в ход весь арсенал бульварной журналистики, – и у читателя дух займется и глаза вылезут на лоб! <...> Маститым подпевают их поэтические отпрыски: Введенский и Хармс – эти близнецы детской литературы <...> Неужели Главсоцвос серьезно думает, что эти курьезы, эта библиотечная гниль – есть орудие классового воспитания?» [21, с. 184, 188, 189]. Отметим, что в пасквиле Шатилова, в отличие от фельетона Кальма, был лично задет в печати и Олейников – автор статьи ««Еж»» мимоходом обругал серию картинок с подписями «Приключения Макара Свирепого», которую курировал он.

Реакция советских поэтов и прозаиков на фельетон Д. Кальма (статья Шатилова была ими просто проигнорирована) ясно показывает, что детские писатели в 1929 г. были сплочены гораздо теснее, чем взрослые и что они отнюдь не собирались сдаваться без борьбы. На второй странице «Литературной газеты» от 30 декабря 1929 г. появилось несколько возмущенных коллективных писем-ответов Кальму, напечатанных под шапкой «За действительно советскую литературу!» Среди подписантов значились В. Бианки, В. Каверин, Ю. Тынянов, Б. Бухштаб, Д. Хармс, Н. Заболоцкий, Г. Белых, Л. Пантелеев, Б. Житков, Е. Шварц, А. Введенский, Н. Тихонов, К. Федин, М. Слонимский, М. Зощенко, Б. Пастернак и другие писатели. И хотя в этом же номере Кальм ответил оппонентам еще более резкими обвинениями в адрес Маршака и его группы, а рядом была напечатана развязная статья председателя комиссии по детской книге НКП РСФСР Е. Флериной «С ребенком надо говорить всерьез», констатировать безоговорочное поражение детских писателей из Гиза в борьбе с «Литературной газетой» и стоявшими за нею силами, не приходится. Главные бои были еще впереди.

Олейникова среди тех, кто напечатал протестные письма в «Литературной газете» мы не найдем. Но это не означает, что редактор «Ежа» в данном случае решил отмолчаться и на предъявленные Гизу обвинения не ответил. В шестом (декабрьском) номере журнала «Книга детям» за 1929 г. была опубликована программная и весьма пространная «Декларация ленинградской группы детских писателей коммунистов», которую помимо Олейникова подписали Георгий (Юрий) Дитрих, Вера Кетлинская и сотрудник «Ленинградской правды» Беленко.

Текст этой «Декларации» способен изрядно удивить всякого, кто не слишком закален чтением советской прессы конца 1920-х – 1930-х гг.

В отличие от Шварца, Тихонова, Федина и других писателей, выступивших в «Литературной газете», Олейников и его партийные товарищи решили не защищаться, а сами пошли в атаку, действуя на том же идеологическом, то есть с неизбежностью демагогическом поле, что и Кальм.

Они повели себя как опытные шахматисты, жертвующие одной фигурой ради сохранения другой, более, по их прикидкам, важной. Такой разменной фигурой для авторов

«Декларации» стал Корней Чуковский – потому, что он не был организатором литературного процесса. С выведения Чуковского и некоторых других, менее значительных прозаиков и поэтов из дружного ряда советских детских писателей декларация начинается: «Детская литература в опасности. Общее обострение классовой борьбы в стране отразилось и в детской литературе. Классовый враг пытается укрепиться и захватить детскую книгу в свои руки. В наступлении участвуют представители самых разнообразных течений. Здесь и резко выраженные буржуазные и мелкобуржуазные писатели, открыто ориентирующиеся на буржуазного ребенка (К. Чуковский, С. Федорченко, Н. Агнивцев, Гименс, Холодов, Мих. Андреев и др.), и приспособленцы всех цветов и оттенков» [6, с. 2]. Ближе к финалу декларации имя Чуковского возникает вновь и тоже в весьма негативном контексте: «Большой ошибкой Гиза была покупка у «Радуги» всей продукции К. Чуковского» [6, с. 5].

Складывается впечатление, что Олейникову и другим авторам «Декларации» было важно разорвать устойчивую для критических статей о ленинградских детских писателях связку «Чуковский – Маршак», а потом – непрямо, но отчетливо противопоставить одного поэта другому. Впрочем, говоря «поэта», я не совсем точен: Маршак брался под защиту Олейниковым, Дитрихом, Кетлинской и Беленко прежде всего не как поэт, а как глава детского отдела Гиза. Поэтому в тексте декларации он предстает не в реальной своей роли полноправного хозяина детской ленинградской литературы (так раздражавшей Олейникова), а в функции едва ли не рядового гизовского редактора: «Приспособленцы очень много места в своих нападках отводят одному из гизовских редакторов – С. Я. Маршаку. Прекрасно зная, что работа на детской книге ведется по директивам партийных организаций, приспособленцы намеренно игнорируют это обстоятельство и стремятся изобразить Маршака в виде диктатора и монополиста, захватившего в свои руки всю детскую литературу. На самом деле Маршак является лишь частью большого и сплоченного коллектива редакторов, включающего наряду с ним и партийных товарищей и представителей пролетарско-писательской организации» [6, с. 5].

Соответственно, и в отчете об успехах детского отдела Госиздата и «Ежа», который представлен в декларации, упор

сделан не на фигуре Маршака, а на коллективных усилиях его соратников и сотрудников, причем авторы этого текста вставляют в список подлинно советских детских писателей имена Александра Введенского и Николая Заболоцкого.

Напрямую о статье Кальма в «Литературной газете» речь заходит лишь в четырех финальных абзацах декларации, причем Олейников и его товарищи с легкостью разворачивают против критика его же собственное главное оружие. Эти абзацы густо насыщены зловеще гроыхающими газетными штампами эпохи. Мы встречаем в них и «справедливую отповедь», и «беспринципные наскоки», и «нездоровую атмосферу вокруг детской литературы», и «ложное впечатление о работе Гиза в широких общественных массах», и, наконец, неизбежный общий вывод: «Партийным организациям и советской общественности необходимо сказать здесь свое веское слово» [6, с. 6].

5. С легкостью идя на непринципиальные уступки, Олейников упорно гнул свою главную линию: он отстаивал необходимость присутствия в детской советской литературе игровых произведений обэриутов. «Если говорить по совести, то хороших детских книжек у нас не больше полутора десятка. Кого можно здесь назвать? Кроме бесспорных Маршака и Чуковского, я бы назвал Заболоцкого, Хармса, Введенского, да еще двух-трех поэтов из молодежи». Так Олейников оценивал творчество своих соратников в статье 1934 г. «На дошкольную тему», представлявшую собою ни больше, ни меньше как соразмышления к докладу Маршака на Первом съезде советских писателей [11, с. 3]. Напомню, что Хармс и Введенский к этому времени уже пережили арест и ссылку, а Заболоцкий подвергся сокрушительному разному за выпущенную им в 1929 г. книгу взрослых стихов «Столбцы».

Не отказался Олейников от решительной защиты своих соратников и в страшном 1936 г., выступая (3 апреля) на «дискуссии о формализме»: «Почему детское издательство не ведет работу с Хармсом <...> ? <...> То же самое можно сказать о Введенском <...> Почему Детгиз, заказывая ему Гримм, совершенно игнорирует его творческие возможности? <...> Почему Детгиз отказался от издания» детских стихотворений Заболоцкого, «и почему он игнорирует Заболоцкого как поэта? <...> Нужно прямо сказать, что прежнее руководство

ленинградской детской литературой немало потрудились для того, чтобы изгнать детских писателей из детской литературы» (цит. по: [9, с. 338–342]).

Впрочем, уже в составленной за восемь лет до этого, 31 января 1928 г., и до сих пор не публиковавшейся анонимной справке о работниках ленинградского отдела ГИЗа, об Олейникове, как о редакторе, говорится тоном если и не прокурорским, то уж точно – строгим, учительским: «Работает в Госиздате с ноября 1925 г. Детскую литературу знает, но не совсем крепко идеологически тверд. Иногда подпадает под влияние беспартийных специалистов. Нуждается в твердом идеологическом руководстве, каковое должно исходить от Главного редактора» [25, л.16].

О Маршаке в этой справке сказано совсем по-другому: «Взгляд его с точки зрения марксистской не всегда приемлемый, но он политически – чуткий» [25, л. 52].

### Список литературы и источников

1. Бахтерев И., Разумовский А. О Николае Олейникове // День поэзии. Л., 1964.
2. Воробей. 1923. № 1.
3. Галушкин А. Дискуссия о Б. А. Пильняке и Е. И. Замятине в контексте литературной политики конца 1920-х – начала 1930-х гг.: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997.
4. Гаспаров М. Маршак и время // Гаспаров М. О русской поэзии. Анализ, интерпретация, характеристики. СПб., 2001.
5. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002.
6. Дитрих Ю., Олейников Н., Беленко, Кетлинская В. Декларация ленинградской группы детских писателей-коммунистов // Книга детям. 1929. № 6. Дек.
7. [Житков Б.] Микро-руки // Еж. 1929. № 7.
8. Кальм Д. Против халтуры в детской литературе. «Куда нос его ведет?» // Литературная газета. 1929. 16 дек.
9. Кобринский А. Даниил Хармс и Николай Олейников на дискуссии о формализме 1936 года // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996 (1998). Vol. II. № 4.

10. *Маршак С.* Дом, увенчанный глобусом // Новый мир. 1968. № 9.
11. *Олейников Н.* На дошкольную тему // Литературный Ленинград. 1934. 27 авг.
12. *Полякова С.* «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., 1997.
13. *Свердлов А.* Против «старушек» и «крокодилов» // Юный коммунист. 1930. № 4. Февр.
14. Советские ребята. 1926. Вып. 1.
15. *Устинов А.* Дело Детского сектора Госиздата 1932 года (предварительная справка) // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990.
16. *Харджиев Н.* Из последних записей / Публ. М. Мейлаха // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri. Padova, 2002.
17. *Черненко Г.* «Я ему был рад так же, как и он мне» (Даниил Хармс в письмах Бориса Житкова) // Хармсиздат представляет: Советский эрос 1920-х – 1930-х годов. СПб., 1997.
18. *Чудакова М.* Москва – Петербург / Ленинград и русская беллетристика советского времени. Соображения к теме // The real life of Pierre Delalande. Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexandr Dolinin. P. 2. Stanford, 2007.
19. *Чуковский К.* Дневник. 1901–1921. М., 1991.
20. *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М., 1989.
21. *Шатилов Б.* Еж // Октябрь. 1929. № 12.
22. *Шварц Е.* Живу беспокойно... (из дневников). Л., 1990.
23. *Шварц Е.* Житие сказочника. Из автобиографической прозы. Письма. Воспоминания о писателе. М., 1991.
24. *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О поэзии. О прозе. Сб. статей. Л., 1986.
25. ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 3. Д. 97.



**Дарья Апахончич**  
(Санкт-Петербург—Москва)

## **РЕДАКЦИЯ РОМАНА В. Б. ШКЛОВСКОГО «ЗОО ИЛИ ПИСЬМА НЕ ЛЮБВИ» 1964 ГОДА**

### *Проблема жанра произведения*

Статья посвящена трём изданиям романа В. Б. Шкловского «Зоо или письма не о любви»: 1923, 1924 и 1964 гг. Особое внимание в статье уделяется последней авторской редакции произведения 1964 г., поскольку в ней роман, который был задуман как роман нового типа, раскрывает возможности и первой (более автобиографической), и второй (более беллетристической) редакций произведения.

**Ключевые слова:** В. Б. Шкловский, русская литература 1920-х гг., литература русской эмиграции, жанр, автобиография, мемуары, эпистолярный роман, обнажение приёма.

The article is dedicated to three different editions of Viktor Shklovsky's novel «Zoo, or Letters Not about Love»: those of 1923, 1924, and 1964. Special attention is paid to the latest author's version of this text conceived as a novel of a new type. This latest version uncovers opportunities of the first (more autobiographical), and the second (more fictional) editions of the novel.

**Key words:** Viktor Shklovsky, Russian literature of 1920s, Russian émigré literature, genre, autobiography, memoirs, epistolary novel, baring the device.

Один из самых популярных романов В. Б. Шкловского «Зоо или письма не о любви» известен читателю в трех вариантах: издании 1923, 1924 и 1964 (последующие издания романа осуществлялись по первому или последнему варианту произведения). Изменения, внесённые в роман во втором и третьем издании, связаны не только с содержательным уровнем текста, но и с жанровыми особенностями произведения, которые особенно важны в этом случае, поскольку роман для автора (точнее для его литературной маски — героя-теоретика) является «попыткой уйти от рамок обыкновенного романа» [7, с. 186].

Роман «Zoo или письма не о любви», таким образом, совмещает в себе практику и теорию нового романа (он не только является художественным экспериментом, но и содержит теоретическую рефлексию — обоснование данного опыта). Роман можно рассматривать как литературную практику Шкловского-формалиста, его эстетическую деятельность, подвергающуюся одновременной рефлексии, хоть часто эта рефлексия заключена в метафорическую художественную форму.

Совмещение теории и практики, фикционального и нефикционального затрудняет жанровое определение произведения Шкловского. Исследователи творчества писателя по-разному определяют его жанр. Например, О. Ханзен-Лёве относит «Zoo или письма не о любви» к стилизации классического романа в письмах [6], С. Зенкин считает произведение автобиографической прозой [2], А. Разумова относит роман «Zoo» к жанру «филологического романа» [5].

Также на жанровое определение произведения влияет его принадлежность к так называемой «автобиографической трилогии» (этот термин используют А. Галушкин [1] и Я. Левченко [4]), в которую также входят такие романы как «Сентиментальное путешествие» и «Третья фабрика». Роман «Zoo» выделяется из этого ряда, поскольку выстраивает иную повествовательную структуру произведения, оставляет открытым вопрос о достоверности некоторых событий произведения, а также разделяет фигуры автора и повествующего субъекта, в то время как в остальных романах трилогии эти фигуры не разделены так чётко.

В романе «Zoo» уход от «рамок обыкновенного романа» заключается в саморазоблачении, в том, что сам Шкловский называл «обнажением приёма». Повествующий субъект сравнивает себя с эксцентриком: « В одном чешском театре... мне пришлось видеть ещё один приём, кажется применяемый уже давно в цирках. Эксцентрик в конце программы показывает все номера, пародируя и разоблачая их. Например, фокусы он демонстрирует стоя спиной к публике, которая видит, куда пропадает исчезнувшая карта. <...>

Более интересный случай представляет собой книга, которую я сейчас пишу. Зовут её «Zoo», «письма не о любви» или «Третья Элоиза»; в ней отдельные моменты соединены тем,

что всё связано с историей любви человека к одной женщине» [7, с. 186].

Саморазоблачение работает на уровне разворачивания сюжета: повествующий субъект объясняет во вступительном письме причины, по которым он выбирает форму писем для романа («Первоначально я задумал дать ряд очерков русского Берлина, потом показалось интересным связать эти очерки какой-нибудь общей темой. Взял «Зверинец» («Зоо») — заглавие книги уже родилось, но оно не связало кусков. Пришла мысль сделать из них что-то вроде романа в письмах.

<...> Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке, — «Письма не о любви» [7, с. 121]).

Однако саморазоблачение работает в романе как художественный приём, то есть ориентировано именно на создание эстетического эффекта, а не превращает роман в теоретическую работу.

Обнажение приёма — не единственная особенность романа «Зоо», позволяющая говорить о том, что это произведение нового типа. Также к особенностям романа можно отнести его неопределённое положение между фикциональностью и нефикциональностью, наличие «мерцающей иллюзии», которая заставляет воспринимать события, изображённые в романе и как реальность, и как вымысел. Такая установка работает в романе с самого начала — с предисловия к первому изданию: «Тут книжка начала писать себя сама, она потребовала связи материала, то есть любовно-лирической линии и линии описательной <...> Это обычный прием для эротических вещей: в них отрицается ряд реальный и утверждается ряд метафорический. Сравните с «Заветными сказками» [7, с. 121]. Далее эта иллюзия всячески поддерживается в романе: «Совершенно спутался, Аля! Видишь ли, в чем дело: я одновременно с письмами к тебе пишу книгу. И то, что в книге, и то, что в жизни, спуталось совершенно» [7, с. 170].

Также к особенностям романа «Зоо» можно отнести его нетипичный финал: роман заканчивается письмом во ВЦИК СССР. В этом письме автор просит разрешить ему вернуться назад на родину (в романе не говорится открытым текстом, но подразумевается, что возвращение на родину может за-

кончиться трагедией для автора-героя — а эти две фигуры в финале максимально приближаются друг к другу, практически совпадают — в СССР героя ждёт арест, суд и, возможно, смерть). Такой неожиданный финал для любовного романа в письмах, с одной стороны, добавляет ему драматичности, то есть вполне укладывается в восприятие романа о «любви и разлучниках», а с другой, заставляет переосмыслить всю структуру романа, взглянуть на любовную интригу как на метафору тоски по родине.

Необходимость рекурсивной интерпретации читателем продиктована невозможностью воспринимать финальное письмо как фикцию. И. Калинин в своей статье «История как остранение теории» так писал о финале произведения: «Фикциональность исповедальности любовного признания обнажается за счёт реальности исповеди политической. «Я тебя люблю» расшифровывается как «Я хочу вернуться в Россию». Письмо Але оборачиваются письмом во ВЦИК. Метатекст не только надстраивается над текстом, но и встраивает его во внешний по отношению к нему исторический ряд» [3, с. 196].

Изменения, внесённые в роман во втором и третьем издании, не могли не сказаться и на общем восприятии произведения. В частности, можно заметить, что в издании 1924 г. нарушен найденный в издании 1923 г. баланс между фикциональным и нефикциональным — между правдой и вымыслом.

Герои выпущенного в 1923 г. в Берлине романа «Zoo» узнаваемы, практически все они названы своими именами: это сам автор, Эльза Триоле, в качестве персонажей выступают: Петр Богатырёв, Борис Пастернак, Андрей Белый, Илья Эренбург и многие другие; прочитывается между строк и присутствие Романа Якобсона (своей сестре в Москву Аля — именно так её зовут в романе — пишет о своих кавалерах: «Второй, которому ты меня неосторожно поручила, продолжает настаивать на том, что любит. Взамен требует, чтобы со всеми своими неприятностями обращалась к нему. Такой хитрый» [7, с. 132]).

Однако саморазоблачение повествователя, объяснение любовной интриги как романной мотивировки — приводит к восприятию художественного мира произведения как некой альтернативной реальности — не равной настоящей, но

недалёкой от неё. То есть читатель романа выпуска 1923 г. и верит, и не верит повествователю, воспринимает описание русских эмигрантов в Берлине как достоверные, но допускает, что любовная линия может оказаться выдуманной.

Иначе воспринимается роман в его следующем ленинградском издании. Вышедший в 1924 г. в издательстве «Атеней» роман очень отличается от первоначальной версии, в этом можно увидеть в том числе причины личные: из романа убраны все письма Эльзы Триоле, кроме её гневного письма в финале, в котором она просит главного героя ей больше не писать. Убрано также письмо десятое, одно из самых лирических писем романа, в котором описывается наводнение в Берлине.

Изменилось и название произведения: вместо трёхчленного «Зоо, Письма не о Любви или Третья Элоиза» осталось только «Зоо или письма не о любви», пропало посвящение («Посвящаю «Зоо» Эльзе Триоле и даю книге имя «Третья Элоиза»). Можно видеть, что изменения последовательны и связаны с фигурой главной героини романа. В редакции романа 1924 г. образ героини больше напоминает метафору тоски по родине, чем реальную личность (со своим языком, своим мнением и т. д.).

Читатель, знакомый с биографическим и историческим контекстом произведения, не может не связать изменения, внесённые в роман, с новыми обстоятельствами жизни В. Б. Шкловского (известно, что возвращение на родину было также для биографического автора возвращением к супруге, Василисе Корди, упоминание о которой парадоксальным образом также можно найти в романе «Зоо», посвящённом другой женщине: «Но где та, которая любит меня?

Я вижу ее во сне, и беру за руки, и называю именем Люси, синеглазым капитаном моей жизни, и падаю в обмороке к ее ногам, и выпадаю из сна» [7, с. 139]).

Ещё одной особенностью второго издания является отсутствие датировки писем, это, как и трансформация фигуры героини, делает роман более фикциональным, менее связанным с реальностью.

В целом роман значительно уменьшился в объёме: вместо 29 писем первой редакции, в нём всего 23 письма, причём 4 из них появляются в романе впервые. Новые письма в рома-

не: о японце Тарацки, о пробниках (за год до ленинградского издания было опубликовано в сборнике «Ход коня» как отдельное эссе и встречается только в этом издании романа), а также вступительное и двадцать первое письмо, в котором автор даёт развязку любовной линии романа в том же режиме саморазоблачения, что и в начале произведения. Таким образом, любовная линия романа ослабляется, а линия теоретическая, напротив, проявляется ярче. Роман в редакции 1924 г. скорее можно охарактеризовать как произведение беллетристическое, вымышленное, написанное как пародия на эпистолярные романы, однако пародия, снабжённая саморазоблачающим комментарием.

С 1924 г. роман «Зоо» не переиздавался в СССР, что было связано с новыми условиями жизни Шкловского после возвращения на родину, лишь в 1964 г. он вновь выходит в книге «Жили-были» (в этой же книге опубликовано одноимённое мемуарное произведение, воспоминания о Маяковском, эссе). Само название книги создаёт определённый горизонт ожидания: «Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964». Читатель книги 1964 г. может подумать, что роман «Зоо» должен относиться к одному из этих жанров, однако ни «мемуарами», ни «воспоминаниями» его назвать нельзя, поскольку написан роман одновременно с событиями, о которых повествует. Назвав его «Повестью о времени», автор переместил основной акцент произведения с любовной интриги и судьбы главного героя на историческое время, в котором происходят описанные события.

Включённый в состав мемуарной книги, роман также претендует на достоверность, однако достоверность эта - уже не тяготеющая к автобиографии, как романы «автобиографической трилогии», а скорее мемуарная, отдалённая от автора и читателя временем. Время действия в романах «Сентиментальное путешествие», «Зоо» и «Третья фабрика» практически совпадает со временем их написания (временной разрыв увеличивается от первой к последней книге трилогии, но в целом романы описывают настоящее в его незавершенности), произведения же сборника «Жили-были» изображают события прошлого, жизнь героев сборника или уже закончена (как жизнь Маяковского, Циолковского, Тынянова и многих других героев книги), или максимально

статична (как жизнь самого главного героя). Это сообщает роману «Зоо» некоторую историчность, завершённость во времени.

«Мемуаризация» романа «Зоо» происходит не только благодаря помещению его в мемуарную книгу, но и при помощи добавления в роман новых предисловий (первого - без названия — «Человек один идёт по льду...», «Второго предисловия к старой книге» и «Третьего предисловия»). Эти новые предисловия, с одной стороны, делает произведение более реальным:

(«Мое прошлое — ты было. Были утренние тротуары берлинских улиц. Базары, осыпанные белыми лепестками цветущих яблонь» [7, с. 122], «*Все это было в 1922 году. За границей я тосковал; через год по хлопотам Горького и Маяковского мне удалось вернуться на родину*» [7, с. 120]), — а с другой, отрывает его от реальности, отдаляет его во времени настолько, что создаёт почти мифологический хронотоп, в котором герои уже не идентичны своим реальным прототипам, а существуют отдельно от них («Давно унесли отрезанное от сердца. Мне только жалко того прошлого: прошлого человека. Я оставил его (прежнего себя) в этой книге, как оставляли в прежних романах на необитаемом острове провинившегося матроса» [7, с. 122]).

Образ моря в предисловиях к роману в издании 1964 г. встречается несколько раз (и только в предисловиях, помещённых в роман впервые), и каждый раз сигнализирует о новом взаимоотношении фигур повествователя и автора, а следовательно, и о новой жанрово-стилистической модели, предлагаемой читателю. Первый раз в предисловии-эпиграфе («Человек один идет по льду, вокруг него туман. Ему кажется, что он идет прямо. Ветер разгонит туман: человек видит цель, видит свои следы. Оказывается — льдина плыла и поворачивалась: след спутан в узел — человек заблудился. <...> История эта рассказана мною в книге «Сентиментальное путешествие», которая у нас два раза издана; сейчас ее не переиздаю» [7, с. 120]).

Льдина, по которой идёт герой в данном отрывке — в Финском заливе, по которому зимой, спасаясь от суда, бежал из России в Финляндию (а потом в Германию) В. Б. Шкловский, указание на это содержит отсылка к роману «Сентиментальное путешествие». Здесь море оказы-

вается связано с реальным биографическим контекстом, и даже внешне отделённый от автора герой («человек») прочитывается равным биографическому автору, однако форма прошедшего времени даёт ощущение завершенности события. Интересно, что этот фрагмент датирован в издании 1964 г. — годом 1963, а в переиздании 1966 г., чуть изменённый, датирован уже 1965 г. Это словно закрепляет роман на временной шкале, показывает определённую дистанцию по отношению к настоящему, тем самым делает роман более реальным.

Второй раз образ моря появляется во «Втором предисловии к старой книге», предисловии, датированном 1924 г., но включенным в издание впервые: « Я оставил его (прежнего себя) в этой книге, как оставляли в прежних романах на необитаемом острове провинившегося матроса.

Живи виноватый: здесь тепло. Я не могу тебя перевоспитать. Сиди, смотри на закат. Письма, которых не было в первом издании, были действительно написаны тобою, но ты их тогда не послал» [7, с. 122].

Здесь стихия моря связана со стихией литературы, которая воспринимается как способ сохранения события в вечности, но вечность эта трагична. Превращение из автора в персонажа — своеобразное наказание самому себе, и в то же время разделение неразделённого в автобиографическом произведении автора-героя на двух субъектов: автора и героя-рассказчика. Наказание это не подлежит обжалованию, что делает его действительно страшным.

Следующее предисловие (датированное уже 1963 г.) отсылает к этой же теме моря: «Память разошлась кругами. Круги дошли до каменного берега. Прошлого нет. К берегу ушли круги, кольца любви. Не сяду у моря, не буду ждать погоды, не позову свою рыбку с золотыми веснушками. Не сяду ночью у моря, не буду черпать воду старой коричневой фетровой шляпой. Не скажу: “Отдай мне, море, кольца”» [7, с. 123].

В предисловиях к роману противоречие между вымышленным и настоящим устраняется, пропадает, повествователь буквально раскладывается на героя и автора, герой остаётся в книге (как провинившийся матрос), становится равен тексту произведения, однако само по себе анафорическое отрицание в третьем предисловии является скорее



утверждением: ценности и красоты прошлого, литературы (читатель не может не заметить особенного поэтического языка, выбранного для данной сцены).

Таким образом, внутри трёх новых предисловий к роману «Зоо» заложены стратегии для восприятия этого произведения как текста разных жанров, с различной структурой, и все эти стратегии реализуются в самом романе.

Издание романа «Зоо» 1964 г. объединяет практически все письма первого и второго варианта романа, исключение составляет убранный глава о Гржебине и письмо о пробниках. Также в романе вновь появляются даты, возвращается посвящение романа Эльзе Триоле, то есть актуализируется автобиографический контекст произведения.

Однако роман «Зоо» 1964 г. не является механической суммой двух редакций: объединяя две версии, снабжая текст новыми предисловиями, он продолжает начатый в первом издании опыт создания нового типа произведения, попытку «уйти от рамок обыкновенного романа». Этими рамками для автора оказывается и возможность жанрового определения произведения, и необходимость отделения правды от вымысла. Роман «Зоо» демонстрирует возможность существования вне этих рамок.

### **Список литературы и источников**

1. *Галушкин А.* «Приговоренный смотреть...» // Шкловский В. Б. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 5-14.

2. *Зенкин С.* Приключения теоретика. Автобиографическая проза Виктора Шкловского // Работы о теории: Статьи. М., 2012.

3. *Калинин И.* История как остранение теории (метафигция В. Б. Шкловского и антиутопия Е. И. Замятина) // Русская теория: 1920-1930-е годы. М., 2004. С. 191-212.

4. *Левченко Я.* Другая наука: русские формалисты в поисках биографии. М., 2012.

5. *Разумова А. О.* «Филологический роман» в русской литературе XX века (генезис, поэтика) : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005.

6. *Ханзен-Лёве О. А.* Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М., 2001.

7. Шкловский В. Б. Жили-были. М., 1964.
8. Шкловский В. Б. Зоо. Письма не о любви или Третья Элоиза. Берлин, 1923.
9. Шкловский В. Б. Зоо или Письма не о любви. Л., 1924.

**Дарья Башкайкина**  
(Саратов)

## **МОТИВНАЯ СТРУКТУРА КОНЦЕПТА «ТВОРЧЕСТВО» В ЛИРИКЕ Б. АХМАДУЛИНОЙ**

В статье представлена поэтологическая модель концепта «творчество», занимающего центральное место в лирике Беллы Ахмадулиной. Рассматриваются основные черты художественного мышления и образной системы поэта.

**Ключевые слова:** Белла Ахмадулина, поэтология, творчество, мотивная структура, концепт, полевая модель концепта.

The article presents poetological model of «art» concept which lies at the centre of Bella Akhmadulina lyric poetry. Poet's artistic thinking and imagery system main features considered in the article.

**Key words:** Bella Akhmadulina, poetology, art, motive structure, concept, concept field model.

В центре лирического произведения всегда находится творящий субъект. Осознав себя поэтом, он неизбежно задумывается о природе, границах и назначении своего дарования. Исследованием самоопределения, мироощущения, эстетических представлений и рефлексии поэта по поводу собственного творчества занимается поэтология. Это раздел филологической науки, охватывающий «поэтическое во всех его проявлениях» [7, с. 10].

В творчестве Беллы Ахмадулиной поэтологический аспект занимает центральное место. Исследование индивидуально-авторской интерпретации традиционной для мировой лирики темы поэта и поэзии позволит нам выявить основные черты поэтического мышления и образной системы Ахмадулиной, гармонично сочетающей новизну и преемственность.

Слово «творчество» практически отсутствует в лирике Ахмадулиной, очевидно, осознаваясь как избыточно «высокое». Но концепт «творчество» представлен в текстах поэта

широко и разнообразно. Систематизировав всю совокупность ассоциаций, связанных с творческим актом, мы построили полевую модель концепта, выделив его ядро и периферию. К ядру относятся наиболее значимые мотивы лирики Ахмадулиной, к периферии – вспомогательные ассоциаты. Очевидно, что мотивный уровень прочно вписан в поэтическую традицию, а ассоциативный более оригинален и индивидуален.

В истории мировой поэзии сложились две традиции интерпретации творчества: как полета вдохновения и как ремесла. В XX в. возобладали второй подход. Мастерами и тружениками чувствуют себя многие поэты: В. Маяковский сравнивает себя с рабочим, фабрикой и рудокопом: «Поэзия – / та же добыча радия. / В грамм добыча, / в годы труды» [6, с. 121]; О. Мандельштам – со столяром, строителем, архитектором: «Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» [5, с. 79]. А. Ахматова, развивая акмеистическую идею «Цеха поэтов», создает цикл «Тайны ремесла». Как тяжелый физический труд изображает творческий процесс М. Цветаева в цикле «Стол».

Продолжая эту традицию, Ахмадулина сравнивает свой труд с делом архитектора: «и воздух обретает плоть / громоздко-стройного собора» [1, с. 385], художника: «еще и кисть глупа и краски непослушны» [1, с. 232], оператора: «сделать так, как сделал оператор – / послушно перенять его пример / и, пристально прикинув к аппаратам, / прищуриться на выбранный предмет» [1, с. 31]. Более неожиданно выглядят ассоциации с ремеслом печника: «Когда возводит красную трубу / печник на необжитом новом доме» [1, с. 31] лирическая героиня «тоже вытирает об траву / замаранные глиною ладони» [1, с. 31], и крестьянским трудом: «Светает, сад-вод! Светает, огородник! / Что ж, потянусь и я возделывать тетрадь» [1, с. 213]. В результате тяжелого труда поэт приобретает свой аналог сгорбленной спины усталого работника: «И остался от этих времён / горб – натруженность среднего пальца» [1, с. 122].

Если в ремесленных метафорах О. Мандельштама преобладал мотив преодоления сопротивления материала, то у Ахмадулиной – мотив возвращивания того, что уже заложено в зерне. Для нее характерно умаление собственной роли в творческом акте. Это обусловлено двумя причинами. Во-

первых, весьма скромным местом, которое отводит себе Ахмадулина в русской поэтической традиции: «Я призрак двусмысленный и неказистый / поэтов, чья жизнь не затеется снова» [1, с. 130]. Во-вторых, представлением о служебной, инструментальной роли поэта в создании произведения: «я – лишь дудка, чтоб дудеть» [1, с. 54], «мускул», нужный для восхождения речи. Творческий импульс заключен не в поэте, а в «самотворном стихе»: «Покуда он вершит своё само-творенье, / люблю на труд его смотреть со стороны» [1, с. 196].

Каково же в таком случае участие поэта в процессе создания стихотворения? Ответ на этот вопрос дает устойчивая в творчестве Ахмадулиной метафора поэта-охотника: «От неусыпной засады моей не упасётся не то и не это, / пав неминуемой рысью с ветвей, / вцепится слово в загрибок предмета» [1, с. 124]. Лирической героине привычно «красться к столу сквозь чащобу житья, / зренье возжечь и следить за добычей» [1, с. 124]. Мастерство поэта в том, чтобы в нужный момент, подобно ястребу, броситься на добычу – предмет, и назвать его, дать ему имя. В этом Ахмадулина видит главное предназначение поэта: «нарушить этой ночи безымянность, / и всё, что в ней, по имени назвать» [1, с. 78].

А. Лосев в работе «Философия имени» отмечает, что, давая имена окружающим предметам, человек постигает действительность. «Только в имени вещь является как таковая и достигает наибольшего расцвета и наполнения» [4, с. 40-41]. В понимании Ахмадулиной, без поэтического слова предметы остаются «безымянными», недоуплощенными, и человеку приходится «слушать вечную, точно прибой, / безымянных вещей переключку...» [1, с. 112].

По А. Лосеву, имя предполагает одушевленность и диалогичность. «У неодушевленных вещей – название, у живых – имя». «Имя – порождение живых, взаимообщающихся личностей» [4, с. 23]. Ахмадулина настойчиво одушевляет все предметы посредством имен и вступает с ними в диалог. Возникает «переключка безымянных вещей» и «именуемого» их поэта. Если «душа предмета» «желает быть воспета», то поэт «по слуху» подбирает ему имя: «Светофор. Это славное имя. Светофор. Святослав. Светозар» [1, с. 30].

Поиск имени усложняется тем, что миру «в тисках известного – тесно» [1, с. 243], слова, доступные обычному человеку, слишком бедны, чтобы описать многообразие мира:

«Соседка капля – капле не близнец, / они похожи, словно я и кто-то. / Два раза одинаково блестеть / не станет то, на что смотрю с откоса» [1, с. 200]. Лирическая героиня стремится найти каждому предмету индивидуально неповторимое имя, выражающее сущность именно этого предмета: «Здесь, где живу, есть – не скажу: балкон – / гроздь ветхости, нарост распада или / древесное подобье облаков, образование трогательной гнили» [1, с. 202]. Поэт ищет способ «окликнуть безымянность» по-новому, но где взять новые имена: «как слово звать – у словаря не спросишь, / откуда сам не скажешь словарю» [1, с. 242]. В этом профессиональный долг поэта, владеющего своим ремеслом.

Среди ассоциатов, связанных с мотивом ремесла, в лирике Ахмадулиной заметное место занимают «орудия труда». Это тоже дань поэтической традиции: перо, бумага, свечи фигурируют в искусстве на протяжении веков. XX в. преодолевает эмблематичность этих атрибутов творческого процесса и возвращает им предметность и вещественность. У А. Ахматовой уже не просто бумага, а белоснежная тетрадь, не просто свечи, но «свеч кривых нагар» [2, с. 298]. М. Цветаева вступает со своим письменным столом в глубоко человеческие взаимоотношения: «Я знаю твои морщины, / Как знаешь и ты – мои» [9, с. 311]. Атрибуты творчества у Ахмадулиной более многообразны и выполняют разные функции. В ее стихотворениях оживаются предметы из разных эпох: с «перезревшей влагой чернил» и пером соседствует «бег карандашей» и «букет авто ручек»; с восковой свечой – «доверчивая лампа». Некоторые «орудия труда» упоминаются как традиционные «поэтизмы» (перо, свеча), другие дают вполне реалистичные образы предметов: «Вокруг меня – ни звука, ни души / И стол мой умер и под пылью скрылся. / Уставили во тьму карандаши / тупые и неграмотные рыльца» [1, с. 575]. Избыточное определение бумаги как белой выполняет символическую функцию: «лишь белая тетрадь / заметила, что я задула свечи, / зажженные для сотворенья речи» [1, с. 118]. Белизна тетради символизирует её чистоту и непорочность, которую поэт боится «пера опасною гордыней <... > ранить или осквернить» [1, с. 465]. Постоянные у Ахмадулиной атрибуты творчества – лампа и свеча – актуализируют мифопоэтический пласт, связывая творчество с ночью.

Ночь для Ахмадулиной – это средоточие всех необходимых условий для творчества: «Ночь – вотчина моя, во дне я – чужестранец» [1, с. 344], а «дневная жизнь – / уловка, ухищренье приблизить ночь» [1, с. 311]. Ночью не нужно торопиться, и лирическая героиня обретает свободу и уединение: «все спать улягутся, но мне ведь / привычной складывать слова» [1, с. 313].

А. Ханзен-Лёве видит мифопоэтическое значение ночи в объединении «темного, порождающего, бездонного и подсознательного», «выход в ночь» означает «мистическое состояние» [8, с. 213]. Ночное творчество у Ахмадулиной сравнивается с колдовством: «Я так немудрено и нежно / наколдовала в стороне» [1, с. 23]. Колдовское лишено у нее негативной семантики.

Ночное время – это господство «бессознательного», когда поэт уподобляется лунатикам в бесконтрольном «влечении искусства»: его мысли, «летающие на крыльях одичалого сознания» [1, с. 18], преследуют далекую недостижимую цель. О несомненной связи луны и творчества пишет К. Г. Юнг, он делит людей на солнечных и лунных, определяя склонность вторых полагаться на интуицию и творчество [10, с. 62]. В лирике Ахмадулиной Луна – это не только источник света, но и символ вдохновения: «Она – мой вождь и вещей понукатель, / глаз созерцатель, помыслов знаток» [1, с. 402]. Поэт выступает в роли слуги, называя себя «сообщником и прихвостнем лунного света» [1, с. 158]; влюбленного («влюбленный ротозей и воздыхатель пылкий луны» [1, с. 248]) и даже грабителя лунной красоты («Я – вор твоей казны, сокрывшийся в лесах» [1, с. 247]). И все же творчество для Ахмадулиной не остается целиком в сфере бессознательного: Луна служит только импульсом для творчества, поэт же должен преодолеть соблазны бессознательного «и вылепить из лунного свечения / тяжелый осязаемый предмет» [1, с. 19].

С Луной связан и еще один ассоциат в лирике Ахмадулиной. Луна, женская планета, господствующая над сферой чувств, определяет отношение лирической героини к миру как трепетное и заботливое: «Занятие и служба сердца – нежность» [1, с. 453]. В ее текстах часто встречаются уменьшительно-ласкательные формы, выражающие ее отношение к миру. Каждый предмет напоминает капризного ребенка, чего-то требующего от поэта: «Уверенный, что мной уже любим, /

бубнит и клянчит голосок предмета, / его душа желает быть воспета, / и непременно голосом моим» [1, с. 78]. Матерински-нежное отношение испытывает лирическая героиня и к своим творениям: «детище речи» для нее не менее важно, чем «родное дитя». В результате поэт оказывается перед необходимостью мучительного выбора.

Мотив творчества-муки центральный в поэтологии Ахмадулиной. Внутри него отчетливо выделяются мучения физические и нравственные. Первые связаны с исключительной физиологичностью творческого процесса в сознании автора. Постоянными маркерами творчества для Ахмадулиной являются губы, рот, горло, гортань, лоб и висок, ладонь и локоть.

Прежде всего, для поэта важен голос, зарождающийся «глубоко в горле»: «Обильные возникли голоса / в моей гортани» [1, с. 85]. Поэт «использует гортань для пенопенья», и если ему удастся «вызволить» слово из безмолвия усилием горла – он ощущает удовлетворение. По описанию Ахмадулиной, для этого процесса «в неживом ущелье гортани, погруженной в темноту» должна быть «такая чистота проёма, / чтоб уместить во всей красе объёма / всезнающего слова полноту» [1, с. 80]. Однако вместо этого поэт ощущает в «алом рваном проёме» горла «то всхлип, то хрип, и снова / насущный шум, занявший место слова» [1, с. 80], и в этом причина его мучительного безмолвия. Ассонансный повтор звука «о» создает фонетический образ немоты: с «круглым» лабиализованным «о» Ахмадулина сравнивает свою безгласность: «Я кричу, но как пар изо рта, / округлилась у губ немота» [1, с. 80].

Горло для Ахмадулиной – устойчивый ассоциат не только собственного творчества, но и поэзии как таковой: именно горло она выделяет в облике любимых поэтов: О. Мандельштама («Строй горла ярко наг и выдан пульсом пенья» [1, с. 343]) и М. Цветаевой («огромный мускул горла» [1, с. 89]). Стихи не только рождаются в горле, но и воспринимаются им: «от задыхания твоих тире / до крови я откашливала горло» [1, с. 89].

Отождествление творчества и кровотечения – также устойчивый мотив в лирике Ахмадулиной. Подобно М. Цветаевой, которая описывала свой творческий процесс как добровольное кровоизлияние («Вскрыла жилы: неостановимо <...> невосстановимо хлещет стих» [9, с. 315]), Ахмадулина видит



суть творческого акта в том, чтобы «не утруждая ранящий предмет, / открыть в себе кровотечение звука» [1, с. 69].

Стих для лирической героини Ахмадулиной естественен как ток крови по жилам: «сперва пульсирует мотив / как бы в предсердии искусства» [1, с. 326]. Корреляция «слово – кровь» представлена в лирике как норма, когда кровь циркулирует внутри тела: «пульсировала бесконечность / в груди, в запястье и в виске» [1, с. 139]; и как болезнь, когда происходит кровоизлияние: «слова из губ – как кровь в платок» [1, с. 121]; «измучена гортань кровотечением речи» [1, с. 125]. Глубокие раны в горле, зияющие чернотой, ассоциируются с натуралистичным образом запекшейся крови и с пустотой отсутствия голоса: «Кто мой голос из горла увёл? / Не умеет заплакать о нём / рана чёрная в горле моём» [1, с. 80].

Лоб для Ахмадулиной символизирует не только поэтический дар, но и рациональное начало. Ахмадулина знает: чтобы быть поэтом, таланта недостаточно, творчество сопровождается «работой ума»: «и медленно стираю прядь со лба / для пушшего удобства размышленья» [1, с. 94].

Рожденное в горле, осмысленное умом, стихотворение обретает свое бытие на бумаге. За последнюю часть творческого акта отвечает рука. В стихотворении «Биографическая справка» Ахмадулина указывает на прямую связь горла / звука с рукой / строкой: «Всего-то было – горло и рука, / в пути меж ними станет звук строкою» [1, с. 88]. «Бег руки вдоль стола» – это физический труд, совершающийся почти машинально: рука сама «знает привычку ставить слово после слова» [1, с. 81]. Таким образом, творческий процесс объединяет сферы чувственного, рационального и физического. Весь организм поэта ощущает творческие импульсы и участвует в стихотворстве: «Пульсировала бесконечность / в груди, в запястье и в виске» [1, с. 139].

Повышенная физиологичность образного мира Ахмадулиной порождает обилие сенсорных метафор [3, с. 74], которые описывают воздействие поэтических импульсов на органы чувств. Особое место среди этих метафор занимают вкусовые: «нежный вкус родимой речи» [1, с. 36] – и тактильные: «ожог во лбу от выдумки неточной» [1, с. 78]. Жизненной необходимости человека в пище и воде соответствует «весёлый голод» и «жажда по новым звукам» [1, с. 53], полное отсутствие которых (немота) порождает телесные муки: «Звук

немоты, железный и корявый, / терзает горло ссадиной кровавой» [1, с. 80]. Оксюморон «звук немоты» становится повторяющимся образом, символизирующим неестественность поэтического молчания: «Ждёт насыщенья звуком немота, зияя пустотою» [1, с. 53].

Не менее физических для поэта страшны муки нравственные. Развивая традиционный в поэзии мотив невыразимости в слове полноты человеческих чувств, Ахмадулина раскрывает его через ассоциаты «совесть», «долг», «ответственность». Лирическая героиня испытывает муки совести, из-за того, что ощущает бездну между образом, который мыслится, и словом, в которое он воплощается, ее «честный разум» «стыдится своего несовершенства» [1, с. 78]. Ей владеет страх «бесстыдства пред листом бумаги» [1, с. 79]. Поэт всегда в долгу перед миром, перед его красотой: «как будто за красу заката / на нем ответственность лежит» [1, с. 160]. Осознавая силу слова, поэт берет на себя ответственность за каждую строку: «нерасторжимы словесность и совесть» [1, с. 130].

И потому дар «причиняет лишь совесть и боль» [1, с. 166], но другого пути для поэта нет: «Способ совести избран уже, / и теперь от меня не зависит» [1, с. 122].

Таким образом, полевая модель концепта «творчество» представляет собой стройную разветвленную систему, в которую входят основная и периферийная части. В ядре модели находятся традиционные для русской поэзии мотивы: восприятие искусства слова как ремесла, поэтизация атрибутов творчества (свеча, перо). Ассоциативно-периферийный уровень содержит индивидуальные аспекты поэтологической модели концепта «творчество». Наиболее показательными представляются ассоциаты физической муки поэта, актуализирующие субъективное восприятие искусства через телесность (горло, гортань, рука, лоб) и болезненность творческого процесса (ожог, немота, кровоизлияние). Такое самобытное, окказиональное представление о творчестве представляет большой интерес для дальнейшего изучения лирики Беллы Ахмадулиной.

#### **Список литературы и источников:**

1. Ахмадулина Б. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 2012.

2. Ахматова А. Бег времени. Л., 1962.
3. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
4. Лосев А. Бытие. Имя. Космос. М., 1993.
5. Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. Стихи и проза 1906—1921.
6. Маяковский В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1957. Т. 7. Стихотворения второй половины 1925 года — 1926 года и очерки об Америке.
7. Тростников М. Поэтология. М., 1997.
8. Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм. М., 2003.
9. Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2: Стихотворения. Переводы.
10. Юнг К. Г. *Mysterium Coniunctionis*. Таинство воссоединения. Минск, 2003.

**Анастасия Фисун**  
(Краснодар)

## **ПЛАТОНОВ КАК ОЗНАЧАЕМОЕ И ОЗНАЧАЮЩЕЕ**

*(платоновский текст в романах «Воскрешение Лазаря» В. Шарова и «Голубое сало» В. Сорокина)*

В статье на примере романов В. Шарова и В. Сорокина анализируются авторские стратегии использования платоновского текста. Акцентируя внимание на разных сторонах пре-текста (содержании и форме), авторы актуализируют его, с одной стороны, наращивая смысл (В. Шаров), с другой, через деконструкцию освобождая платоновский текст от штампов читательского восприятия (В. Сорокин).

**Ключевые слова:** А. Платонов, платоновский текст, В. Шаров, В. Сорокин, деконструкция, демифологизация, означаемое, означающее.

The article provides analysis of some author methods of using Platonov's text, basing on the poems by V.Sharov and V.Sorokin. These authors are actualizing the text, paying attention to the different sides of pre-text (the content and the form). V.Sharov is adding up to the meaning of it, while V.Sorokin is saving Platonov's text from reader's cliched understanding by deconstructing it.

**Key words:** A. Platonov, Platonov's text, V. Sharov, V. Sorokin, deconstruction, demythologization, signifier, denotation.

*Каким литературным направлениям сочувствуете или принадлежите  
никаким, имею свое  
(А. Платонов. Из анкеты Всероссийского  
съезда пролетарских писателей) [4]*

В двух произведениях, вышедших в России в конце 90-х – начале 2000-х гг., платоновский текст является важной частью структуры: в романе «Воскрешение Лазаря» (2002 г.) Владимира Шарова творчество Платонова становится «проводником» в советскую действительность первой половины XX в., в «Голубом сале» (1999 г.) Владимира Сорокина плато-

новский текст предстает в качестве объекта деконструкции, посредством которого создается новый текст-клон. Поиск причин обращения писателей к творчеству Платонова и анализ авторских стратегий репрезентации и интерпретации платоновского текста и составят основу данного исследования. Под платоновским текстом мы будем подразумевать комплекс концептуальных, сюжетных, языковых особенностей, присущих всему творчеству А. Платонова, а также образ самого автора.

Стратегия Шарова предполагает наращение смысла претекста, акцент ставится на идейном содержании платоновского творчества, художественного и публицистического. Шаров обращается к платоновскому тексту как к единственному объяснению советского периода жизни страны («на всю первую половину русского XX века я давно уже смотрю через Платонова и понимаю ее в первую очередь благодаря ему» [12]). Обоснование онтологической функции и философии народа (одной из ключевых тем романа) писатель дает через комментарий библейский и литературоведческий, он цитирует собственный текст о народе Андрея Платонова, включенный в состав второго тома «Литературной матрицы» и вышедший в виде отдельной статьи в журнале «Знамя» [12]. По замечаниям Шарова, главный герой произведений Платонова – народ, живущий не по законам культуры, обычаев и традиций, а по законам Бога. Это люди, чья плоть слабеет с каждым часом, а вера в избавление растет, они готовы предстать перед Господом в любую минуту и довериться любому «пророкам», обещающим новый мир («Это явно страна людей, которые уже изготовились к смерти, которые ее совсем не боятся и совсем не ценят жизнь. И их долго, очень долго надо будет уговаривать жить, не умирать. Хотя бы попробовать жить» [12]). Можно сказать, что весь идейный конструкт романа «Воскрешение Лазаря» базируется на понимании народа А. Платонова и на двух платоновских цитатах, приведем их полностью:

«Лежали у заборов в уюте лопухов бывшие приказчики и сокращенные служащие и шептались про лето Господне, про тысячелетнее царство Христово, про *будущий покой освещенной страданиями земли*, – такие беседы были необходимы, чтобы *кратко пройти по адову дну коммунизма*» [7, с. 277] (здесь и далее курсив наш. – А. Ф.).

«Пролетарий не должен бояться стать убийцей и преступником и должен обрести в себе силу к этому. *Без зла и преступления ни к чему в мире не дойдешь и умножишь зло*, если сам не решишься сделать зло разом за всех и этим кончить его» (из статьи «Коммунизм и сердце человека» [5], цит. по: [9, с. 481]).

Действие романа «Воскрешение Лазаря» разворачивается в двух пространственно-временных пластах: наше время – письма главного героя дочери и 20 – 30-е гг. XX в. – события, восстанавливаемые по архиву Николая Кульбарсова. В произведении стараются воскресить сразу трех Лазарей: отца главного героя, наркома путей сообщения Л. Кагановича (единственный воскрешенный в романе Лазарь) и русский народ, предстающий в образе смердящего Лазаря, умерщвленного отменой крепостничества, которая заставила его забыть о духе и встать на путь стяжательства и заботы о плоти. Главная движущая сила романа Владимира Шарова – идея воскрешения отцов, основа учения Н. Ф. Фёдорова о всеобщем спасении, братском единении людей, изданного учениками мыслителя под названием «Философия общего дела». Некоторые идеи представлены не в чистом виде, они опосредованы, в понимании сущности и возможности объединения людей и приближения Царства Небесного Шаров идет вслед за Платоновым, воспринимая через него философское учение.

Фёдоров говорит о необходимости братского союза людей в борьбе со смертью: «Пред лицом космической силы умолкают все интересы, личные, сословные, народные, один только интерес не забывается, интерес, общий всем людям, т. е. всем смертным...» [10, с. 373]. Приход советской власти, Гражданская война, еще большее разобщение народа, внесли свои коррективы в восприятие и осуществление фёдоровского учения. Герои Шарова, как и Платонов, отрицают возможность братского единения людей: невозможно без жертв и страданий построить новый мир. Непримируемость и резкое неприятие буржуазии проявляется и в художественном, и в публицистическом творчестве Платонова: «Нельзя переделать землю, нельзя родить нового человека вместе с буржуазной ордой. Для осуществления коммунизма необходимо полное, поголовное истребление живой базы капитализма – буржуазии как суммы живых личностей» [9, с. 480]. Коммунизм воспринимается и как главное орудие достиже-

ния нового светлого царства, и как само это царство. Именно поэтому все действия, исходящие от новой власти, оправдываются. Страдания, голод, убийства людей – лишь испытания, необходимое очищение перед наступлением Царства Божьего, это то самое *адово дно*, пройдя которое человек обретет счастье нового мира.

Герой романа «Воскрешение Лазаря» Николай Кульбарсов, живущий в советской России, оправдывает Гражданскую войну, репрессии, видя в них то необходимое зло, которое только и способно прекратить зло еще большее, он воспринимает братоубийство как попытку народа призвать Бога («Большевики оказались правы, то, что они делали, необходимо. Иначе Господу было не объяснить, что Его второе пришествие больше нельзя откладывать ни на минуту, надо идти и спасать» [11, с. 189]). Народ, разделенный на идущих по пути коммунизма и их врагов, приближает пришествие Христа, но не в соборном единении, а, напротив, в своей разобщенности: первые тщательно и безжалостно истребляют противников, вторые принимают страдания, надеясь быть воскрешенными своими палачами. Н. Кульбарсов развивает идею о ведущей роли органов власти в деле воскрешения людей («надежда именно на ЧК. <...> вы должны узнать об этом человеке все, вывернуть его наизнанку <...> Убивая человека, вы должны оставить с избытком, чтобы, когда придет время, его без затруднений можно было восстановить <...> Сами палачи прежде отцов восстанавливают тех, кого они убили. Жертвы еще на следствии усыновляют собственных палачей» [11, с. 78]). Таким образом воплощается призыв максималистски настроенного Платонова прекратить одно зло другим, взаимно уравновесив их.

Главный герой, письма которого и составляют роман, называет себя учеником Фёдорова, он живет на кладбище в Рузе и занимается делом воскрешения своего родителя. Но уже в начале произведения его уверенность в собственном деле ослабевает и он приходит к неутешительным выводам: «наверное, и в самом деле умершим воскресение не нужно, нужно оно <...> тем, кто воскрешает. Нам жизнь еще дорога, и нам кажется, что и другим она тоже нужна. <...> То есть, понимаешь, Анюта, у меня меньше и меньше сомнений, может ли человек воскресить другого человека, но надо ли это

делать – я не знаю. И тут даже не важно, кто воскрешает, человек или Бог» [11, с. 48].

Владимир Шаров утверждает платоновский взгляд на советское время как единственно верный: одновременно совмещающий веру в новую власть и выносящий ей вердикт («эта вещь [«Котлован»] показалась мне тем окончательным, не подлежащим обжалованию приговором, которые власть сама так любила» [12]). Он развивает идеи Платонова о необходимости борьбы и невозможности сосуществования двух миров: старого и нового. Он продолжает жизнь платоновских героев в пространстве собственного текста, реализуя их извечные поиски преодоления смерти (воскрешение Лазаря Кагановича), но при этом приводя их к пониманию бессмысленности вечной жизни.

В обращении Владимира Сорокина к платоновскому тексту прослеживается совершенно иной подход. В основе писательской стратегии лежит прием деконструкции пре-текста, автора интересует его форма, сделанность. В романе «Голубое сало» нами анализируется рассказ «Предписание» – произведение Платонова-3, клона писателя. Уже в его описании обнаруживается перевернутый платоновский мотив: клон представляет собой «стол из человеческой плоти» [8, с. 19], то есть человек овеществляется, в творчестве Платонова, напротив, вещи и механизмы одушевляются: «закричал и заплакал паровоз ФД. Он пел в зимней тьме глубокою силою своего горячего живота и затем переходил на нежное, плачущее человеческое дыхание, обращаясь к кому-то безответному» [6, с. 359]. Также в рассказе встречаются прямые цитации мотивов и героев платоновских текстов. Отношение персонажа «Предписания» Бубнова к ломтевозу повторяет платоновский мотив родственной связи человека и машины («Чевенгур», «В прекрасном и яростном мире», «Бессмертие», «Старый механик» и др.). Время действия рассказа – время революционной борьбы («Чевенгур», «Сокровенный человек» и др.). Главными героями «Предписания» становятся сподвижники новой власти Бубнов и Зажогин (ср. Копенкин, Чепурный, Чиклин и др.), их противниками – «дети природы» и контрреволюция как абстрактная сила, среди второстепенных персонажей встречаются инвалиды, стремящиеся принести пользу революции (ср. Козлов из «Котлована»),



умирающая мать (ср. Юлия из «Котлована»), умирающий ребенок («Котлован», «Счастливая Москва»).

Но главным героем сорокинской деконструкции становится язык Платонова. Опираясь на исследования Ю. И. Левина [2] и М. Ю. Михеева [3], можно выделить ряд особенностей платоновской грамматики и словоупотребления, на которых строится язык «Предписания». Приведем некоторые примеры, встречающиеся в тексте романа «Голубое сало»:

1. Ненормативное использование валентностей слов («серьезно полез в карман» [8, с. 53], «я теперь с Вологды» [8, с. 54], «по махре обижаешься» [8, с. 56]).
2. Абстрактное определение при конкретном существительном («буржуазный голос», «классовый рев топки» [8, с. 53], «для солидарного сцепления», «бесчеловечная равнина, поросшая тоскливыми травами, угнетенными солнцем и ветром» [8, с. 54]).
3. Избыточность определений, придаточных или обстоятельств причины, цели, места, а также конструкции: «физическое», чтобы «ментальное», «частное», чтобы «общее» [2] («Степан обернулся, чтобы предъявить свое классовое превосходство» [8, с. 53], «ребенок из-за близости рельса продолжал глубоко спать в животе», «пар <...> бил из дырявого котла во внешнее пространство» [8, с. 56], «валясь на пол по объективному закону Ньютона» [8, с. 59]).
4. Замена конкретного существительного собирательным («контрреволюция на щепу разнесла» [8, с. 54], «спросил непонятный народ» [8, с. 56]).
5. Указания на душевные переживания при выполнении каких-либо действий («уважительно заглянул» [8, с. 54], «с сочувствием подползая к ревушей топке» [8, с. 55]).
6. Конструирование словосочетаний по типу языка официальных документов («зависть к беспрепятственному преодолению пространства» [8, с. 56], «в пользу выздоровления врагов капитала» [8, с. 57], махорка – «вредный пережиток», курить – «втягивать в себя непитательный дым» [8, с. 58]).

Создавая новый текст на основе особенностей языка платоновских произведений, Сорокин нарочито лишает

«Предписание» какого-либо смысла: за видимостью связного рассказа скрывается фикция. Писатель деконструирует платоновский текст, препарирует знак на означаемое и означающее (именно последнее, «голая буквальность» [1, с. 275], становится основой нового текста), тем самым Сорокин возводит определение Р. Барта в абсолют: «Определяющим для мифа становится не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается» [1, с. 265]. Целью деконструкции является демифологизация фигуры автора. Но о каком авторе идет речь? Заставляя читателя принять означающее за знак, предлагая ему форму без содержания, одну лишь платоновскую узнаваемость, Сорокин демифологизирует не писателя Андрея Платонова, а Андрея-Платонова-в-сознании-читателя, то, чем становится автор в представлении обывателя, когда индивидуальный стиль перерождается в набор штампов. Здесь стоит вспомнить цитату из Ф. Ницше, вынесенную в качестве эпиграфа к роману «Голубое сало»: «В мире больше идолов, чем реальных вещей, это мой “злой взгляд” на мир, мое “злое ухо”...» [8, с. 5]. Убивая идола, низвергая читателя с его затертым восприятием, Сорокин актуализирует смысл и содержание платоновского текста, отсутствие которых в структуре созданного произведения становится значимым.

В рассмотренных романах платоновский текст по-разному входит в структуру произведений, авторские стратегии также направлены на различные стороны пре-текста: на содержание и форму. Несмотря на это, причины обращения писателей к творчеству Андрея Платонова кажутся нам схожими: они коренятся в самобытности платоновского таланта, вневременной ценности его творчества (В. Шаров обращается к нему как к единственно верному объяснению описываемого им времени, делая платоновский текст идейной основой своего романа, В. Сорокин нацелен на освобождение автора от штампов времени и читательского восприятия).

### **Список литературы и источников**

1. *Барт Р.* Мифологии. М., 2008.
2. *Левин Ю. И.* От синтаксиса к смыслу и далее (о «Котловане» А. Платонова) // Вопросы языкознания. 1991. № 1. С. 170–173.

3. *Михеев М. Ю.* В мир Платонова через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки. М., 2003.
4. *Платонов А.* «Жить ласково здесь невозможно». Публ. М. А. Платоновой, вступ. ст. Н. Корниенко // Октябрь. 1999. № 2. См.: <http://magazines.russ.ru/october/1999/2/platon.html> (дата обращения 15.10.14)
5. *Платонов А.* «Коммунизм и сердце человека» // Свободный пахарь. Задонск, 1922. 6 янв. С. 3–4.
6. *Платонов А.* Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы. М., 2011.
7. *Платонов А.* Чевенгур. Котлован. Рассказы. М., 2007.
8. *Сорокин В.* Голубое сало. М., 2008.
9. Статьи А. Платонова в задонской газете «Свободный пахарь» / Подгот. текста и вступ. ст. О. Алейникова // «Страна философов Андрея Платонова»: проблемы творчества. Выпуск 6. М., 2005.
10. *Фёдоров Н. Ф.* Соч. М., 1982.
11. *Шаров В.* Воскрешение Лазаря. М., 2003.
12. *Шаров В.* Памяти Пролетарской Силы (Андрей Платонов) // Знамя. 2009. См.: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/8/sh12.html> (дата обращения 15.10.14)

**Дмитрий Сичинава**  
(Москва)

## **НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОРПУС РУССКОГО ЯЗЫКА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: КРАТКИЙ ОБЗОР**

В статье идёт речь о возможных применениях Национального корпуса русского языка в литературоведении и даётся краткий обзор нескольких конкретных примеров его использования (на материале существующих работ других авторов).

**Ключевые слова:** корпусная лингвистика, поэтика, метрика, литературоведение.

The paper deals with the Russian National Corpus (the RNC) as a research tool in the history and study of literature and poetic. A brief overview of its usage in papers by different authors is presented.

**Key words:** corpus linguistics, poetics, verse studies, history of literature.

### *Что в Корпусе есть*

Национальный корпус русского языка (<http://ruscorpora.ru>, далее — Корпус с прописной буквы) существует, доступен для поиска в Интернете и развивается более 10 лет (ему посвящены сборники НКРЯ 2003—2005, НКРЯ 2006—2008 и ряд других публикаций). Это электронное собрание русских текстов (самых разных — от объявлений и уличных разговоров до «Войны и мира» и синодальной Библии), снабженное разнообразной разметкой (то есть информацией, которую можно учитывать при поиске), как на метатекстовом уровне (дата создания, жанр, тип текста, имя автора), так и на уровне слов и их сочетаний (морфологический разбор, лексико-семантическая информация и др.). Объём Корпуса — более полумиллиарда словоупотреблений. Корпус состоит из нескольких подкорпусов с разным составом и типом разметки. В так называемый «основной» корпус входят прозаические тексты от начала XVIII в. до наших дней с морфологической и семантической разметкой; в «синтаксический» — современные тек-

сты с разметкой синтаксических структур; в «газетный» — тексты современных СМИ; в «поэтический» — стихотворения разных веков с разметкой сильных мест строки, метра, типов рифмовки, строфики и т. д., в «мультимедийный» — подтекстовки видео- и аудиозаписей (вместе с самими записями, которые можно просмотреть и прослушать), в основном кинофильмов (здесь в ряде фильмов размечена информация о жестикуляции актеров), в «исторический» — тексты XI—XVII вв. и новые церковнославянские тексты, снабжённые специфическим орфографическим поиском и морфологической информацией; в «параллельный» — выровненные по предложениям оригинальные и переводные тексты на двух или более языках (один из которых русский).

Национальный корпус никогда специально не осмыслялся и не рекламировался как средство работы для литературоведов; основным его потребителем считался лингвист. Кроме того, как возможные пользователи мыслились программисты, а также люди, пишущие, воспринимающие и оценивающие тексты (журналисты, редакторы, переводчики, преподаватели русского языка для носителей и иностранцев и т. п.). Пожалуй, исключением можно было считать разве что поэтический подкорпус, состоящий только из художественных текстов и снабжённый разметкой стиховых параметров, имеющих, разумеется, очевидный лингвистический коррелят, но относимых к поэтике. Тем не менее все подкорпуса (а не только поэтический) довольно активно используются литературоведами (и «филологами» более широкого плана, чем «только лингвисты»), а также представителями иных гуманитарных дисциплин (историками, антропологами и под.).

### *Чего в корпусе пока нет*

Прежде чем перейти к обзору этого использования, необходимо сделать ряд предупреждений «отрицательного» характера, а именно, насчет того, чего в Корпусе *нет* (и для чего исследователю надо наряду с корпусом использовать другие ресурсы). В Корпусе, как общее правило, нет различных вариантов текста и текстологической справки (за всеми подобными комментариями необходимо обращаться к изданиям). Орфографический режим, состав текста, атрибуция и датировки отражают авторитетные издания уровня «Библиотеки

поэта» и академических собраний сочинений (все дальнейшие уточнения датировок, текста или атрибуции, вносимые исследователями, попасть в Корпус могут только постольку поскольку кто-нибудь из составителей или пользователей их заметит; систематической проверки библиографии не проводится).

Нет установки и на включение в Корпус всех текстов некоторого периода вообще или всех текстов данного автора; при составлении корпусов приоритет отдаётся репрезентативности выборки, а не полному включению. И снова исключением может считаться поэтический подкорпус, где некоторые авторы представлены полными собраниями своих стихотворений (но, опять-таки, обычно без вариантов). Таким образом, если некоторое слово не встречается в Корпусе ранее 1850 и после 1950 г., это не даёт никакой гарантии того, что до и после этих дат оно в русских опубликованных (и даже оцифрованных) текстах неизвестно. Для исследований такого рода необходимо использовать вместе с Корпусом также ресурсы типа *feb-web* или *Google Books* (где, в свою очередь, как и в обычном поисковике, существенно ограничен морфологический поиск, — в частности, нельзя задавать грамматические параметры, — ограничен поиск по метапризнакам, многие тексты многократно повторяются, что сбивает статистику и пр.), а также, разумеется, в нужных случаях сверять цитаты, их контекст и все другие релевантные признаки, обращаясь к печатным изданиям.

Проблема «пожеланий» пользователя к поэтическому корпусу НКРЯ поднимается также в работе Р. Г. Лейбова [8], одним из лейтмотивов которой являются реплики персонажа, обозначенного как «Неблагодарный Пайщик». Это замечания к текущему состоянию Корпуса: соответствующие недостатки не являются для Корпуса принципиальными и могут быть более или менее легко устранены (например, несовершенство жанровой классификации, отсутствие поиска по длине текста или по заглавиям).

При всех этих «недостатках» Корпус, безусловно, многократно облегчает первичный поиск информации и оценку масштабов явления по сравнению с фронтальным просмотром текста, обращением к памяти, составлением картотеки и т. д.

## Лексика

Перейдем к конкретным примерам. Например, лингвист и антрополог Н. Б. Вахтин [3] исследовал по корпусу совместную сочетаемость устойчивого эпитета *дикий* с топонимом *Сибирь*, выработку русского литературного клише, закрепляющегося за образом Сибири. «Сочетаний со словами *дикий*, *дикость* — тоже довольно много: в Сибири *дикая природа*, она населена *диким народом*, живущим на ее *диких пространствах*, исполненных *дикой красоты*» [3, с. 207]. Приводится множество находимых в Корпусе примеров этого стереотипа, от «Воспоминаний» Ф. В. Булгарина до «Интересной жизни» П. Ф. Нилина. Здесь же обсуждается и эволюция стереотипа *сибиряка* — могучего, предприимчивого, солидного, молчаливого, свободолюбивого, идеального солдата.

Корпус позволяет исследовать диахронию использования той или иной лексики. Например, Ф. М. Достоевский приписывал себе изобретение глагола *стусеваться* (в Корпус вошла и повесть «Двойник», где это слово якобы было им введено в русский язык, и «Записные книжки» Достоевского, где содержится утверждение о приоритете автора). Тем не менее Корпус находит датированный 5 февраля 1826 г. фрагмент «Дневника» А. В. Никитенко, из которого видно, что слово существовало и не требовало комментария за поколение до литературного дебюта Достоевского: *Но я знаю его, знаю, что он честолобив, а честолобие, сопровождаемое успехом, с каждым шагом вперед умалет в глазах честолобца предметы, остающиеся у него позади, и так до тех пор, пока они совсем стусуются, и он уже не видит больше ничего, кроме самого себя.* В. А. Плунгяну [12] принадлежит исследование употребления лексемы *жуть* в русском языке: встретившаяся у Лескова как модный неологизм, экзальтированное «чужое слово» (еще в кавычках), *жуть* затем становится одним из «фирменных» слов русского модернизма в стихах и прозе: *бездонная жуть мировой пустоты раскрывает себя в необъятном, всепоглощающем, черном величии* (И. А. Новиков, 1907), *сладкая волна неизъяснимой жути ожгла ему грудь* (А. Белый, 1909), *Полнится мутями Все бытие: Полнится жутиями Сердце мое* (он же, 1901—1921) и др. Затем это слово становится просторечно-сниженным: *«Ой, как я плохо играю!» — думала Таня, глядя на экран. — «Жуть!»* (Аксенов, 1963).

Возможно корпусное изучение лексики и как предмета идиостиля. А. А. Белов [1, с. 57-58] изучает слово *зноя* у Тютчева, и на основании статистических данных приходит к выводу о том, что это слово представляет собой поэтизм, причем особенно характерный для лирики Тютчева по сравнению с прочими поэтическими текстами:

«Судя по всему, причина, по которой частотность *зноя* в поэтическом корпусе оказывается выше, чем частотность *тепла* – практически та же самая по которой частотность *тепла* оказывается выше в общеязыковом корпусе, а именно: большая семантическая нейтральность *тепла* по сравнению со *зноем* (отсутствие у *тепла* семы «высокой степени проявления признака»). По этой причине *тепло* воспринимается как менее экспрессивная и оттого «менее поэтичная» лексическая единица. Как видно, частотность *зноя* в тютчевских стихотворениях превышает частотность *жара* в два раза, при том, что в поэтическом подкорпусе, напротив, совместная частотность *жара* и *жары* превышает частотность *зноя* более, чем в четыре раза (слова *жарá* у Тютчева, как уже было отмечено, нет вообще); в отношении же *тепла* наблюдается полное тождество – его частотность как в текстах Тютчева, так и в поэтическом подкорпусе предельно мала» [1; с. 57-58].

Семантическая разметка Корпуса позволяет искать лексику определенного семантического поля. Недавняя диссертация Е. С. Фоминой [13] посвящена, в частности, образам различных этносов у И. С. Тургенева. Для предварительного сбора информации по этой теме, в частности, можно выстроить подкорпус из произведений Тургенева и ищется лексика с пометой «этноним». При помощи единственного запроса обнаруживаются и *бережливые немцы*, и *чопорные англичане*, и русский герой, который *избегал русских за границей*.

### Изучение стиха

Поэтический подкорпус уже стал объектом целой серии исследований, объединенных, в частности, в сборники «Корпусные исследования русского стиха» [9], [10]. Их предметом стала, например, ритмика свободного стиха [5], анализ кратких атрибутивных форм типа *красна девица* или *пластмассовы цветочки* в стихе, в том числе современном, и связь их употребления со стилем поэтического течения [6], лексика



текстов Батюшкова, созданных в период душевной болезни, на фоне поэтической лексики его времени [11] и мн. др.

Особый масштабный проект посвящен исследованию частотности лексики в «высокой», «элитарной» поэзии (включенной в Корпус) и так называемой «наивной», «непрофессиональной» поэзии (публикуемой, в частности, в Интернете на сайтах типа Стихи.Ру; этот массив ценен своим огромным объёмом и сравнительной однородностью приёмов). Изучавшие его А. А. Бонч-Осмоловская и Б. В. Орехов [2] приходят к следующим выводам:

«Мы ранжировали леммы (лексемы – Д. С.) по разнице в позициях в частотнике (частотном словаре – Д. С.) наивной поэзии и поэтического корпуса. Выяснилось, что такие слова, которые находятся существенно выше в “высоком” списке, чем в списке наивных поэтов, интуитивно ощущаются как поэтизмы: *око, взор, меж, уста, единый, мгла, дух, бездна*. И напротив, слова, которые демонстрируют наибольший рост в списке наивных поэтов по сравнению со списком поэтического корпуса, — это характерные “прозаизмы” из сферы вещного мира (*фото, сигарета*) и быта (*проблема*). Первый факт нуждается в отдельном осмыслении. Несмотря на ожидаемое восприятие наивными поэтами традиционно-поэтического инструментария лексики, его часть оказывается, по-видимому, совершенно невостребованной. Притом, что наивные авторы явно ориентируются на классические образцы, наиболее архаичные особенности этих образцов отсеиваются и в конструируемый концепт поэтического не включаются. Механизм такого отбора чрезвычайно любопытен и должен быть исследован специально» [2].

Ряд исследований на материале поэтического подкорпуса провёл Р. Г. Лейбов, в том числе статистически исследовал «привязанность» той или иной лексики к выделенной позиции – рифме [7]. Степень зарифмованности слова связана с концептуальной нагрузкой, которую оно несёт, влиянием «конечного числа лексем, образующих вокруг имени облако потенциальных тематико-сюжетных линий» [7, с. 196]; так, слово *Полтава* в 72% случаев попадает в патриотически окрашенный рифменный ряд *слава – держава – кровавый...*, и не случайно после покорения Варшавы Суворовым в 1794 г. название столицы Польши тоже постепенно втягивается в этот ряд.

На материале снабженного грамматической разметкой поэтического корпуса возможно задавать запросы, вообще не содержащие конкретных лексем, например, ритмико-синтаксические клише (в терминологии М. Л. Гаспарова) в разных размерах. Последовательность «прилагательное-прилагательное-существительное» в 3-ст. амфибрахии выдаёт ряды похожих строк разных поэтов [4]: *И вечный, напрасный упрек...* (Ростопчина), *И серый походный сюртук* (Лермонтов), *И странные, дикие звуки* (Лермонтов), *И тихие, тихие звуки* (Мей), *И ясно речное стекло* (Бунин), *Да мило кривое окно* (он же).

### Параллельные тексты

Параллельный подкорпус открывает большие перспективы для изучения истории художественного перевода, например, с точки зрения перевода культурно значимой лексики. Так, известно, что Р. Райт-Ковалева переводит слово *hamburger* у Дж. Сэлинджера как *котлета*; параллельный подкорпус показывает, что за 20 лет до нее Н. Волжина в переводе «Гроздьев гнева» Дж. Стейнбека это слово старалась либо пропускать вовсе, либо заменять другим известным читателю английским заимствованием – *сэндвич*. Слово *гамбургер* в русском языке утверждается лишь позже, с 1990-х гг.

Таким образом, Корпус представляет собой успешно применяемое подспорье в работе исследователя литературы; вероятно, как это часто бывает, появление нового инструмента позволяет ставить и новые задачи, неосознаваемые или чересчур трудоемкие при применении старых.

### Список литературы и источников

1. Белов А. А. Лексико-семантическое поле «зной» в поэтических текстах Ф. И. Тютчева. Дисс. ... канд. филол. наук. Череповец: ЧГУ, 2008.

2. Бонч-Осмоловская А. А., Орехов Б. В. Некоторые применения корпусных методов к наивной поэзии // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р. Г. Лейбова. См.: [http://www.ruthenia.ru/leibov\\_50/article\\_b-osm\\_orehov.html](http://www.ruthenia.ru/leibov_50/article_b-osm_orehov.html).

3. *Вахтин Н. Б.* От «дикости» к «другому»: эволюция образов Сибири и Севера в русском языке // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию Сергея Геннадиевича Исакова.* Тарту, 2011. С. 203–216.

4. *Гришина Е. А., Корчагин К. М., Плунгян В. А., Сичинава Д. В.* Поэтический корпус в рамках НКРЯ: общая структура и перспективы использования // *Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы.* СПб., 2009. С. 71–113

5. *Корчагин К. М.* Еще раз о раннем русском свободном стихе // *Корпусный анализ русского стиха.* М., 2013. С. 219–242.

6. *Кулева А. С.* Языковые особенности поэтического направления: усечённые прилагательные // *Корпусный анализ русского стиха.* М., 2013. С. 128–141.

7. *Лейбов Р. Г.* Русская слава и польская столица: к истории одного рифменного клише // *История литературы. Поэтика. Кино: сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой.* М., 2012. С. 187–198.

8. *Лейбов Р. Г.* Неблагодарный пайщик: опыты корпусного анализа текста // *Корпусный анализ русского стиха. Выпуск 2.* М., 2014. С. 48–74.

9. НКРЯ 2003–2005 — Национальный корпус русского языка: 2003–2005. Сб. статей. М., 2005.

10. НКРЯ 2006–2008 — Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб., 2009.

11. *Орехов Б. В.* «Не Аполлон, но я кую сей цепи звенья...»: поздние стихи Батюшкова в свете корпусных данных // *Корпусный анализ русского стиха,* М., 2013. С. 157–171.

12. *Плунгян В. А.* «Жуть» и «жуткий»: от мистицизма к просторечию // *Авторская лексикография и история слов. Материалы Международной научной конференции к 50-летию выхода в свет «Словаря языка Пушкина».* М., 2013. С. 145–153.

13. *Фомина Е.* Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева. Диссертация на соискание ученой степени доктора философии. Тарту, 2014.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Alexandrov V. 274  
Amert S. 240  
Annus A. 31, 44  
Charaszkiwicz E. 297, 301  
Gmirkin R. 29, 44  
Hellman B. 186, 195  
Howes A. 283, 285  
Juliar M. 264, 274  
Labon J. 195  
Large D. 282, 285  
Lee L. 274  
Lowrie M. 240  
Parker S. 267, 274  
Pervukhina N. 120, 124, 133  
Reeder R. 212, 240  
Speiser E. 30, 44  
Thompson S. 130, 133  
Ugrešić D. 175, 195  
Wells D. 212, 222, 240
- Абу-л-Фида И. 26  
Аввакум, протопоп 106  
Августин, св. 7  
Августин (Никитин),  
архимандрит 155  
Аверинцев С. 142, 153, 155  
Аверкиев Д. 276, 284  
Аверченко А. 179, 180, 192  
Аврелий – см. Брюсов В.  
Агнивцев Н. 313  
Азадовский М. 47, 49, 50  
Айди Т. 198, 207  
Айсигена Г. 194  
Аксаковы (братья) 300  
Аксенов В. 347  
Алейников О. 338, 343  
Александр I 21  
Алексеев А. 192  
Алексеева М. 245–246, 247, 248  
Альвинг А. (наст. Смирнов А.) 204  
Амари – см. Цетлин М.
- Амвросий, св. 8  
Амелин Г. 174, 175, 182, 189,  
192  
Андреев А. 71  
Андреев Л. 299  
Андреев М. 313  
Андреев Н. 127  
Андреевский С. 208  
Андрей (Боголюбский),  
князь 90  
Андроникова С. 214, 218  
Андрюков В. 147, 148  
Анненский И. 135–142, 146,  
157, 203–204, 208  
Ансельм, св. 7  
Антанасиевич И. 174, 180, 192  
Антокольский П. 188  
Апахончич Д. **317–326**  
Арно Д. 30, 42  
Архиппов Е. 204  
Ат-Табари И. 26  
Ауслендер С. 147  
Афанасьев А. 130–132, 319  
Афанасьев К. 251, 258  
Афанасьева В. 38, 44  
Афонин Л. 82, 102  
Ахмадулина Б. (Akhmadulina  
B.) 327–334  
Ахматова А. 19, 44, 185, 209–  
240, 309, 328, 330, 335
- Байрон Дж. (Byron G. G., Lord  
Byron) 23, 24, 25, 29, 31, 42,  
43, 52–55, 62  
Балакин А. **45–51**  
Балтрушайтисы (семья) 186  
Балухатый С. 113–115, 132  
Бальмонт К. 152, 215  
Барабтарло Г. 273  
Баратынский Е. (Baratynsky  
E.) 46, 50, 52–61

- Барсуков Н. 46, 48, 50, 51  
 Барт Р. 342  
 Баршт К. 110–111  
 Баскер М. 158, 171  
 Батюшков К. 67, 68, 72, 349  
 Бахарева Е. 307  
 Бахметев В. 269  
 Бахтерев И. 308, 315  
 Башкайкина Д. 327–335  
 Бедный Д. (наст. Придворов Е.) 191  
 Безродный М. 112, 150, 155, 173, 174, 177, 179, 182, 183, 189, 192, 195  
 Бекетова М. 243  
 Беленко 312–315  
 Белинский В. 74, 75, 80, 81  
 Белов А. 348, 350  
 Белодубровский Е. 272  
 Белопольская Е. 197  
 Белоусов И. 178, 192  
 Белый А. 150–152, 155, 177, 179, 183, 187, 190, 192, 320, 347  
 Белых Г. 312  
 Бенедиктов В. 198  
 Беньаш Будный (Bieniasz Budny) 14, 15, 17  
 Берберова Н. 173, 174, 194, 197  
 Берковский Н. 120, 125, 127, 128, 132–133  
 Берлин И. 211  
 Бернард, св. 7, 8  
 Берсье Э. 87–89, 103  
 Беспрозванный В. 181, 192  
 Бестужев М. 70–72  
 Бестужев-Марлинский А. (Bestuzhev-Marlinsky A.) 57, 63–66, 70–72, 299  
 Бианки В. 242, 305, 306, 312  
 Бицилли П. 115, 130, 133  
 Блищ Н. 295, 299–302  
 Блок А. 138, 142, 152, 187, 201, 213, 215, 226, 232, 236, 237, 267, 293, 294, 298  
 Бобров С. П. 275–285  
 Бобров С. С. (Bobrov S.) С. 52, 58, 59  
 Богаевская К. П. 82  
 Богатырёв П. 320  
 Богомолов Н. 152, 156, 158, 171, 209  
 Бодлер Ш. 138, 221  
 Бойд Б. (Boyd V.) 262, 267, 273  
 Бокаччо Дж. (Boccaccio G.) 14–17  
 Болотин С. 310  
 Бондаренко М. 202–203, 207  
 Бонди С. 36  
 Бонч-Осмоловская А. 349, 350  
 Бородаевский В. 153, 154, 156  
 Брагин В. 55, 62  
 Брейгель П. (старший) 28  
 Брешко-Брешковский Н. 179, 192  
 Бржесская А. 235  
 Брюсов В. (псевд. Аврелий) 138, 142, 145, 146, 151, 157, 158, 205, 206, 214, 215, 216, 236, 237  
 Будрин П. 275–285  
 Букс Н. 273  
 Булатович А. 166–167, 171  
 Булгаков М. 309  
 Булгаков Ф. 3–4, 13  
 Булгарин Ф. 64, 66, 68, 72, 347  
 Бунин И. 172–195, 200, 207, 274, 299, 350  
 Бухштаб Б. 306, 312  
 Вагинов К. 250–261  
 Вагинова А. 251, 252, 255, 256, 257, 258  
 Вазана Н. (Wazana N.) 34, 44  
 Вахтин Н. 347, 351  
 Вацуро В. 46, 47, 50, 66–68, 72  
 Введенский А. 308, 310–312, 314  
 Вельтман А. (Veltman A.) 74–81  
 Веневитиновы (семья) 46

- Вергилий П. 120  
Верлен П. 138  
Верховский Ю. 204  
Вецман И. 275, 276, 281, 282, 283, 284  
Видугирите И. 158, 171  
Виленкин В. 238  
Виноградов В. 66, 72  
Виппер Р. 153, 156  
Виролайнен М. 67, 73  
Владимиров О. 173, 176, 177, 192  
Воейков А. 198  
Волжина Н. 350  
Волин Б. 309  
Волконский С. 147, 148  
Волохова Н. 214  
Волошин М. 145, 147, 151, 156  
Волынский А. 157  
Вольпе М. 162, 165, 168, 171  
Вольпин Н. 276, 284  
Вольтер 30  
Вольфсон Б. 209  
Врангель Н. 147  
Вульф А. 23  
Вюлкнер Р. (Wülcker R.) 4, 13  
Вяземский П. 46, 47, 50, 68
- Галанов Б. 242, 248  
Галлиулин Р. 198, 207  
Галушкин А. 309, 315, 318, 325  
Гальцева Р. 106–107, 111  
Гангарт Б., князь 69, 73  
Гаршин В. 219, 220, 231, 237  
Гаспари А. 152  
Гаспаров М. 216, 239, 245, 249, 277, 284, 306, 315, 350  
Гауф В. (Hauff W.) 130  
Геймесфурт К. 6  
Гейне Г. 138  
Геллер (семья) 294, 296, 299  
Гельдерлин Ф. 76
- Генрих из Санкт-Галлена (Heinrich von Sankt Gallen) 7, 8, 12  
Герасимова А. 251, 259, 260  
Гербель Н. 77, 81  
Герцен А. 300  
Гершензон-Чегодаева Н. 182, 192  
Герье В. 153, 156  
Гете И. 277, 281  
Гида 230  
Гильдебрандт-Арбенина О. 259  
Гиляровская Н. 182, 192  
Гименс 313  
Гинзбург Л. 141–142, 143, 227, 304, 315  
Гиппиус Вл. 206  
Гиппиус З. 185, 186  
Глебов Д. 69  
Глинка Ф. 66, 70  
Глухова Е. 156  
Глуховская Е. 144–157  
Гнедич Н. 70  
Гоголь Н. 47, 50, 72, 116, 122–123, 133, 275, 299, 300  
Голицын М., князь (Golitzin M.) 12  
Голлербах Э. 204, 220  
Голованов В. 178, 192  
Голубчик-Гостов 183, 192  
Гомер 80, 120, 139  
Гомер А. 158, 171  
Гораций К. 138, 223, 224, 230  
Горбатов Д. 36–37  
Городецкий С. 158, 185  
Горчаков Д., князь 68  
Горький Максим 275, 323  
Грачева А. А. 74–81  
Грачева А. М. 293, 302  
Гржебин З. 299  
Грибоедов А. 70  
Григорий (Богослов), св. 90  
Григорович Д. 113, 177, 185, 193

- Григорьев Ап. 143, 300  
 Григорьев С. 178, 193  
 Гримм (братья) 314  
 Гринберг А. 244, 249  
 Гришин В. 194  
 Гришина Е. 350, 351  
 Гришина Я. 194  
 Громов М. 112, 127  
 Гроссман Л. 129–130, 133  
 Гумилев Н. 144, 145, 147, 153, 156, 158–171, 197, 204, 205, 215, 216, 217, 219, 221, 226, 227, 236, 272  
 Гуревич Л. 188, 193
- Давидсон А. 158, 171  
 Давыдов Д. 68, 69, 70, 73  
 Даль В. 49, 50, 128, 133  
 Данилов В. 46, 50  
 Данте А. 27–28, 41, 42  
 Дарвин М. 135, 136, 143  
 Двинятин Ф. 88, 102  
 Де Удине Ж. 147  
 Делекторская И. 198, 207  
 Дельвиг А. 46, 47, 50, 53, 55, 57, 61, 70  
 Демадр Э. (Demadre E.) 173, 195  
 Державин Г. 20–22, 31, 41, 42  
 Державина О. 15, 17  
 Дефо Д. (Defoe D.) 280, 284, 285  
 Джонсон М. 333, 335  
 Дземидов Б. 114  
 Дзядко Ф. 271, 273  
 Диодор (Сицилийский) 29, 41, 42  
 Дитрих Г. 312–315  
 Дмитренко А. 251, 261  
 Дмитриев П. 146, 147, 154, 156  
 Дмитриева Е. 47, 198, 208  
 Добролюбов А. 206
- Добужинский М. 148  
 Довгелло (Ремизова) С. 293, 296, 297  
 Довгий О. 35, 36, 38, 40, 42, 43  
 Долдобанов Г. 51  
 Долинин А. 24, 29–30, 43, 262, 263, 266, 269, 272, 273  
 Доминик, св. 156  
 Дон-Аминадо (наст. Шполянский А.) 188  
 Достоевский Ф. 92, 103, 105, 275, 299–301  
 Доценко С. 299, 302  
 Дризен Н. 147  
 Дубинин С. 13  
 Дубинская А. 138, 143  
 Дубовцев А. **158–171**  
 Дубровина К. 23, 43  
 Дузе Э. 233–234, 238  
 Дурылин С. (псевд. Северный С.) 153, 154, 156, 157  
 Дыханова Б. 107, 111
- Егоров Б. 136, 143, 273  
 Екатерина II 24, 30  
 Елагин А. 49  
 Елизавета II 32  
 Ельцова Е. 158, 171  
 Ельчанинов А. 106, 111, 153, 156  
 Емельянов В. **19–44**  
 Емельянов-Коханский А. 205  
 Емец Д. 205  
 Епифаний (Кипрский), св. 90  
 Ефрем (Сирия), св. 91
- Жиглий Ю. 198, 208  
 Жирмунский В. 212, 239  
 Житков Б. 242, 303, 305–307, 310, 312, 315, 316  
 Жолковский А. **112–134**, 174, 175, 193, 209, 212, 230, 235, 239, 240

- Жуковский В. 46, 48–50, 68–73, 275
- Заболоцкий Н. 197, 308, 312, 314
- Заборов П. 58, 62
- Загоскин М. 64, 68, 69, 73
- Залесский Е. 251, 255
- Замятин Е. 269, 309, 311, 315, 320, 325
- Засецкая Ю. Д. 92, 103
- Засосов Д. 181, 184, 193
- Зельченко В. **172–195**
- Зенкин С. 318, 325
- Зноско-Боровский Е. 144–157
- Золотарева О. 136
- Зорг А. (Sorg A.) 7
- Зощенко М. 209, 312
- Иванов Вяч.** 144, 149–157, 187
- Иванов-Разумник (наст. Иванов Р.) 179, 193
- Ивантер Б. 195
- Иващенко А. 276
- Игрунов В. 192
- Иероним, св. 8
- Измайлов Н. 49
- Ильин И. 297, 302
- Ильин М. (наст. Маршак И.) 242, 305, 306
- Ильина Н. 23
- Иоанн (евангелист, Богослов) 6
- Иоанн (Златоуст), св. 90
- Ипатова С. 92, 103
- Иткин И. 32, 40, 43
- Каверин (наст. Зильбер) В.** 312
- Каганская М. 175, 193
- Калинин И. 320, 325
- Калмыкова В. 198, 207
- Кальдерон П. 28
- Кальм Д. 310–312, 314–315
- Каляев И. 296–299
- Канунова Ф. 65, 73
- Капитанова Л. 198, 208
- Каракозов Д. 300
- Карамзин Н. 21–22, 43, 72, 275
- Каратыгин В. 147
- Карл XII (Великий) 17
- Карпов А. 48, 49
- Карпович М. 267
- Катаев В. 174, 193
- Катков М. 300
- Келза А. 296
- Келли К. (Kelly C.) 214, 237, 240
- Керн А. 23
- Кетлинская В. 312–315
- Кибальник С. 252, 253, 261
- Киплинг Р. 204
- Киреевские (братья) 49, 300
- Киреевский И. 46, 47, 49, 51
- Киреевский П. 33
- Кирилл (Туровский) (Cyril of Turaw), св. 82–104
- Киселев Н. 151
- Киссин С. 204
- Кихней Л. 212, 222, 239
- Клочков И. 23
- Кобринский А. **196–208**, 242, 244, 249, 315
- Коган А. 136
- Кожевников В. 293, 294
- Кожурин А. 105, 111
- Козлов И. 198
- Козлов С. 40, 43
- Кольцов А. 198
- Комовский В. 47, 49, 50
- Коневской И. 206
- Кони А. 177, 193
- Корди (Шкловская-Корди) В. 321
- Корецкая И. 146, 157
- Кормилов С. 196, 208



- Корниенко Н. 336, 343  
 Корнуолл Б. (Cornwall B.,  
 наст. Bryant W. Procter)  
 36–40, 42–44  
 Коровин В. 198, 208  
 Короленко В. 115, 133  
 Королева Н. 217  
 Корчагин К. 348, 350, 351  
 Корчемный Вен. (наст.  
 Блюменфельд Вен.) 183,  
 193  
 Кошелев А. 300  
 Кошелев В. 66, 73  
 Крачковский Ю. 26, 27, 43  
 Крестовский Вс. 205, 208  
 Кржижановский С. 209–210  
 Кривич В. 138  
 Кристи В. 194  
 Куглюковская Л. 150, 156  
 Кугушев Н. 66  
 Кузмин М. 145, 148, 152, 156,  
 219, 239, 301, 302  
 Кузнецова А. 197, 208  
 Кулагин А. 36  
 Кулева А. 348, 351  
 Купреянова Е. 54, 61  
 Куприн А. 182, 184, 193  
 Куприн К. 182, 193
- Лавров А. 146, 157, 203, 208  
 Лакофф Дж. 333, 335  
 Ланн Е. 275–285  
 Ларошфуко Ф. 124  
 Лафонтен Ж. 164  
 Левик В. 55, 62  
 Левин И. 179, 193  
 Левин Ю. Д. 58, 62  
 Левин Ю. И. 341, 342  
 Левченко Я. 318, 325  
 Лейбов Р. 346, 349, 351  
 Лекманов О. 146, 157, 241,  
**303–316**  
 Ленин В. 243, 245
- Лермонтов М. 72, 270, 271, 350  
 Лернер Н. 36  
 Лесков Н. (Leskov N.) 82–111, 275,  
 300  
 Лессинг Г. 120, 133  
 Лидин В. 182, 183, 189, 190, 193  
 Лилина З. 243  
 Лимонов Э. 201  
 Литвинов В. 185, 193  
 Лихачев Д. 111, 198  
 Лишаев С. 201, 202, 208  
 Лозинский М. 28  
 Ломоносов М. 32  
 Лонгфелло Г. 138  
 Лосев А. 281, 285, 329, 335  
 Лотман Ю. 169, 171, 198, 203,  
 205, 208  
 Лоуренс Л. 265–266  
 Лукашенко Л. **241–249**  
 Лукницкий П. 235, 239  
 Лукомский Г. 148  
 Львов Л. 263  
 Львова Н. 206  
 Люстров М. **14–18**  
 Лямина Е. 60, 61  
 Ляпина Л. 135, 136, 143
- Макаревич О. 82–104**  
 Маковский С. 146, 147, 148  
 Максимов Д. 251, 255, 257, 261  
 Максимович М. 46, 47, 50  
 Макушинский А. 175, 193  
 Малек Э. (Matek E.) 14, 15, 17  
 Маликова М. 185, 193, 273  
 Малларме С. 204  
 Малмстад Дж. 195, 209  
 Мало Г. 188  
 Мандевилль Б. 282  
 Мандельштам Н. 182, 220, 239  
 Мандельштам О. 182, 185, 192,  
 201, 215, 217, 220, 221, 228,  
 243, 261, 271, 273, 328, 332, 335  
 Манежина Д. **52–62**

- Манухина Н. 190, 193  
Мария-Антуанетта 295, 296  
Маркс К. 281, 282  
Мароши В. 175, 177, 193  
Мартынов И. 17, 251, 252, 259  
Марченко Т. (Marčenko T.)  
200, 208  
Маршак С. 241–249, 305–308,  
310, 311, 313–316  
Масленикова З. 186  
Матвеева И. 198  
Матюшкин Ф. 176  
Махонина С. 144, 157  
Маяковский В. 322, 323, 328,  
335  
Медведева И. 54, 61  
Мей Л. 350  
Мейерхольд В. 293  
Мейлах М. 25, 43, 261  
Менелик 167  
Мережковский Д. 152  
Мериме П. 160–161  
Метнер Н. 151  
Метнер Э. 144, 149–157  
Микеланджело Б. 230  
Мирошникова О. 135, 136, 143  
Мирский Д. 58, 62  
Митрохин Д. 148  
Михеев М. 341, 343  
Мицкевич А. 35, 214, 219  
Модзалевский Л. 45, 49, 51  
Модильяни А. 219, 226  
Мордерер В. 174, 175, 182,  
189, 192  
Морозов М. 276  
Муляту А. 162–163  
Муни – см. Киссин С.  
Мурьянов М. 32–34, 43  
Мусатов В. 212, 239  
Мушина И. Б. 49
- Набоков В. (Набоков-Сирин  
В.) 185, 193, 201, 262–274**
- Набоков Д. 264, 268  
Навиль Ж. 92, 103  
Навуходоносор II  
(Nabuchadnezzar II) 19, 30, 38,  
40, 42, 43  
Надеждин Н. 78, 79, 81  
Найман А. 238, 239  
Наполеон Бонапарт 22, 31, 32,  
40, 42, 65, 66  
Нарбут Г. 148  
Нарежный В. 70, 73  
Недоброво Н. 235, 237  
Некрасов А. 136, 141, 200  
Некрылова А. 194  
Нельдихин С. 205  
Немиров 201  
Немировский И. 24, 31, 35, 43,  
44  
Непевный В. 192  
Неслуховская М. 251, 259  
Нечаев С. 300  
Нечаева В. 261  
Никитенко А. 48, 50, 347  
Никольская Т. 251, 257  
Никон (Никита Минин),  
патриарх 106  
Нилин П. 347  
Ницше Ф. 342  
Новалис 76  
Новиков А. 198  
Новиков И. 347  
Новиков Л. 175, 194  
Новиков Н. 296  
Новосельский Е. (Nowosielski J.)  
106
- Обатнин Г. 157**  
Овидий П. 40  
Одоевский В. 76, 79  
Одоевцева И. 197  
Олейников Н. (Oleynikov N.)  
303–308, 310–316  
Олеша Ю. 178

- Олешкевич Ю. 35, 42  
 Онипенко Н. 209, 212, 228, 239  
 Орехов Б. 349, 350, 351  
 Осоргин М. 264, 273  
 Охотин Н. 67, 73
- Павлова А. 231–232**  
 Павловский А. 158, 171  
 Панова Л. 112, **209–240**  
 Пантелеев Л. 312  
 Пассек В. В. 76, 81  
 Пастернак Б. 56, 62, 186, 187,  
 194, 243, 309, 312, 320  
 Пастернак Е. 194  
 Паткуль И. 17  
 Паули И. (Pauli J.) 15–18  
 Паутова А. **135–143**  
 Пахомов А. 307  
 Пахомова А. **250–261**  
 Перельмутер В. 193, 194  
 Песков А. 52, 60, 61  
 Петр I 22, 24, 25, 29, 31, 32,  
 40–42  
 Петр III 30  
 Петров В. 251, 257, 258, 260  
 Петрова М. 298, 302  
 Петровская Н. 214  
 Печковский А. 154, 157  
 Пильняк (наст. Вогау) Б. А.  
 309, 311, 315  
 Писарева А. 63  
 Писемский А. 300  
 Писида Г. 33  
 Пишо А. (М. А. Р\*\*\*\*\*) 53–54,  
 62  
 Платон 139  
 Платонов А. (Platonov A.)  
 336–343  
 Платонова М. 336, 343  
 Плетнев П. 53, 57, 62  
 Плещеев А. 185  
 Плунгян В. 347, 350, 351  
 Плутарх 230
- Плуцер-Сарно А. 201, 202, 208  
 Победоносцев К. 105  
 Погодин М. 46, 47, 48, 50, 51, 300  
 Подолинский А. 198  
 Подольская И. 143  
 Позднякова Т. 212, 239  
 Полевой Н. 47, 64, 176  
 Полежаев А. 198  
 Поливанов К. 194  
 Полонская Е. 245, 347  
 Полякова А. **63–73**  
 Полякова С. 304, 316  
 Померанцев И. 174, 194  
 Попов И. 69  
 Пospelов С. 189, 194  
 Преображенский С. 175, 194  
 Прийма Ф. 32, 33  
 Пришвин М. 187, 194, 197  
 Прозарова Н. 261  
 Прокошин Ю. 33, 42  
 Пруст М. 278  
 Пугач В. 173, 175, 194  
 Пунин Н. 212, 219, 220, 257  
 Путята Н. 60  
 Пушкин А. (Pushkin A.) 19–36,  
 38–51, 55, 57, 61, 62, 70, 71,  
 73, 160, 161, 171, 175, 192, 205,  
 209, 210, 214, 215, 217, 220–  
 223, 225, 227, 228, 236, 237  
 Пушин И. 176  
 Пшибышевский С. 293, 296, 297,  
 301  
 Пызин В. 181, 184, 193  
 Пыпин А. 14, 18
- Рабле Ф. 278**  
 Раевская-Хьюз О. 293, 302  
 Раевский А. 71, 73  
 Разумова А. 318, 325  
 Разумовский А. 308, 315  
 Райский П. 212, 239  
 Райт-Ковалева Р. 350  
 Раскина Е. 158, 171

- Ратькова-Рожнова З. 186  
Рафалович С. 214, 215, 217,  
218, 237, 239  
Рахманинова Т. 263  
Рахманов Л. 251, 255, 256,  
257, 260  
Редсток Г. 88–89, 92, 103  
Резникова Н. 292, 302  
Ремизов А. (Remizov A.)  
292–302  
Ремизовы (семья) 293–294  
Ренье А. 145  
Рерих Н. 147  
Ривош Н. 182, 194  
Рикэ 219  
Римский-Корсаков Н. 147  
Рогачевская Е. 88, 91, 104  
Рождественский Вс. 204  
Роллан Р. 268  
Романов Н. 271  
Ронен О. 174, 177, 181, 194  
Ростопчина Е. 350  
Рубин Г. 195  
Руднев П. 201, 208  
Рукавишников И. 142
- Сабашникова М. (Волошина-  
Сабашникова М.) 153, 156  
Савелова Л. 108–111  
Савельева О. 3, 13  
Савинков Б. 295, 297–299  
Савушкина Н. 193  
Садиков П. 49  
Садовников Д. 45, 51  
Сайтов В. 49, 51  
Самарин Ю. 300  
Сандомирская И. 212, 239  
Сан-Санс К. 231  
Сапов В. 156  
Сапогов В. 135, 136, 142,  
Саськова Т. 177, 191, 194  
Сафонов Т. 184  
Сафронов Н. 222
- Сахарова (Маркова) Е. 127  
Свердлов А. 309–310, 316  
Свердлов М. 241  
Свешникова Е. 153, 157  
Свифт Д. 282  
Северный С. – см. Дурылин С.  
Северянин И. 201  
Селассие Х. В. 168  
Сенькина (Карсакова) Я. 107–  
108, 111  
Сервантес М. 278  
Сергеева-Клятис А. 241  
Сетько О. **292–302**  
Сиверцев П. 178, 179  
Сичинава Д. **344–351**  
Скатов Н. 159  
Слоним Е. 267  
Слонимский А. 243  
Слонимский М. 243, 312  
Случевский К. 136, 141  
Смирнов В. 189, 194  
Смирнова В. 310  
Смирнова Л. 171  
Смирнова-Россет А. 48, 51  
Смит Дж. 30  
Собаньская К. 214  
Соболев А. 183  
Соколов А. 307  
Соловьева П. (Allegro) 242, 243, 245  
Солощенко Л. 33, 42  
Сомов К. 148  
Сомов О. 46, 47, 50  
Сорокин В. (Sorokin V.) 336,  
340–343  
Сталин И. 212, 217, 220, 226, 309  
Станиславский К. 173, 188, 194  
Стахеев Д. 198  
Стейнбек Дж. 350  
Стерн Л. 275–285  
Столярова И. 82, 104  
Сторицын П. 277, 284  
Страхов Н. 300  
Струве Г. 263, 272

- Суботин М. 280  
 Суворов А. 24, 349  
 Суздорф Э. 244, 249  
 Сэлинджер Дж. 350
- Тархова Н. 49, 50  
 Тахо-Годи А. 281, 285  
 Теккерей У. 282, 283  
 Телегин Н. 305  
 Телешов Н. 189, 194  
 Тенишева М. 147  
 Тепляков В. 198  
 Тименчик Р. 157, 169, 203, 208, 209  
 Тихонов Н. 243, 245, 251, 252, 253, 254, 256, 259, 260, 312  
 Толбин В. 185, 194  
 Толстая Е. 112  
 Толстой Л. 200, 205, 275, 278, 280, 344  
 Толстых Г. 150, 157  
 Томашевский Б. 45, 51, 261  
 Топоров В. 19, 44, 181, 195  
 Триоле Э. (наст. Каган Э.) 320, 321, 325  
 Тростников М. 327, 335  
 Трубецкой Е. 109  
 Туманский Ф. 198  
 Тупиков Н. 11  
 Тургенев И. 82, 102, 300, 348  
 Тучапская В. 293  
 Тынянов Ю. 200, 306, 312, 322  
 Тышка К. Л. 297  
 Тэффи (наст. Лохвицкая Н.) 180  
 Тютчев Ф. 348, 350
- Устинов А. 310, 316  
 Утгоф Г. 262–274  
 Ушаков Д. 128, 133  
 Ушков М. 146, 147, 148  
 Уэллс Д. 225
- Фальконе Э. 31  
 Фаррар Ф. 92  
 Фарыно Е. (Faryno J.) 114, 116, 122–123, 130, 133  
 Федин К. 181, 195, 312  
 Фёдоров Н. 338–339, 343  
 Федорченко С. 191, 195, 313  
 Фет А. 136, 137, 235  
 Филиппов Т. 300  
 Фисун А. 336–343  
 Флавий И. 25–28, 41, 43  
 Флерина Е. 312  
 Флоренская О. 110  
 Флоренский П. (Florensky P.) 105–106, 108–111  
 Фокин М. 231  
 Фоменко И. 135, 136, 143  
 Фомина Е. 348, 351  
 Фонвизин Д. 20, 22  
 Фондаминский И. 263  
 Франко И. 3  
 Франковский А. 275–285  
 Франциск, св. 149, 152, 153, 154, 155, 157  
 Фризмэн Л. 47, 51
- Хабибулина Г. 198, 208  
 Хализев В. 196  
 Ханзен-Лёве А. 317–318, 326, 331, 335  
 Харджиев Н. 307, 316  
 Хармс Д. 249, 258, 307, 308, 310–312, 314–316  
 Хильдегардис (Хильдегарда из Винцгау, жена Карла Великого) 17  
 Хлодовский Р. 217, 240  
 Ходасевич В. 172–195, 204, 208  
 Холодов 313  
 Хомяков А. 267–268, 273, 300  
 Хьюз Р. 195

- Цветаева М. 211, 220, 328, 330, 332, 335  
Цетлин М. (псевд. Амари) 265, 273  
Циолковский К. 322  
Цявловский М. 46, 49, 50, 51
- Чабан А. 144–157**  
Чайковский П. 231, 267  
Чалисова Н. 209  
Черкасский В. 300  
Черненко Г. 307, 316  
Чертков Л. 251, 257, 260  
Чехов А. (Chekhov A.) 112–134, 178, 200  
Чижов Н. 300  
Чудаков А. 113–114, 132–133  
Чудакова М. 306, 316  
Чуковская Л. 212, 214, 226, 237, 240, 277  
Чуковская М. 251, 255, 256, 257, 260  
Чуковский К. 244, 285, 308, 310, 311, 313, 314, 316  
Чуковский Н. 305, 316  
Чулков Г. 145, 151, 219, 301, 302
- Шаров В. (Sharov V.) 336–340, 342–343**  
Шатилов Б. 311–312, 316  
Шатобриан Р. 79  
Шварсалон В. 154  
Шварц Е. 242, 244, 249, 306–308, 312, 316  
Шварцбанд С. 54, 62  
Шевырев С. 48, 51  
Шекспир У. (Shakespeare W.) 52, 55, 56, 62, 205, 210, 212, 213, 223–225, 230, 233, 237  
Шенгели Г. 190  
Шестериков С. 82  
Шестов Л. 132, 134  
Шефтсбери Э. 282
- Шилейко В. 220, 221  
Шильникова О. 196, 208  
Шифф С. (Schiff S.) 273  
Шихматов С. (Shikhmatov S.) 52, 58–60  
Шишмарева М. 281  
Шкапа А. **3–13**  
Шкапа Е. **105–111**  
Шкловский В. (Shklovsky V.) 179, 195, 201, 242, 276, 317–326  
Шлегель Ф. 76  
Шолом-Алейхем (наст. Рабинович С.) 189, 195  
Шраер М. (Shrayer M.) 272, 273, 274  
Штейнер Р. 156  
Шубинский В. 173, 195
- Щеглов Ю.** 119, 124, 133, 134, 230, 232, 233, 240  
Щеголев П. 293, 296–298, 302
- Эдельсон Е.** 120, 133  
Эйхенбаум Б. 67, 73, 112, 124, 132, 134, 237, 276, 277, 285, 303, 316  
Эллис (наст. Кобылинский Л. Л.) 150–151, 156  
Эпштейн М. 40, 44  
Эренбург И. 320  
Эрль В. (наст. Горбунов В. И.) 260
- Юнг К.** 331, 335  
Юнг Э. (Young E.) 52, 58–60  
Юнггрен М. 157  
Юрасов Д. 300  
Юрьев О. 251
- Языков Н. (Yazykov N.) 45–50**  
Языков П. 49  
Якир П. 178  
Якобсон Р. 320  
Яновский В. 197  
Янушкевич А. С. 67, 69, 73