

Международная научная конференция «XV Гаспаровские чтения»

(ИВГИ РГГУ, 13–18 апреля 2021)

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_409

1. Стиховедение

Заседания стиховедческой секции Гаспаровских чтений — XV состоялись 13–14 апреля в формате zoom-конференции. По традиции доклады были посвящены самым широким вопросам организации стиха разных языков и периодов, в том числе восприятию поэтической речи, звукающему стиху и воздействию стиха на сознание.

Александр Петров (Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН, Петрозаводск) в докладе «*Освоение книжной силлабики XVII–XVIII вв. русским фольклорным духовным стихом: путь тоники и путь силлабо-тоники*» рассказал о взаимодействии между фольклорным и литературным стихом в один из самых интересных периодов их развития. Русская книжная силлабика XVII–XVIII веков (стих, где строки выравнены по количеству слогов) представлена огромным множеством текстов, которые не только стали памятниками стихотворной культуры, но и проникли в русский фольклор, в частности в духовные стихи. Книжная силлабика в фольклорных духовных стихах трансформировалась либо в тонический стих (стих, где строки выровнены по количеству ударений), либо в силлабо-тонический стих. При этом основной путь — это тонизация силлабической основы (то есть переход к стиху с равным количеством ударений в каждой строке).

Доклад Марины Акимовой (МГУ) «*К понятию стиха у М.М. Кенигсберга*» был посвящен разбору и интерпретации двух исследований Максима Максимовича Кенигсберга (1900–1924), рано умершего талантливого филолога, члена Московского лингвистического кружка, ученика Г.Г. Шпета. Первая из них — это работа «*Анализ понятия стиха*» (1923–1924), опубликованная и прокомментированная в 1994 году М.И. Шапиром, вторая — сохранившаяся в архиве, но до сих пор не изданная (готовится к печати) статья «*Понятие внутренней формы у Антона Марти и возможности дальнейшей интерпретации*» (1924), которая, впрочем, тоже уже становилась предметом специального разговора (в частности, о ней подробно писала итальянская славистка Микела Вендитти; см.: Логос. 2010. № 2 (75). С. 150–161). В своем выступлении Акимова показала, что наследие Кенигсберга требует дальнейшего исследования и осмысления. Основное внимание было уделено анализу развертывания кенигсберговской мысли в отношении таких понятий, как стих, языковые, логические, грамматические и эстетические формы, внутренняя форма слова, внутренняя форма стиха и гласема (в значении «стихотворная строка»).

Секцию продолжили два выступления, посвященные проблеме моделирования ритмического строения речи и стиха. Евгений Казарцев (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе, озаглавленном «*Языковой резерв ритмики ранних русских ямбов*», рассмотрел ямбы Ломоносова с точки зрения их совпадения с разными ритмическими моделями и обосновал тем самым продуктивность метода моделирования ритмики по разным вероятностным параметрам. Основное внимание Казарцев уделил обсуждению вопроса о причинах высокой и низкой ударности в четырехстопном ямбе. Как известно, в ранних ямбах Ломоносова полноударность значительно выше как моделируемой ударности, так и уровня ударности, наблюдаемого во всех

более поздних образцах русского ямбического стиха. Казарцев рассмотрел динамику этого показателя (Ломоносов, 1741 год — 96,2%; Ломоносов, 1743 год — 75,7%; русский ямб после 1750 года — 28%) в сопоставлении с данными по английскому (подсчеты Дж. Бейли, 32,9%), голландскому (55%) и немецкому ямбу XVII — первой половины XVIII века (75%). По мнению Казарцева, разная доля числа полноударных строк, которую обычно связывают со средней длиной слова в языке, требует иной интерпретации, поскольку средняя длина английского, немецкого, голландского слова не настолько меньше средней длины русского слова, чтобы объяснить столь разительные ритмические различия.

Сергей Ляпин (ИРЯ РАН, Санкт-Петербург) продолжил разговор о русском ямбическом тетраметре сообщением «Проблема адекватности моделирования стихового ритма (на материале русского четырехстопного ямба)». Кратко описав подходы исследователей к моделированию ритмики (языковая модель Томашевского — Колмогорова, речевая модель Холшевникова), он перешел к вопросу моделирования ритма ямба XVIII и XIX веков и уделил основное внимание употребительности III (пропуск метрического ударения на второй стопе) и IV (пропуск ударения на третьей стопе) ритмических форм четырехстопника. Было предложено сравнение данных по этим формам для стиха Державина и Пушкина (статистика Тарановского и Холшевникова) и показано, что ритмические отличия профилей определены именно употреблением эти двух форм, остальные характеристики использования ритмических форм полностью совпадают. Намного чаще, чем у Пушкина, III форма встречается у Державина, а IV форма — реже. Иначе говоря, слогоакцентное своеобразие четырехстопного ямба XVIII и XIX веков регулируется отношением к одной лишь III форме. Далее Ляпин показал слушателям новые данные по сопоставлению в стихе и прозе словораздельных модификаций III формы (типа «Последние свои лучи» и «Поэзия тебе приятна») и IV формы (типа «Идет огнестая заря» и «Судьба Евгения хранила»). С точки зрения языкового моделирования эти формы равновероятны, но их реальная употребительность разнится. Оказалось, что в прозе и поэзии XVIII и XIX веков их употребительность близка, но при этом между XVIII и XIX веками пролегает существеннейшая граница: употребительность III формы как в стихе, так и прозе падает в несколько раз. По мнению Ляпина, это указывает на кардинальное изменение языкового фона, которое и определило эволюцию ритмики главного русского стихотворного размера.

Татьяна Скулачева (ИРЯ РАН / ИЯз, Москва) в докладе «Методы разметки ударений в стихе» рассказала о совпадениях в правилах разметки для разных языков, древних и современных. Так, существует значительное количество совпадений между тем, что мы ударяем / не ударяем слова разных частей речи и длины в языках современной Европы (где ударность / безударность проверяется путем фонетического эксперимента с реальными носителями языка) и древними языками, например аккадским, где ударность восстанавливается по случайно сохранившейся разметке древних текстов.

В выступлении Юрия Орлицкого (РГГУ, Москва) «Стихи с переменной анакройсой: незамеченное открытие М.Л. Гаспарова» обсуждались разнообразные примеры русского стиха XVIII—XX веков с варьируемой анакройсой: трехсложники с переменной анакройсой (ТПА), двусложники с переменной анакройсой (ДПА), а также стих, где чередуются двусложные и трехсложные метры (такие формы Орлицкий предложил называть силлаботоникой с переменной анакройсой, СПА). Специальное внимание докладчик уделил малоизвестным произведениям и текстам, которые мало обсуждались в стиховедческой литературе: в частности, переводам из «Северного моря» Гейне Виктора Коломийцева, переводам Бальмонта из Уйтмена и Волошина из Верхарна, а также стихам Г. Айги, Е. Шварц и С. Стратановского.

Следующий доклад назывался «Эволюция длинного дольника во второй половине XX века». Кирилл Корчагин (ИРЯ РАН, Москва) говорил прежде всего о цenzурном 6-иктном дольнике и развитии этой формы в русской поэзии XX века. Разработка длинных дольников с цезурой началась в 1910-х годах теми же поэтами, которые много экспериментировали с длинными размерами, — Бальмонтом и Северянином (см., например, «Сонеты в шторм» и «День на ферме» последнего). В отличие от многих других цензурных размеров, не употреблявшихся за пределами 1910-х и первой половины 1920-х годов, 6-иктным дольникам с цезурой была суждена долгая жизнь. Поэты используют их на протяжении всего советского времени, хотя и не очень часто. В послевоенное время намечается несколько тенденций в развитии таких форм, прежде всего логаэдизация (урегулирование позиции цензуры и междуиктовых интревалов), как в текстах Окуджавы, и спорадическое использование цензурных эффектов, как, например, в «Над картой Европы 1943 года» Ильи Сельвинского. Корчагин завершил свое выступление предположением о том, что на становление сегментного длинного дольника Бродского мог оказывать влияние размер эпоса о Гильгамеше в переводе И.М. Дьяконова (1961; там, правда, стих 4-иктный). Бродский на протяжении всей жизни сохранял интерес к этой древней поэзии: она присутствует в списках произведений мировой литературы, которые он рекомендовал читать своим американским студентам.

Евгения Коровина (Ияз, Москва) рассказала о предварительных результатах анализа поэтического памятника юкатанских майя «Песни из Цитбальче» (доклад назывался «Песни из Цитбальче: предварительные наблюдения»). Текст известен по рукописи XVIII века, найденной в 1942 году в местечке Цитбальче (Мексика) и опубликованной в 1965-м. В рукописи выделяется 16 отдельных текстов, около 40 строк каждый. Попытки анализа метрики 4, 7, 14, 15 песен по таким параметрам, как длина строки в словах, в слогах и морах, позволяют предположить, что метр «Песен из Цитбальче» основан на счете ударений, то есть что перед нами тонический стих.

В сообщении Веры Полиловой (МГУ) «Ритмический буквализм в переводе от Жуковского до Блока» речь шла о роли иноязычных влияний в развитии русской поэзии. Докладчица начала свое выступление с отсылки к М.Ю. Лотману, которой отмечал принципиальное различие между теми русскими размерами, которые были заимствованы в готовом виде (4-стопный ямб, 6-стопный ямб и большинство ямбических и — шире — двусложных размеров) и теми, «которые были образованы уже внутри русской поэтической культуры». В первом случае, по Лотману, заимствовалась не только метрическая схема, но и ритмика и другие особенности, «связанные с живым звучанием стиха», в то время как во втором случае все это «приходилось вырабатывать на месте». В число форм, «выработанных на месте», Лотман включил большинство трехсложных размеров, дольники и тактовики. Полилова продолжила эту мысль, указав на то, что и названные формы складывались под сильным влиянием иноязычного стиха. Анализ материала показывает, что процессы генезиса и эволюции стиховых форм не останавливаются, при этом пока не удалось установить причины того, почему одни заимствованные или подпитанные иноязычными образцами размеры быстро и бесповоротно «обрусили», а другие на протяжении почти трех столетий не могут перейти из периферии стиховой системы в центр.

Екатерина Вистисен (Ияз РАН, Москва) в докладе «Парономастическая и силлабо-тоническая стратегии перевода древнегреческой эолийской лирики: трудности согласования» рассказала о переводческом эксперименте М.Л. Гаспарова, позволяющем разделить силлабо-тоническую (где сильные слоги ударные) и силлабо-метрическую (где сильные слоги долгие или тяжелые) интерпретацию

алкеева десятисложника. Эксперимент М.Л. Гаспарова выявил невозможность согласования парономастических эффектов перевода и оригинала при выборе в пользу силлаботоники.

Доклад Александра Левашова (МГУ) «*Как устроена рифма в русском рэпе (на материале треков Оксимирона)*» в целом повторял его же выступление на прошлых Гаспаровских чтениях и рассматривал приемы рифмовки Оксимирона и особенности рифменных созвучий в современной рэп-традиции.

Первое заседание второго дня открыл Александр Пиперски (РГГУ, Москва), единственный из выступающих на стиховедческой секции XV Гаспаровских чтений, чей доклад был посвящен вопросам строфики (тема сообщения — «*Рифмовка шестистиший в русской поэзии: корпусный анализ*»). На материале поэтического подкорпуса НКРЯ были обследованы русские сексеты, прежде всего сексеты на три рифмы: ааббв, аабвб, аабвб, абабв и т.д. (всего 15 вариаций). Как показал докладчик, наиболее употребительна вариация, представляющая собой сочетание двустишия и катрена (2+4), однако лидером она была не всегда. В XVIII веке доминировала вариация ааббв (то есть 4+2), и только в XIX веке тип аабвб его потеснил. Вариант аабвб распространяется только с середины XIX века, а тип аббав всегда был редок, но в XX веке окончательно утратил популярность. В чем же недостатки непопулярных типов? В вариации аббва — проблема, по всей видимости, в очень далеких рифмах аа. В аббав — несимметричная структура, которая с трудом воспринимается читателем и слушателем. Кроме того, вариация аббав и некоторые другие непопулярные типы не позволяют соблюсти альтернанс как на границе строф, так и внутри строфы (ср. самую употребительную вариацию аабвб, где этой проблемы не возникает).

Татьяна Скулачева (ИРЯ РАН, Москва) в докладе «*Новое в лингвистике стиха*» рассказала о ряде новых направлений в исследовании стихотворной речи, в том числе о только начинающихся в России и за рубежом психо- и нейролингвистических исследованиях воздействия стиха на сознание и мозг. Были описаны языковые механизмы такого воздействия на всех уровнях организации речи и высказана гипотеза о том, что они активизируют образное мышление и частично подавляют логическое и критическое мышление. Некоторые из выявленных механизмов обнаруживались также в молитве, медитации, гипнозе.

Следующий докладчик, Александр Костюк (МГУ / ИРЯ РАН, Москва), в сообщении «*Методы исследования тональной рамки в стихе*» как раз рассказывал об одном из таких механизмов. Было доказано, что стих читается в несколько раз более монотонно, чем проза, причем это явление присутствует в стихе разных языков и, по-видимому, коррелирует с определенным режимом обработки информации мозгом.

Анастасия Круглова (РАНХиГС, Москва) в докладе «*Паузация в строках четырехстопного ямба (экспериментальное исследование)*» показала, что расположение пауз в стихотворном тексте не случайно и имеет первостепенное значение в сохранении целостности стихотворной строки как основной единицы стихотворного текста. На материале чтения стиха информантами — носителями языка было показано, что чтение испанской силлабики и русской силлаботоники имеет практически одинаковое расположение пауз. Самые длинные паузы располагаются между строками, подчеркивая, что каждая строка — важнейшая единица стихотворного текста. Как мы помним, деление на строки — единственный параметр, сохраняющийся в стихе вплоть до самой границы с прозой. Внутри стихотворной строки паузы длиннее в середине строки, а между двумя первыми словами строки или между двумя последними словами строки пауз либо нет, либо их длина минимальна. Почему так происходит? Если «*Евгений Онегин*» содержит более 5000 строк четырехстопного ямба, то вряд ли мы примем паузу в середине строки за ее ко-

нец. В строке «И пышный цвет...» мы по инерции будем ожидать продолжения — «...и сладкий плод», то есть пауза в середине строки меньше подвергает опасности целостность строки. Пауза же вблизи начала или конца строки конкурирует в нашем восприятии с паузой между строками и потому избегается.

Вопросам русской акцентологии был посвящен доклад Екатерины Власовой, Кристины Литвинцевой, Ольги Ляшевской и Алексея Старченко (НИУ ВШЭ, Москва) «Поэтическая вольность или языковые изменения?: Корпусное исследование сдвига ударения в наречиях в XIX—XX вв.». Ударение — непростая тема для строгого научного и объективного исследования, так как оно обычно не отображается на письме, и не удивительно, что составители орфоэпических словарей часто обращаются к поэзии. Однако и к ее материалу нужно подходить с осторожностью: отличное от современного место ударения может свидетельствовать не только о смене произносительной нормы, но и о стилизации стиха под народно-песенную поэзию, игре автора с размером и других индивидуальных приемах. Используя тексты Поэтического корпуса НКРЯ как источник для количественного анализа, докладчики выделили двусложные наречия, вариативность ударения которых сохраняется в поэтическом употреблении на протяжении длительного периода. Так, вариант *нельзя* отражает архаическое произношение XVIII века, а *низкó* — диалектную норму, которая переосмысливается как стилизация. Докладчики обсудили влияние словообразовательных моделей на вариативность вида *назлó - назлó*, *мелькóм - мéльком*, *тотчáс - тóтчас*, а также фактор частоты употребления наречий. Низкочастотные наречия показывают большую «системно-языковую» вариативность ударения, в то время как сдвиг ударения в частотных словах скорее можно связать с осознанной поэтической вольностью.

В докладе Татьяны Клоевой, Ольги Кривновой и Ольги Смирновой (МГУ) «Зависимость длины паузы от позиции в стихотворной строке («Демон» М.Ю. Лермонтова)» на материале чтения поэмы Лермонтова информантами было показано, что паузы в стихотворной строке располагаются неслучайным образом. Самые длинные — между строками (еще более длинные — между строфами), внутри строки — более длинные паузы находятся в середине строки, а более короткие — вблизи концов строки. Как уже отмечено выше в связи с докладом А.В. Кругловой, это закономерность, проявляющаяся одинаково в разных языках и разных системах стихосложения. Однако в «Демоне» есть драматическая часть, где сплошное стихотворное повествование сменяется обменом репликами. Одним из интересных вопросов было то, насколько явно механизмы поддержания целостности строки проявляются в драматической части, и не окажется ли, что для драмы первична целостность реплик персонажа, а целостность строки имеет второстепенное значение. Оказалось, что целостность стихотворной строки в драматической части обладает такой же высокой значимостью, как и в любом другом типе стиха. А целостность реплики менее приоритетна. То есть особое расположение пауз, обеспечивающее целостность строки, выражено в драматическом стихе столь же отчетливо, как и в любом другом, а строка по-прежнему является самой важной единицей стихотворного текста, отличающей стих от прозы.

Дарья Поливанова (НИУ ВШЭ, Москва) представила доклад «Об одном поэтическом клише в поэзии Пастернака», где обратилась к анализу использования в русской поэзии обстоятельства образа действия, выраженного словосочетанием с местоимением *весь* в творительном падеже без предлога, таким, как *всей душой, всем сердцем, всеми силами*. Удалось показать, как эта довольно клишированная формула весьма однообразно используется в поэзии начала XIX века, ко второй половине XIX века практически из языка поэзии пропадает, а в XX веке в поэзии старших символистов и футуристов появляется вновь. Причем поэты

расширяют ее с помощью разных языковых средств («Всею темью пихт неосознанной \\ пьет сиянье звезд частокол», «Всем пафосом / стихотворного рыка \\ я славлю вовсю, / трублю / и приветствую»; «Напрягшись / всей / силищей воздушной, \\ примолкла / Советская Земля»). У Пастернака эта конструкция из поэзии плавно переходит и в прозу, где не может не обращать на себя внимания читателя («Остальные дружно безмолвствовали всем воздержаньем говорящей меди»).

Выступление Вадима Андреева (СмолГУ, Смоленск) «*Один из маркеров динамики индивидуального стиля: распределение частей речи*» было посвящено решению актуальной стилеметрической проблемы — оценке целесообразности, возможности и созданию методики для учета распределения морфологических признаков в тексте. Проведенный анализ распределения морфологических классов слов в зачине и finale стиха, то есть в вертикальном аспекте, показал целый ряд закономерностей, которые свидетельствуют о неслучайном распределении частей речи в указанных позициях. Кроме того, автором исследования установлено, что полученные частотности являются релевантным признаком для эффективной дифференциации текстов разного времени создания.

В докладе Натальи Слюсарь (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург / СПбГУ), Светланы Алексеевой (СПбГУ) и Дарьи Черновой (СПбГУ) «*StimulStat, психолингвистическая база данных: возможности использования*» была представлена база данных StimulStat, разработанная авторами и выложенная в свободном доступе в интернете (stimul.cognitivestudies.ru). База данных включает более 52 000 лемм русского языка и более 1 700 000 образованных от них словоформ. Они охарактеризованы по более чем 70 параметрам, связанным с частотностью лемм и форм, буквенным составом слова, его просодическими особенностями, грамматическими характеристиками отдельных лемм и отдельных словоформ, полисемией, наличием омонимов, омографов и близких по написанию и по произношению слов (так называемых слов-соседей) и др. Некоторые параметры были взяты из различных источников (в этом случае преимущество базы заключается в возможности учитывать их одновременно), другие были рассчитаны авторами при создании базы. База позволяет подбирать слова или формы по заданному списку параметров, а также получать значения различных параметров для заданного списка слов и форм. Хотя изначально база создавалась, чтобы упростить подбор стимульного материала для психо- и нейролингвистических экспериментов, некоторые параметры представляют большой интерес для стиховедческих исследований.

Олег Аншаков (РГГУ, Москва) и Анастасия Сызько (ООО «ТрастВерс», Москва) в докладе «*Распознавание метра и ритма: проблемы, гипотезы, модели, прототипы приложений*» обсудили проблемы, связанные с автоматическим распознаванием метра и ритма, в частности расстановку ударений в тексте и распознавание метра в тексте с проставленными ударениями. Была продемонстрирована работа программы, позволяющей автоматически определять классические размеры: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Было также показано, что пороги, после которых опознаются те или иные метры, разные для разных классических метров.

В докладе «*Автоматическое определение размера как исследовательский инструмент*» Бориса Орехова (НИУ ВШЭ, Москва) речь шла не о задаче автоматического определения русских силлабо-тонического размеров, которая в целом решена (докладчик указал на разработки Ю. Зеленкова и И. Гусева), а о том, что результаты машинного обучения можно использовать как материал для теоретического осмысления. Орехов показал, что нейросеть, обученная на строках русских двусложных размеров единой слоговой длины (в эксперименте были отобраны строки Я4м и Х4ж) и не имеющая никаких сведений об акцентуации слов, способна впоследствии в 75% случаях правильно определить размер строк такого вида. Это

позволяет в предельной формулировке заключить, что для установления силлаботонического размера сведения об ударениях не нужны. Вероятно, успех нейросети определяется тем, что распределение частей речи и формантов (суффикс+окончание) в стихотворной строке не случайно. По всей видимости, сеть выучивает тенденции в распределении морфологических форм в ямбических и хореических строках и на основе этих сведений маркирует материал.

Вера Полилова, Татьяна Скулачева

2. Неклассическая филология

Конференцию открыла *Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) докладом «*Она или не она? О предполагаемой героине одного портрета работы В.Л. Боровиковского*». Этот портрет с конца XIX века находился в собрании И.Е. Цветкова и до 1925 года считался «Портретом неизвестной». Однако в 1925 году хранитель Цветковской галереи А.В. Бакунинский опубликовал книгу, в которой без аргументов, но и без сомнений объявил, что героиня картины не кто иная, как знаменитая французская писательница Жермена де Сталь и, следовательно, картина написана в Петербурге в 1812 году. В 1926 году Цветковскую галерею закрыли, и основная ее часть, в том числе интересующий нас портрет, поступили в собрание Третьяковской галереи. С тех пор пишущие о картине Боровиковского неизменно характеризуют ее как «Портрет госпожи де Сталь», причем если более осторожные авторы сопровождают это определение знаком вопроса, то другие (в том числе и французские исследователи творчества Сталь) до этой предосторожности не опускаются. Докладчица сопоставила картину Боровиковского с известными изображениями г-жи де Сталь: как с теми, что были сделаны с натуры при жизни писательницы, так и со знаменитым портретом работы Франсуа Жерара, который был написан после ее смерти, но по материалам, предоставленным родственниками, и этими же родственниками был признан очень похожим. Напротив, сходство дамы с картиной Боровиковского со Сталь, изображенной французскими художниками, невелико. Докладчица подкрепила это субъективное ощущение несколькими фактами из жизни г-жи де Сталь. Писательница в самом деле провела в Петербурге три недели в августе-сентябре 1812 года, но не только в книге «Десять лет в изгнании», где она описала свое пребывание в России, но и в ее дневнике того времени нет ни слова о позировании художнику, хотя все остальные визиты описаны очень подробно. Если же предположить, что Боровиковский рисовал французскую путешественницу по рассказам очевидцев, в таком случае у него были крайне ненадежные информаторы. Первая неточность: у дамы с портрета на голове тюрбан. Известно, что г-жа де Сталь любила тюрбаны. Однако на портрете тюрбан бледно-зеленый, а про Сталь мемуаристы и через много лет твердили в один голос, что ее тюрбан всегда был красный или малиновый. Неточность номер два. Дама на портрете обвшана украшениями: фероньерка, браслет, серьги, колье. Ни на одном из известных портретов у Сталь нет вообще никаких украшений. И наконец, едва ли не главная «улика», а точнее, ее отсутствие. Все, кто писал о Сталь, описывают жест, сделавшийся практически ее эмблемой: она всегда вертела в руках веточку или за ее неимением — листок бумаги; так она изображена на портретах; предание об этом дошло до Пушкина и отразилось в его незаконченной повести «Рославлев». Но у дамы Боровиковского руки пусты. Все это дало докладчице возможность в последнем слайде презентации дать ответ на вопрос, поставленный в названии доклада: НЕ ОНА!

Алина Бодрова (НИУ ВШЭ / ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург) прочла доклад «*К текстологической и рецептивной истории южных поэм Пушкина: <Вадим>, <Братья разбойники> и их ранние списки*». Докладчица задалась целью показать, что списки классических произведений могут быть интересны и полезны не только для изучения рецепции этих произведений, но и для прояснения их творческой истории. Именно так обстоит дело с незаконченной поэмой Пушкина «Вадим». Долгое время знание о ней исследователей исчерпывалось тремя публикациями: отрывком, который Б. Федоров напечатал в альманахе «Памятник отечественных муз на 1827 год», более обширным и исправленным «Отрывком из неоконченной поэмы», который в том же году сам Пушкин поместил в журнале «Московский вестник», и, наконец, тем же отрывком, включенным в «Стихотворения Александра Пушкина» (1829). Уже в XX веке к ним прибавились список первой главы (строки 1–33 и 35–198) из архива кн. М.А. Урусова и список первых 42 строк из «Записной книжки» Вяземского. Однако из переписки современников давно было известно, что некоторые читатели знали полный текст «Вадима». Так, П.А. Муханов в 1824 году сообщал Рылееву, что владеет первой песней «Вадима», а близкий к нему А.Н. Муравьев в 1827 году, уже после выхода «Московского вестника», сетовал на то, что его редактор М.П. Погодин не поместил в свою публикацию «двадцати последних стихов», с которыми Муравьев явно был знаком. Архив Муханова, заметила докладчица, очень большой и плохо структурированный; тем не менее ей удалось найти там список «Вадима» (оказавшийся самым полным из всех известных). Между списками Урусова и Муханова оказалось довольно много расхождений, и если урусовский ближе к окончательному варианту, то новонайденный мухановский докладчица назвала лучшим кандидатом на звание ранней редакции «Вадима» (тезисы эти были подкреплены скрупулезным сравнением вариантов, для которых в коротком отчете, разумеется, места нет). В уже упоминавшемся письме к Рылееву Муханов сообщал также и о том, что у него имеется «начало „Разбойников“» — то есть пушкинской поэмы «Братья-разбойники». Так вот, в мухановском архиве Бодровой удалось обнаружить и это самое начало. Докладчица рассмотрела этот новонайденный список на фоне других (довольно многочисленных) списков «Братьев-разбойников», сохранившихся в самых разных комбинациях; поскольку у пушкинской поэмы есть сюжетная часть и вступление, написанное позже, известны списки только сюжетной части, списки, где отдельно записана «интродукция» и отдельно — сюжетная часть, и, наконец, такие списки, которые состоят из одной интродукции. Таков мухановский список — интересный не только текстологическими уточнениями, но и пометой под текстом «А.С. Грибоедову. 1825 года. Муханов». Бодрова предположила, что отзвуки чтения интродукции к «Братьям-разбойникам» оказались в грибоедовском стихотворении «Хищники на Чегеме».

Любовь Киселева (Тартуский университет, Эстония) выступила с докладом «*О конструкции романа Загоскина «Кузьма Петрович Мирошев»*». Роман этот, опубликованный в 1842 году, далеко не так известен, как «Юрий Милославский», прославленный, среди прочего, Иваном Александровичем Хлестаковым, или «Рославлев», удостоенный «реплики» Пушкина. Тем не менее он заслуживает пристального внимания, поскольку Загоскин интуитивно нашупал и плодотворно развивал тот конструктивный принцип, который был положен в основу большой русской литературы: его герои литературоцентричны, они живут по определенным литературным моделям. «Кузьма Петрович Мирошев» полон разнообразных литературных аллюзий. Функция их различна. Прямые цитаты из сатирической литературы второй половины XVIII века (такие как заимствованное из щегольского языка именование субботы словом «умойся») не более чем знаки прошедшей эпохи

(действие романа, освещдающего судьбу трех поколений Мирошевых, охватывает почти весь XVIII век, но основные события приходятся на 1780—1781 годы). Гораздо более важную роль играют реминисценции из Пушкина — не названные впрямую, но буквально пронизывающие весь текст. Дочь заглавного героя Варенька — мечтательница, чье воображение «летает в туманну даль»; его дядька Прохор — несомненный «двойник» Савельича из «Капитанской дочки», Ванька Каин, неожиданно оказывающийся благодетелем Кузьмы Петровича, играет в романе ту же роль, какую у Пушкина играл Пугачев, а благородный граф (под которым подразумевается Кирилл Григорьевич Разумовский) так же спасает Кузьму Петровича от преследований подлого и вороватого управляющего, как Екатерина у Пушкина спасла Гринева. Отдельный — и загадочный — пласт составляют в романе Загоскина пересечения с незаконченным пушкинским «Дубровским». Загадка здесь в том, что «Дубровский» был впервые напечатан летом 1841 года, а цензурное разрешение «Кузьме Петровичу Мирошеву» было выдано в октябре 1841 года, так что маловероятно, чтобы Загоскин успел не только прочесть пушкинский текст, но и включить аллюзии на него в свой роман. Тем не менее пересечений у двух текстов очень много: и сам сюжет неправедной тяжбы богатого помещика с бедным, и мотив поддержки крепостными своего барина в трудный час, и некоторые детали из взаимоотношений Вареньки с влюбленным в нее соседним молодым помещиком Владимиром Кирсановым (совместные занятия искусством, обмен кольцами). Для нас пересечения загоскинского романа с пушкинской прозой очевидны, но замечали ли их современники Загоскина? Киселева задала себе этот вопрос в finale доклада и сказала, что ответ на них, скорее всего, должен быть положительным: «Мирошева» читали *после* «Дубровского», который был у всех на слуху. А вот вопрос о том, мог ли на него сознательно ориентироваться сам Загоскин, остается открытым.

Татьяна Степанищева (Тартуский университет, Эстония) продолжила свои наблюдения над поздним творчеством П.А. Вяземского докладом «*Путешествие П.А. Вяземского на Восток: поэтический инструментарий нового паломника*». Вяземский, особенно во второй половине жизни, много путешествовал и написал много стихов о тех городах и местах, где побывал; об этом свидетельствует хотя бы перечень их названий в первой части сборника «В дороге и дома» (1862): «Прага», «Карлсбад», «Леман», «Венеция» и т.д. Таким образом он создавал свой поэтический травелог (явление в русской литературе более оригинальное, чем привычный травелог прозаический). «Путешествие на Восток» (1849–1850) в этом отношении составляет исключение: оно написано прозой, но Вяземский эти путевые заметки издавать не стал, и напечатаны они были уже после его смерти, в 1883 году. В полном соответствии со своей иронической натувой, путешественником Вяземский был скептическим, а о путевых записках говорил, что они всегда отдают шарлатанством. Кроме того, его рассказ о поездке в Иерусалим проникнут чувством печали и разочарования; печаль объясняется тем, что толчком к путешествию стала смерть в 1849 году третьей дочери Вяземских, Марии Петровны (до этого в 1835 и 1840 годах скончались две другие дочери). Разочарование же связано с общим недовольством своей жизнью и характером: недостатком «шишки распорядительности», «неполнотой, недоделкой» собственной «организации». Разочарование и скептицизм распространяются и на ученые изыскания относительно иерусалимских древностей: Вяземский называет их «суетными и ничтожными»; совершенно достаточно того, что сказано в Евангелии, а «что в Евангелии не обозначено, того и знать не нужно». Настоящее описание паломничества в Иерусалим следует искать не в прозаическом травелоге Вяземского, а в тех — не слишком многочисленных — стихотворениях, которые он посвятил этому паломничеству. Если самое

раннее из них, «Палестина», датируется, по-видимому, 1850 годом, то самое позднее, «Памяти Абрама Норова», написано в 1869-м, то есть через двадцать лет после самого путешествия. Для Вяземского такая дистанция между событием и его поэтическим осмыслением — необходимое условие поэтизации; его лирическое переживание всегда ретроспективно. Пересядя к анализу этих стихов, докладчица показала, как в стихотворении «Одно сокровище» используется модель «унывой элегии» Жуковского (прежде всего «Сельского кладбища») и как в «восточных» стихах Вяземский, проникнутый неприязнью к современности, изображает историю культуры как историю утраченного золотого века.

Дина Магомедова (РГГУ, Москва) назвала свой доклад «Переписывание сюжета “Анны Карениной” в прозе 1890-х гг.: случай Чехова». Докладчица поставила своей целью показать, что металлитературность была отличительной чертой всей культуры конца XIX — начала XX века и проявлялась далеко не только в творчестве модернистов. Одним из проявлений такой металлитературности становится более или менее цельное воспроизведение сюжетных ходов и мотивов классики с сознательной полемической их трансформацией. Возможны два варианта: в первом, более частом, герой помнит о своей родословной; во втором герой не знает о предшественнике, и полемика ведется в сфере автора-повествователя. Впрочем, иногда оба варианта совмещаются в пределах одного текста. Излюбленными объектами переписывания становятся тексты, создававшие поведенческую норму, культурный код; Магомедова назвала среди них такие, как рассказы о новых людях или о преступлении и наказании. Таким же объектом переписывания очень скоро становится и «Анна Каренина», хотя она сама в определенной мере есть плод аналогичного переписывания пушкинских незаконченных прозаических отрывков. В научной литературе уже отмечался «след» толстовского романа в «Даме с собачкой» и в «Рассказе неизвестного человека». Магомедова продолжила этот ряд со-поставительным анализом «Анны Карениной» и чеховского рассказа «О любви». Героиню его значимо зовут Анной (Алексеевной), а фамилия героя — Алексин (между тем Алексей очень важное имя в романе Толстого, поскольку так зовут и мужа, и любовника Анны). Алексин формально близок Левину, он так же трудится вместе с крестьянами, однако едва не важнее сходства принципиальные различия: Левин богат, и хозяйством занимается вследствие своих этических поисков; чеховский же герой чужд идеологии, а хозяйством занимается вынужденно, чтобы свести концы с концами. Более того, идеологические поползновения героя Чехов как раз и высмеивает: у него на месте Вронского, в роли мужчины, влюбленного в замужнюю женщину, оказывается «Левин», который и ведет себя так, как должен вести себя Левин, то есть относится к своей любви ответственно и не дает ей перейти в адюльтер. У Толстого благополучный мир (такова была жизнь семьи Карениных до встречи Анны с Вронским) рушится под напором страсти; у Чехова же герой свою страсть подавляет и не совершает никаких поступков, но отсутствие поступков в конечном счете оказывается не менее губительным. Герой рассказа «О любви» о своем «полемическом родстве» с героями Толстого не подозревает, но зато об этом очень хорошо помнит автор, которому проекция на «Анну Каренину» нужна для неутешительного вывода: отказ от адюльтера по модели Карениной/Вронского тоже не приносит счастья; в этой ситуации любое решение будет дисгармоничным.

Первый день конференции закончился докладом Леа Пильд (Тартуский университет, Эстония) «“Моцартово Таро” и “небывший Дебюсси” в стихотворении Михаила Кузмина “Музыка”». Доклад представлял собой попытку откомментировать это стихотворение, последовательно предлагая контексты для его образов — музыкальных и немузыкальных. Например, к строке, процитированной в названии

доклада («Моцартово Таро»), таким контекстом стало стихотворение Блока «Потеха. Рокочет труба...», где гадалка с разбросанными картами бормочет «слова слаше звуков Моцárта», а эти слова, в свою очередь, восходят к либретто оперы Чайковского «Пиковая дама», где они звучат в балладе Томского, также непосредственно связанной с темой карт (а ведь Таро — это карты, используемые и для игры, и для гаданий). Строки «Летейское блаженство / В тромбонах мирно спит» отсылают ко второй редакции оперы Глюка «Орфей и Эвридика», где впервые в состав оперного оркестра были введены тромбоны, однако у Глюка они звучат мрачно, а у Кузмина мрачная окраска исчезает. В следующей же строке стихотворения («звенил смолистый скит») Кузмин переходит от Моцарта и Глюка к своей персональной утопии — мечте удалиться в скит. Наконец, в последнем четверостишии в стихотворение возвращается музыка — не подразумеваемая, а звучащая: «Чье сердце засияло / На синем, синем si? / Задумчиво внимает / Небывший Дебюсси». В si докладчица увидела не только ноту, но и итальянское «да», а следовательно, отсылку к дуэту Дон Жуана и Церлины из оперы Моцарта (*Là ci darem la mano, / Là mi dirai di sì*). В «синем, синем» видна отсылка к живописи импрессионистов; импрессионистом в музыке был и упоминаемый последним Дебюсси; к 1922 году, когда была написана «Музыка», он уже считался композитором буржуазным и упоминания его в Стране Советов не поощрялись, но Кузмин этим пренебрег. В ходе обсуждения Дина Магомедова предположила, оттолкнувшись от «синего si», что в стихотворении возможно выделить звуковые повторы с названиями нот (ре, до, соль и т.д.), из которых может сложиться что-то вроде мелодии; Магомедова даже была готова попробовать ее сыграть, но, к несчастью, рояль был далеко от компьютера (конференция проходила онлайн), и эксперимент не состоялся.

Второй день конференции открылся докладом Анастасии Гладощук (НИУ ВШЭ, Москва) «Утопия перевода Х.Л. Борхеса». Гладощук начала свое выступление со ссылки на статью Жерара Женетта «Утопия литературы», название которой она перефразировала в названии своего доклада. Женетт резюмирует там борхесовскую концепцию литературы: если считать, что история литературы — это история чтения, тогда окажется, что все авторы — современники, а литература творится всеми, кто ее читает. «В обратном времени чтения» Серванtes и Кафка современники, и Кафка влияет на Сервантеса ничуть не меньше, чем Сервантес на Кафку. Примерно такую же инверсию производит Борхес при описании взаимоотношений оригинала и перевода. Казалось бы, сомнений быть не может: оригинал первичен, а переводы по отношению к нему вторичны. Но для Борхеса, билингва от рождения, внука бабушки-англичанки, эта очевидная истина далеко не так очевидна. В «Автобиографических заметках» Борхес перечисляет книги, которые прочел в детстве по-английски; среди них был «Дон Кихот», и испанский оригинал после этого звучал для него как плохой перевод. Возможно, из этого детского впечатления выросла в дальнейшем борхесовская концепция перевода, в которой оригинал не только ничем не лучше и не выше переводов, но порой может даже им уступать. Так, Нестор Ибарра вводит в перевод «Морского кладбища» Поля Валери на испанский раскатистое «р», которое не слышно у Валери, и потому для Борхеса этот перевод выше оригинала. Под пером Борхеса становится возможной такая парадоксальная формулировка, как «оригинал, не соответствующий переводу». Таким неверным оригиналом представлялась Борхесу, например, повесть Уильяма Бекфорда «Батек», написанная первоначально на французском. Французский язык XVIII века не был способен, по мнению Борхеса, так ярко выразить ужас от лицезрения ада, как это делает язык английский (повесть Бекфорда была опубликована впервые именно в английском переводе). При этом Борхес-человек отличался от Борхеса-писателя. Борхес-человек был привязан не только к текстам

на языке оригинала, прежде всего на родном испанском, но даже к определенным изданиям со всеми их особенностями, включая опечатки. Но это не мешало Борхесу-писателю утверждать, что перевод легко может замещать оригинал, потому что произведение ожидает своего воплощения на любом языке. Казалось бы, рассуждения Борхеса о переводе самая настоящая утопия и практическим переводчикам лучше не особенно обольщаться мыслью о том, что их творения лучше оригинала. И тем не менее порой они в самом деле оказываются в чем-то лучше. Гладощук закончила свой доклад цитатой из знаменитого рассказа Борхеса «Сад расходящихся тропок». Ни в русском переводе М. Былинкиной, ни во французском переводе П. Вердеву нет той фразы, которая присутствует в переводе Б. Дубина: «Но тут я подумал, что ведь и все на свете к чему-то приводит сейчас, именно сейчас» (у Былинкиной: «все происходящее с людьми случается только “сейчас” и не более, как сейчас»). Собственно, нет этого «все к чему-то приводит» и в испанском оригинале, но для «Сада расходящихся тропок» этот образ более чем кстати. В пространстве этой фразы утопия стала реальностью, и перевод хотя бы на мгновение сделался лучше оригинала. В ходе обсуждения Константин Поливанов отметил, что в фигуре Борхеса обнаруживается замечательная «рифма» к Гаспарову, который разные произведения переводил демонстративно по-разному.

Сразу после этого Константин Поливанов (НИУ ВШЭ, Москва) прочел свой собственный доклад «*Еще о гумилевской теме у Владислава Ходасевича*». Предметом доклада стали два стихотворения Ходасевича. Первое из них — «Берлинское» (1922). Поливанов начал с присутствия в «Берлинском» многочисленных реминисценций и почти прямых цитат из Блока. У Ходасевича «Горячий грот или конъяк» — у Блока в «Незнакомке» «горячий воздух дик и глух»; у Ходасевича в финальном четверостишии: «Вдруг с отвращеньем узнаю / Отрубленную, неживую / Ночную голову мою» — у Блока в «Венеции»: «Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой». Но в то же время в «Берлинском» с его «многоочитыми трамваями» и «отрубленной головой» очевидны отсылки к «Заблудившемуся трамваю» Гумилева. Сам по себе этот факт уже был отмечен в научной литературе, но Поливанов привел дополнительные подробности, о которых исследователи до сих пор не писали. Гумилевский «зоологический сад планет», возможно, оживлял в памяти Ходасевича неоднократное посещение берлинского зоологического сада как раз в те дни, когда писалось «Берлинское». Гумилевской «зеленной», где «вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают» соответствовали многократно повторенные в черновиках «Берлинского», но в конце концов отвергнутые Ходасевичем производные от слова «зеленый» («зеленый свет», «зеленоглазые трамваи», «зеленеющая гнильсть»). Таким образом, в «Берлинском» Ходасевич постулирует определенную «парность» Блока и Гумилева. К ходасевичевским строкам «проникая в жизнь чужую, вдруг с отвращеньем узнаю» Поливанов предложил в качестве реального комментария фрагмент из очерка «Блок и Гумилев», где голодные и оборванные Ходасевич и Гумилев встречаются в кабинете Гумилева с церемонностью двух монархов (тон, заданный Гумилевым), и Ходасевич постепенно узнает обстановку кабинета: «я все понял: мы с Гумилевым сидели в бывшем моем кабинете» (эта мебель принадлежала Ходасевичу во время его первого брака с Марией Рындиной, а потом ее купила жена издателя С.К. Маковского, в чьей квартире и происходило свидание двух поэтов). Второе стихотворение Ходасевича, ставшее предметом анализа в докладе Поливанова, — «Автомобиль» (1921). Поливанов подробно обрисовал те мифы, слухи, городские легенды первых лет революции, в которых фигурировал страшный автомобиль, превратившийся, по выражению психиатра Краинского, «из орудия прогресса в орудие “товарищей”». Страшный автомобиль у Ходасевича — отражение этих слухов. Но в стихотворении

различимы отсылки не только к городским слухам, но и к стихам других поэтов. «Певучий зов», которым у Ходасевича дает о себе знать «автомобиль из-за угла», — дважды блоковский образ; «певучий зов» в стихах Блока слышится регулярно, а в стихотворении «Седые сумерки легли» прямо поминается автомобиль, который «пропел вдали». Концовка же стихотворения Ходасевича связана — хотя и не прямо — опять с Гумилевым. «В душе и в мире есть пробелы, / Как бы от пролитых кислот», — пишет Ходасевич, и эти «пробелы», по мнению Поливанова, отсылают к другим «пробелам», из стихотворения Ахматовой «Сколько проосьб у любимой всегда», где они стоят тоже в finale: «В биографии славной твоей / Разве можно оставить пробелы?» Ахматова никогда не признавала напрямую, что эти строки обращены к Гумилеву, но в сознании современников они безусловно соотносились именно с ним. Что же касается строк из «Автомобиля»: «И стали здания похожи / На праздничные стены зал», то в них докладчик увидел параллель с фрагментом из позднего (1935 года) очерка, в котором Ходасевич упоминал рядом смерти Блока и Гумилева, но одновременно признавал, что жизнь в тогдашнем Петербурге была трагическим — но счастьем. Таким образом, смерти Блока и Гумилева, накладываясь одна на другую, как накладываются одна на другую реминисценции из обоих в «Берлинском», бросают отсвет на самого Ходасевича и его уход в молчание.

Мария Боровикова (Тартуский университет, Эстония) прочла доклад «Музыка в стихах Марины Цветаевой 1923 года». С осени 1922 года Цветаева не писала лирических стихов; этот перерыв окончился 7 февраля 1923 года, когда она получила письмо Пастернака и его сборник «Темы и вариации». После этого она стала сочинять по стихотворению в день. Написанное в это время получило в исследовательской литературе название «пастернаковский цикл», однако докладчица обнаружила в нем реминисценции не только из Пастернака. Первый текст цикла, написанный в день получения письма и книги и в ответ на них, — стихотворение «Не надо ее окликать...», первоначально называвшееся «Гора». Ответ этот не прямой: Пастернак пишет о городе, а Цветаева о природе; пастернаковское вдохновение очень шумное и громкое; у Цветаевой творческий акт тоже шумный, но этот шум иного происхождения; творчество у Цветаевой — «сталь и базальт», а раздражитель — неизвестный певец. Боровикова увидела генеалогию этого образа в тютчевском стихотворении «Problème» («С горы скатившись, камень лег в долине. / Как он упал? Никто не знает ныне»), а затем в нескольких стихах Вячеслава Иванова (в частности, в стихотворении «Альпийский луг»), где также изображен отклик горы на раздражитель. Иванову наследует и выраженное в стихотворении Цветаевой чувство ужаса («Бойся!»). 8 февраля написано следующее стихотворение: «Нет, правды не оспаривай...» — и здесь отчетливее становится другая генеалогия, дополнительная по отношению к ивановской. Тютчевский камень, упавший в долину, отзывался не только у Иванова, но и в манифесте акмеизма, написанном Мандельштамом («Утро акмеизма»). В этой статье логос и архитектура, принципиально важные для акмеистов, противопоставлены музыке, важной для символистов. Поэтому архитектурные образы в стихотворении, посвященном музыке, — это своего рода «вклинивание» Мандельштама в цветаевские стихи, сочинение которых обычно описывают как интимное общение с Пастернаком, где нет места третьему. В письме к Пастернаку 10 февраля Цветаева прямо упоминает Мандельштама; упоминает нервно, поскольку обижена на его отзыв о ее стихах в статье 1922 года «Литературная Москва»: «богородичное рукоделие», — но очевидно, что он все время присутствует в ее размышлениях. Мандельштам в той же статье причислил поэзию Цветаевой к «женской» — Цветаева с такой атtestацией спорит, и потому в стихотворении «Не надо ее окликать...» выбиривание на высоких нотах характеризует певца, героине же отдана «органская буря». Но Цветаева спорит с Ман-

дельштамом не только по этому поводу. Мандельштам утверждал, что «на вызов можно ответить только архитектурой»; Цветаева во втором стихотворении возражает: нет, не только архитектурой, но и музыкой. В ходе обсуждения Олег Лекманов попытался подвергнуть легкому сомнению изящную концепцию Боровиковой (в стихотворении, вдохновленном Пастернаком, увидеть полемику с Мандельштамом); он усомнился он в том, что Цветаева читала статью «Утро акмеизма», которая была напечатана в 1919 году в воронежском альманахе «Сирена»: об этой публикации не знал даже сам автор, а по рукам текст ее не ходил.

Сам Олег Лекманов (НИУ ВШЭ, Москва) выступил с докладом «“Записки юного врача” Булгакова: биографическая подоплека и магистральный сюжет цикла». Поскольку Лекманов оперативно (через месяц после конференции) опубликовал текст доклада в виде статьи¹, я постараюсь изложить содержание максимально коротко и сосредоточиться на любопытных подробностях обсуждения. Общая мысль докладчика заключалась в том, что в «Записках юного врача» Булгаков переписал неудачные страницы собственной биографии, опустив свое участие в братоубийственной Гражданской войне. Доктора могут звать и товарищем, и господином, и просто доктором; главное не его политические убеждения и симпатии, а его профессиональное мастерство. Лекманов рассмотрел композицию сборника и увидел в ней четкую структуру: 3+1+3. Три рассказа о врачебном успехе, победе врача, один рассказ о победе смерти и три рассказа о сражении врача не столько с болезнями, сколько с невежеством пациентов. В ходе обсуждения Ольга Вайнштейн поделилась деталями биографии своих предков: выяснилось, что ее двоюродный дедушка Борис Леопольдович Нурок заведовал в Вязьме той самой больницей, куда после Никольского (описанного в «Записках юного врача» под названием Мурьево) был переведен доктор Булгаков. Учитывая, что дедушка другой сотрудница ИВГИ, Ольги Эtinghof, Борис Евгеньевич Эtinghof, в бытность свою заведующим народным образованием Владикавказского округа, в 1920 году спас Булгакова от расстрела, получается, что ИВГИ на уровне дедушек сотрудников сыграл важную роль в биографии знаменитого писателя. Лекманов поблагодарил Ольгу Вайнштейн за ценные биографические сведения, однако решительно не согласился с приравниваем больницами в Никольском-Мурьеве к больнице в Вязьме и с причислением рассказа «Морфий» к «Рассказам юного врача». Слишком много различий у этих текстов, например такая важная черта, как наличие в «Морфии» любовного сюжета, отсутствующего в «Записках юного врача» (хотя в реальности Булгаков жил в Никольском с первой женой).

Мария Гельфонд (НИУ ВШЭ, Нижний Новгород) назвала свой доклад «Тютчев и Маяковский в заглавном стихотворении книги Бориса Пастернака “Сестра моя — жизнь”». Речь в докладе шла не столько о конкретных реминисценциях, сколько о тематической и мировоззренческой реакции одного поэта на других. За Тютчева и Маяковского представительствовали два их хрестоматийных стихотворения: «Весенняя гроза» и «А вы могли бы?». Стихотворение Пастернака начинается полемикой поэта с носителями непоэтического сознания («люди в брелоках»). Таким же образом поэт противопоставлен окружающим у раннего Маяковского. Однако в «Охранной грамоте» Пастернак признавался, что после встречи с Маяковским запретил себе «романтическую манеру», под которой «крылось целое мировосприятие», а именно «понимание жизни как жизни поэта». В сборнике «Сестра моя — жизнь» поэт вообще фигурирует в одном-единственном стихотворении

1 Лекманов О.А. «Записки юного врача» М.А. Булгакова как фрагмент его альтернативной автобиографии // Новый мир. 2021. № 5. С. 190—195.

«Любимая, — жуть!», и этот «поэт» не равен Пастернаку. Не случайно Пастернак отверг эпиграф из Маяковского с противопоставлением поэта всем остальным. «Поездов расписанью» в пастернаковском стихотворении соответствует у Маяковского «смазанная» «карта будня», но если у Маяковского она имеет метафорический статус и некоторым образом приравнивается к книге жизни, которую поэт намеревается переписать, то у Пастернака, напротив, попытка изменить мир не наблюдается. Снимая оппозицию «поэт / не поэт» и заменяя серьезных «людей в брелоках» «мирными сельчанами», Пастернак отстаивает «немаяковское» видение мира. Это противопоставление проявляется, среди прочего, в разном «позиционировании» себя по отношению к солнцу: у Пастернака солнце соболезнует поэту, а у Маяковского поэт отдает команды солнцу. Переходя к Тютчеву, чье стихотворение отзывается у Пастернака упоминанием гроз и мая, докладчица задалась вопросом: когда, собственно, происходит действие стихотворения? Казалось бы, очевидно, что в мае, то есть весной, но в первом четверостишии — правда, в сравнении — упоминаются «змеи в овсе», возможные только в конце лета, реальная же поездка Пастернака к героине стихотворения Елене Виноград произошла в начале июля. Снятие этого противоречия Гельфонд называла «многослойным резонированием тютчевского текста в пастернаковском». Подводя итоги, Гельфонд сказала, что стихотворение Пастернака встраивается в два значимых для него контекста; оба стиха жили в его памяти, но если с первым (Маяковского) он вел полемику, то со вторым (Тютчева) взаимодействовал. В ходе обсуждения несколько коллег уточнили и оспорили тезисы доклада. Константин Поливанов напомнил, что в сборнике «Сестра моя — жизнь» параллелей с Маяковским не только больше, чем было названо в докладе, но и существенно больше, чем в других ранних сборниках: в «Близнец в тучах» их вообще нет, а в «Поверх барьера» — мало. Со своей стороны, Андрей Немзер заверил докладчицу и присутствующих, что «Сестра моя — жизнь» — книга о поэте (что бы ни говорил сам автор, которому Немзер посоветовал в данном случае меньше доверять).

Следующий доклад был также посвящен Пастернаку. Наталия Мазур (Европейский университет в Санкт-Петербурге) назвала его «Третья “Венеция” Бориса Пастернака», а посвятила памяти многолетнего ученого секретаря ИВГИ Елены Петровны Шумиловой, для которой Венеция была очень важным городом. В «Охранной грамоте» Пастернак писал, что он «дважды пробовал выразить ощущение», связавшееся у него с Венецией. В самом деле, у него есть стихотворение «Венеция», известное в двух редакциях: 1913 и 1928 годов. Но в том же сборнике «Близнец в тучах», где была опубликована первая «Венеция», есть стихотворение «Сердца и Спутники»; Венеция в нем не названа, однако Мазур предположила, что оно обращено именно к этому городу. Докладчица представила целый ряд аргументов в пользу своей гипотезы, которым придавал дополнительную убедительность роскошный иллюстративный ряд с венецианскими видами. Назову лишь некоторые из множества примеров. Проиллюстрированы были строки «где к зыби клонятся балконы», «бессонница обсерваторией» (колокольня на площади Сан-Марко, где Галилей провел первое испытание телескопа), «златые и синие хлопья» (часовая башня на той же площади), «два голоса в песне» (пение гондольеров). На двух голосах иллюстрации закончились, но сюжет доклада только начал разворачиваться. В упоминании этих двух голосов Мазур увидела отсылки одновременно и к Вагнеру (который написал в Венеции второй акт «Тристана и Изольды», а в третьем использовал пение гондольеров), и к Оффенбауху (у него в оперетте «Сказки Гофмана» третье действие происходит в Венеции, и в нем находятся параллели для пастернаковских «Сердец и Спутников»). Между тем Оффенбах еврей, а Вагнер известен своим антисемитизмом. Соединение обоих в одном стихотворе-

нии — это примирение разных культур, которое интересует Пастернака в первую очередь. Впрочем, Венеция у него — это и еще и место примирения прошлого и будущего, и вообще Венеция играет для Пастернака ту роль, какую для других поэтов (Цветаева) играл град Китеж. В ходе обсуждения Олег Лекманов высказал сомнение относительно включения в доклад фигур Вагнера и Оффенбаха. В ответ на это Мазур уточнила свою мысль: если любимый композитор (а Пастернак Вагнера очень любил) говорит тебе, что евреи не могут творить (а Вагнер в печально знаменитой статье «Еврейство в музыке» именно это и говорил), а твой близкий друг Сергей Дурылин повторяет примерно то же самое, — с этим надо что-то делать. И Пастернак очень изящно отвечает им обоим.

Андрей Немзер (НИУ ВШЭ, Москва) прочел доклад «*Еще о “тютчевиане”* Давида Самойлова». Слово «еще» в заглавии объясняется тем, что доклад стал очередном звеном в целой серии докладов Немзера о поэзии Самойлова. В названии доклада заявлен Тютчев, и Немзер в самом деле много говорил об огромном значении, которое имел для Самойлова этот поэт, однако в реальности героев у доклада было не два, а три, поскольку параллельно к паре Самойлов/Тютчев докладчик постоянно рассматривал пару Самойлов/Слуцкий. У Самойлова есть страшное стихотворение 1982 года под названием «Старый Тютчев» со строкой: «Вот подходящий час, чтоб перерезать горло» (за ней, впрочем, следует последняя строка: «Немного подожду. Покуда отложу»). Читать его Немзер предложил на фоне другого (1978 года) стихотворения, которое так и начинается: «Что остается? Поздний Тютчев?» В трех его строфах описаны три любви трех поэтов к трем молодым женщинам. Это Тютчев, Пастернак и Пушкин. Две первые любви — счастливые, пушкинская — нет. Для темы доклада важно, что поздний Тютчев — это Тютчев, счастливый благодаря любви Денисьевой. А старый Тютчев — это Тютчев, утративший Денисьеву, а с нею и смысл своего существования. Но почему Самойлова так остро волновала эта проблема? Ведь сам он возлюбленную не терял. Потерял ее другой поэт — Борис Слуцкий; 6 февраля 1977 года умерла жена Слуцкого Татьяна Дашковская. После этого он, по его собственным словам в письме к Самойлову, «написал 150 стихотворений и сошел с ума». В 1977 году в журнале «Юность» было опубликовано стихотворение Слуцкого «Тане», кончающее словами: «Ушла. А мне еще вставать и падать, / И вновь вставать. / Еще мне не пора», — отзвук которого отчетливо слышится в самойловском «Покуда отложу» (что же касается способа этого отложенного самоубийства, он отсылает не к Тютчеву и не к Слуцкому, а к Маяковскому, у которого в поэме «Человек» «горло бредит бритвою»). На нескольких примерах Немзер показал, как Самойлов вел постоянный спор со Слуцким и в дневниковых записях, и в стихах и как его судьба в старости сопрягалась в сознании Самойлова с судьбой «старого Тютчева».

Роман Лейбов (Тартуский университет, Эстония) прочел доклад «*К генеалогии “Леночки” Александра Галича*». «Леночка» написана в 1961 году; сам Галич относился к ней не очень серьезно, но считал ее своей первой настоящей песней. Лейбов построил доклад как последовательное демонстрирование разнообразных «претекстов» песни. Первый из них уже был указан А. Кулакиным: это песня «Танечка» из комедии «Карнавальная ночь» (1956), которую роднит с «Леночкой» не только размер ЯЗДМ — трехстопный ямб с чередованием дактилического и мужского окончания («Ах, Таня, Таня, Танечка, / С ней случай был такой»), но и сюжет Золушки; дополнительный аргумент — тот факт, что героянью фильма зовут Леночкой. В 1961 году это происхождение «Леночки» легко опознавалось аудиторией, поскольку фильм Рязанова был чрезвычайно популярен. Лейбов признался, что он сам «визуализирует» галичевскую Леночку в виде актрисы Гурченко, исполнительницы роли Леночки в «Карнавальной ночи»). Однако «Танечкой» пре-

тексты «Леночки» не исчерпываются. Дактилические окончания позволяют вводить в текст уменьшительные женские имена в рифменной позиции. Отсюда — определенный тип стихотворений с женской героиней от Полонского до Пастернака, где именно в такой рифменной позиции упоминаются девочка, пеночка, снегурочка, печальница, причем для всех этих стихотворений характерны балладные ассоциации (об их связи с Яздм писал Гаспаров); этим же размером, между прочим, написана и песня «В лесу родилась елочка», где «героиня» также волшебным образом перемещается из одного пространства в другое. Отдельно в этом ряду стоит стихотворение Д. Самойлова «Золушка» (1957), для которого, по-видимому, послужила источником «Танечка» и которая оказывается своего рода промежуточным звеном между песней из кинофильма и песней Галича. Но стихотворными источниками Лейбов не ограничился и перешел к прозаическим; претекстом «Леночки» он назвал городскую легенду о Марусе Весницкой — киевской гимназистке, в которую влюбился сиамский принц; легенда эта запечатлена в «Гамбургском счете» Шкловского (1928) и в «Повести о жизни» Паустовского (1955); в легенде киевская гимназистка выходит замуж за принца, который вскоре, после смерти отца, становится королем, но злые придворные подсыпают ей отраву и она умирает. Между тем избранница принца существовала в действительности, однако реальная Екатерина Ивановна Десницкая вовсе не умерла и благополучно дожила до старости уже не в Сиаме, а в Париже и не с принцем. По предположению Лейбова, именно легенда, изложенная у Паустовского, вместе с многочисленными упоминаниями в прессе о разнообразных восточных принцах — гостях советского правительства, и стала питательной средой, из которых родилась песня Галича².

Завершил Гаспаровские чтения — 2021 доклад Татьяны Смоляровой (Университет Торонто, Канада) «Простые вещи: об одном пересечении работ М.Л. Гаспарова и Р. Барта». Смолярова избрала для анализа свою любимую статью Гаспарова «Маршак и время», написанную в 1973 году и двадцать лет дожидавшуюся публикации. Докладчица обратила внимание на то, что статьей этой Гаспаров занимался параллельно с переводами из Пиндара, которые как раз в 1973 году начали печататься в «Вестнике древней истории». Пиндаровская склонность к сентенциям повлияла на стиль Гаспарова: совершенно «по-пиндаровски» звучит, например, фраза из статьи о Маршаке: «Производное от времени — это честь, производное от вечности — это совесть». Кроме того, размышления о поэзии Пиндара как высоком образце «поэзии на случай», оказалась верно подобранным ключом к лирике Маршака. Лирику эту Гаспаров подразделял на поэзию для времени и поэзию для вечности. К последней он относил в первую очередь стихи для детей — «Стихи о простых вещах», которые как бы заново разыгрывают каждую вещь и анализируют ее устройство. То, что написал Гаспаров о «простых вещах» Маршака, Смолярова сопоставила со статьей Ролана Барта — хрестоматийной, но до сих пор не переведенной на русский язык — «Image — raison — déraison» (Образ — рассудок — безрассудство). Она была написана в 1963 году и опубликована 1 января 1964 года в сборнике «Мир Энциклопедии», для которого Барт сам отбирал иллюстрации. Смолярова подробно объяснила, как были устроены иллюстрации в энциклопедии Дидро и д'Аламбера. Страницы с гравюрами делились на две части: в верхней (аналог синтагмы) размещался предмет целиком, а в нижней (аналог парадигмы) были изображены ее составные части. Эта конструкция и рассуждения

² Позднейшее дополнение докладчика: ранее эта гипотеза была изложена в статье безвременно ушедшей Е.Э. Бессоновой «Феномен 1962 года» (Собрание сочинений: К 60-летию Л.И. Соболева. М., 2006).

о ней Барта созвучны размышлениям Гаспарова в статье о Маршаке (двумя главными приемами в его детских стихах Гаспаров назвал «повторение и расчленение»), а деревянная доминанта иллюстраций энциклопедии созвучна с иллюстрациями к советским детским книгам 1920-х годов.

В ходе обсуждения доклада возник вопрос об отношении Гаспарова к Барту. Известно, что вообще Гаспаров относился к тому, что принято называть «французской теорией», с большим скептицизмом; об этом, в частности, вспоминает Наталья Автономова, соавтор Гаспарова и, с другой стороны, прекрасный знаток этой самой теории. Однако бывает мнение, что именно для Барта Гаспаров делал исключение. Мнение это подтвердил Роман Лейбов, рассказавший о своем давнем разговоре с Михаилом Леоновичем о структурализме. Гаспаров был по обыкновению скептичен, а Лейбов, соглашаясь с ним, признался, что делает исключение для Барта. «Я тоже», — отозвался Гаспаров. Однако была ли эта реплика искренним согласием или данью вежливости? Вопрос остается открытым — и это, пожалуй, скорее хорошо, чем плохо. Гаспаров не превратился в памятник, он предмет обсуждений и споров, которые будут вестись еще долго — и в том числе на следующих Гаспаровских чтениях.

Вера Мильчина

Письмо и чтение в теоретическом, историко-литературном и дидактическом контекстах

Третья Международная конференция
«Теории и практики литературного мастерства»

(НИУ ВШЭ, 3—4 сентября, 2021 года¹)

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_426

3—4 сентября 2021 года в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» состоялась ежегодная международная конференция «Теории и практики литературного мастерства», объединившая исследователей, писателей, критиков и переводчиков. Центральной темой конференции стал диалог, рассмотренный в самых различных контекстах и перспективах: как речевая форма, динамично меняющаяся в писательских практиках, как инструмент коммуникации с разными читающими публиками и как диалог самого художественного письма с иными, нехудожественными, дискурсами. Обсуждение на секциях конференции

1 Статья подготовлена по результатам проекта «Перевод и трансфер: западная литература в зеркале русской культуры (XVII—XXI вв.)» при поддержке фонда «Гуманитарные исследования» ФГН НИУ «Высшая школа экономики» в 2020—2022 гг.