

# Международная научная конференция «Гаспаровские чтения — 2023»

(ИВГИ РГГУ, 13–15 апреля 2023 года)

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_185\_1\_413

## СЕКЦИЯ «СТИХОВЕДЕНИЕ»

На секции «Стиховедение» были представлены доклады по всем основным разделам науки о стихе (метрика, ритмика, рифма, строфика, фонетическая, морфологическая, синтаксическая, семантическая организация стиха, психо- и нейролингвистические исследования на стиховом материале, автоматическая обработка стихотворных текстов, теория перевода). Особо стоит отметить целый ряд направлений работы, которые как в России, так и за рубежом появились сравнительно недавно — автоматический анализ лингвистической организации стиха, изучение воздействия стиха на мозг, исследование современными методами тех стихосложений мира, которые прежде не изучались, и многие другие.

Открыл стиховедческую секцию *Сергей Ляпин* (ИРЯ РАН, Москва, Санкт-Петербург) докладом «*Структурная омонимия в русском и английском 4-стопном ямбе*». Речь шла о пеонической каденции в русском и английском вариантах ямбического тетраметра, а именно о строках, структура которых совпадает со структурой двустопного пеона второго: xXxx|xXxx. Для английского ямба с его способностью к частому пропуску ударения на финальном икте такая ритмическая форма весьма характерна, а в русском стихе из-за строгого действия закона ритмической константы, как кажется на первый взгляд, невозможна. Ляпин, развивая ранние наблюдения Б.В. Томашевского о стихе «Евгения Онегина», показал, что в действительности у русских поэтов есть тенденция ставить слабоударное слово на конец ямбической строки III ритмической формы (xXxx|xXxX), и в таких случаях она приобретает отчетливое пеоническое звучание (Цимлянское несёт уже). Строки пеонического типа, кроме того, нередко притягиваются друг к другу и составляют пеонические ряды (Со временем отчет я вам. // Подробно обо всём отдам). Примеры такого ритмического явления были представлены аудитории, в том числе докладчик рассмотрел уникальные «ритмические прозрения» И. Бродского, который выдерживал пеонический ритм в длинных пассажах («В семейный альбом», 1962, и др.)

*Александр Петров* (Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН, Петрозаводск) в докладе «*Сербский стих на русской почве: художественные переводы и фольклорные версии баллады “Йово и Мара” из собрания народных песен Вука Караджича*» обратился к одной из важных проблем современного стиховедения — разграничению систем стихосложения, остановившись на явлениях на границе силлабики и силлаботоники.

*Олег Анишаков* (РГГУ, Москва) в докладе «*О двух стихотворениях Игоря Северянина и двух стихотворениях Булата Окуджавы: опыт сравнительного анализа ритма*» сопоставил два близких по ритмике стихотворения Северянина и Окуджавы и предложил математические методы определения степени их ритмической близости.

Доклад *Анастасии Белоусовой* (МГУ / Национальный университет Колумбии, Богота) «*Итальянский и испанский стих в трудах славянских стиховедов: М.Л. Гаспаров, И.В. Качуровский, Олдржих Белич*» был посвящен вопросу о месте южно-романской силлабики в типологии систем стихосложения. Докладчица по-

дошла к проблеме через анализ работ видных славянских ученых-верологов — Гаспарова, украинца И.В. Качуровского (1918—2013) и чеха О. Белича (1920—2002), которые в разные годы писали о метрических и ритмических свойствах испанского и итальянского стиха. Белоусова показала, что исследователи, воспитанные в силлабо-тонической культуре, особенно восприимчивы к акцентной структуре стиха и уделяют специальное внимание вопросу о теоретическом и практическом разграничениях силлабики и силлаботоники. Эта черта отличает славянских стиховедов от их романских коллег.

В докладе Веры Полиловой (МГУ) «О передаче ритма испанского восьмисложника в русских переводах» обсуждалась ритмика изосиллабического 3-иктного дольника (мнимосиллабического дольника), традиционно используемого в русской традиции для передачи испанского восьмисложника. Докладчица сперва напомнила слушателям, что в отличие от испанского прототипа русский метр не использует строки хорейческой структуры и его ритмическое разнообразие ограничивается четырьмя ритмическими формами: тремя дольниковыми [xXxXxxX(x), xXxxXxX(x), xXxxxxX(x)] и одной трехсложной [XxxXxxX(x)]. Затем были представлены результаты количественного ритмического анализа переводов народных испанских романсов и романсов Ф. Гарсиа Лорки, выполненных в разные годы отечественными переводчиками В. Парнахом, М. Зенкевичем, А. Гелескулом, П. Грушко, В. Васильевым, Н. Горской и Ю. Мориц. Со временем ритм переложений эволюционировал: из употребления практически вышли дактилические строки и, соответственно, произошла стабилизация анакруссы (вместо переменной она стала фиксированной — односложной). Обнаруженная ритмическая перемена соответствует изменению ритма русского 3-иктного неперевода дольника, в котором, как показал Гаспаров, на протяжении 1920—1960-х годов последовательно падал процент употребления трехсложных строк. В заключительной части доклада были показаны данные по ритмической структуре неизосиллабического 3-иктного дольника русских переводов с немецкого, где также с течением времени уменьшалась доля трехсложных строк. Можно заключить, что ко второй половине прошлого века переводчики стали использовать русский ритмический вариант дольника как нейтральный размер-аналог испанской силлабики и немецкой тоники и ориентировались на русское звучание размера и все меньше воспроизводили паттерны оригинальных европейских форм.

Евгений Казарцев (НИУ ВШЭ, Москва) и Алексей Коробко (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «Ритмика прозы в аналитической компьютерной системе “Прозиметрон”» описали принципы работы компьютерной системы, позволяющей автоматически искать случайные совпадения с классическими метрами в прозе. Такие совпадения являются необходимым материалом для построения прозаической модели для сравнения с реальным стихом.

В докладе «Ярхо и Винокур о связи реплик (рифма и созвучие в драматическом стихе)» Марина Акимова (Институт современных текстов и рукописей, Франция) представила коллегам результаты сопоставления знаменитой работы Г.О. Винокура «“Горе от ума” как памятник русской художественной речи» (1944, опубл. 1948) с работами Б.И. Ярхо 1920—1940-х, посвященными драматической ритмике и связи стиха и реплики. Сходство подхода к материалу в работах Винокура и Ярхо уже обращало на себя внимание издателя и комментатора работ Винокура М.И. Шапира, но требовало более внимательного рассмотрения. Акимова показала, что при значительной разнице научного стиля двух ученых параметры, по которым анализируются стих драмы и структура реплик, оказываются крайне близки: это длина реплики, стиховая связь между разными репликами, связь между длиной реплики и персонажем, живость диалога, выявление мест скопления однотипных реплик

(например, одной длины) и мотивация таких скоплений (связь с развитием сюжета) и т.д. Исследования Ярхо о стихе не были опубликованы в то время, когда над своей статьей трудился Винокур, однако результаты его работ обсуждались в докладах, на которые, по всей видимости, и ориентировался Винокур. Свидетельств личного общения Ярхо и Винокура сегодня неизвестно, в архивах ученых, к примеру, нет писем друг к другу, однако, безусловно, они были знакомы еще с 1920-х годов по Московскому университету и Московскому лингвистическому кружку, где не раз присутствовали на общих заседаниях.

Выступление *Екатерины Пастернак* (МГУ), озаглавленное «*Особенности державинской рифмы (на материале полного корпуса завершённых опубликованных стихотворений)*», было посвящено обзору корпуса рифм Г.Р. Державина. Поэт имеет репутацию экспериментатора, тяготеющего к неточным и бедным рифмам. Пастернак уточнила это представление, показав соотношение количества точных и неточных, а также глубоких рифм в державинском творчестве, и проанализировала способы формирования неточных и глубоких рифм. В заударной части часто меняется один из звуков, вводится «лишний» звук, к одному сонорному «добавляется» другой. В предударной части часто повторяются гласные; опорный в одном слове звук становится вторым предударным в другом; повторяются группы звуков; повторяются приставки. Особенно интересна ситуация, когда рифма является формально бедной, в ней не совпадают опорные звуки, однако глубокое созвучие, присутствующее в рифмующихся словах, позволяет ощутить рифму как очень изысканную.

Продолжил разговор о рифме *Александр Левашов* (ИРЯ РАН, Москва, Санкт-Петербург). Его доклад «*О рифмах Оксимилона и Дяди Жени*» развивал наблюдения над рифмой в русском баттл-рэпе, начатый на Гаспаровских чтениях прошлых лет. Левашов работает с корпусом около тысячи строк (без учета рефренов), составленным из произведений двух известных баттл-рэперов, и анализирует содержащиеся в них рифмы и звуковые созвучия. Участникам конференции были представлены первые попытки классификации рифм и созвучий и продемонстрированы примеры интересных фонетических приемов. Докладчик подчеркнул, что в анализируемых текстах яркие и броские богатые и глубокие рифмы соседствуют с очень бедными, часто чисто ассонансными рифмами, созвучие которых при исполнении звучит достаточно выражено, но при чтении почти незаметно. Интересно, что ассонансная рифма (где в рифмующихся словах совпадает только гласный, но не согласные) — явление достаточно редкое, она использовалась интенсивно на самом начальном этапе формирования рифмы (например, в шумерском языке) и в период, когда рифма складывалась в европейской поэзии практически заново — в Средние века. Ассонансное созвучие вернулось в стиховой репертуар и стало интенсивно использоваться совсем недавно, на этапе максимального расшатывания рифмы как таковой — в том числе в поэзии рэперов.

Доклад *Юрия Орлицкого* (РГГУ, Москва) «*Триолет и его дериваты в русской поэзии XVIII—XXI вв. (Сологуб, Северянин, Рукавишников, Кропивницкий и др.)*» представлял собой обзор бытования триолета в России. Во введении докладчик описал структуру этой твердой формы и кратко охарактеризовал ее историю в европейской поэзии, а в дальнейшем анализировал примеры употребления триолета русскими поэтами, рассматривая их формальную структуру и тематику. Особо Орлицкий отметил триолет Сологуба, не только из-за объемности корпуса триолетов поэта, но и из-за многообразия их метрического оформления.

*Татьяна Скулачева* (ИРЯ РАН, Москва) в докладе «*Новое в лингвистике стиха*» говорила о новых направлениях в лингвистическом стиховедении, в том числе психо- и нейролингвистическом исследовании восприятия стиха в сравнении

с прозаическим текстом, исследовании древнейших стихосложений мира, новых данных по лингвистической структуре стиха на всех лингвистических уровнях. Была проведена серия экспериментов по восприятию стиха, которые показали, что стих имеет целый набор речевых механизмов, заставляющих мозг обрабатывать стих по-другому, чем прозу. Исследование древнейших стихосложений (шумерского, аккадского, хеттского) в сопоставлении с современными системами стихосложения позволяет увидеть, что и метр, и рифма при формировании в древности и при распатывании в современных стихосложениях проходят одни и те же этапы. Исследование лингвистической организации стиха позволяет описать не только его ритмику, но и те речевые механизмы, которые создают такую ритмику в разных языках.

*Олег Аншаков и Игорь Фуркало* (РГГУ, Москва) в докладе «*О формальном описании и вычислении фонетических характеристик стихотворного текста*» описали созданный ими «рабочий стол стиховеда», позволяющий в том числе проводить автоматический анализ фонетической организации стиха.

*Павел Долгополов* (РГГУ, Москва), *Александр Костюк* (ИРЯ РАН, Москва), *Ольга Смирнова* (МГУ) и *Татьяна Скулачева* в докладе «*Безударная рифма: в каких языках она возможна?*» описали некоторые особенности стихосложения на верхнелужицком языке, который до сих пор не исследовался современными точными методами. В частности, особый интерес представляет безударная рифма, которая является регулярным типом рифмы в верхнелужицком, но является экзотической редкостью в большинстве европейских языков. Были высказаны предположения о том, какие особенности верхнелужицкой фонетики поддерживают настолько частое употребление безударной рифмы, почти отсутствующей в других европейских языках.

*Федор Двигин* (СПбГУ) в докладе «*Из наблюдений над синонимией в поэтическом и стихотворном тексте*» продолжил свои исследования, создающие базу для точного количественного описания как стихотворных, так и прозаических текстов.

*Андрей Добрицын* (Лозаннский университет, Швейцария) в докладе «*Topos Vanitas и поэтические галлицизмы Батюшкова*» рассмотрел интертекстуальные связи некоторых стихотворений К.Н. Батюшкова и показал, как поэт прибегает к оборотам, характерным для французского поэтического языка там, где мы не ожидаем их обнаружить. Так, в переложенную с немецкого элегию «На развалинах замка в Швеции» Батюшков включает галлицизмы (но в других стихотворениях использует формулы немецкого оригинала этой элегии, демонстрируя безразличие к национальной «этимологии» конструктивных элементов), французские формулы присутствуют также в батюшковском переложении Байрона. В послании «К другу», изобилующем галлицизмами и допускающем смешение в одной строфе цитат из Ломоносова и Данте, мы имеем дело не с компиляцией, а со специфической обработкой материала: поэт придает форму освоенному материалу общеевропейского поэтического языка. Доклад сопровождался богатой коллекцией примеров.

*Лариса Павлова и Ирина Романова* (СмолГУ, Смоленск). В докладе «*Лексические комбинации в "Сарьяновском цикле" русских поэтов*» показали результаты работы созданной ими программы, выделяющей типичные комбинации слов в поэтическом тексте.

На заседаниях стиховедческой секции были представлены работы как известных исследователей, так и яркие работы молодых ученых.

*Вера Полилова, Татьяна Скулачева*

## СЕКЦИЯ «НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»

Заседание секции открыла *Мария Гельфонд* (НИУ ВШЭ, Нижний Новгород) докладом «*Пометы Манделъштамов на сборнике стихотворений Е.А. Баратынского*». Она рассмотрела пометы Надежды Яковлевны Манделъштам на сборнике Е.А. Баратынского из «Большой серии» «Библиотеки поэта» (1957), принадлежавшем Юрию Львовичу Фрейдину (как отметил в обсуждении доклада Олег Лекманов, вероятно, сам Фрейдин и подсунил эту книгу Надежде Яковлевне). Пометы были сделаны Надеждой Яковлевной, однако в названии доклада фигурируют Манделъштамы, и это не случайно. Сама Надежда Яковлевна отмечала бледно-синей ручкой собственные впечатления от стихов Баратынского (иногда с пометой «Н.Я.»), а зеленой — «то, что О.М. показывал и цитировал (в разговорах)». Вступительная статья Е.Н. Купреяновой помет не имеет, зато стихотворения и поэмы Надежда Яковлевна читала и за себя, и за Осипа Эмильевича. Пометы докладчица разделила на несколько типов. Прежде всего Надежда Яковлевна отмечает те строки, которые, как она помнила, Манделъштам любил цитировать (она подчеркивает среди прочего, что почти все они относились ко времени: «миг», «час» и т.д.). Баратынский глазами Осипа Эмильевича — это в основном строки с тенденцией к афористичности, которые, по-видимому, вошли в поле домашнего цитирования: например «За что, державный Рим, тебя забыли боги?» или «Оставим мудрость мудрецам». Зелеными чернилами Надежда Яковлевна отмечала и строки, связанные с темой судьбы и изгнания (например, «увидеть бы желал я пышный Петроград»); может быть, Манделъштам их цитировал, а может быть, Надежда Яковлевна просто соотносила их со своей судьбой и судьбой мужа, проецируя условное изгнание на реальную судьбу. Очень часто зеленые чернила отмечают финальные «пуанты» стихотворений Баратынского («Как Магдалина плачешь ты, // И как русалка ты хохочешь»). К строке из стихотворения «Поцелуй»: «преследует мое воображенье» Надежда Яковлевна приписывает зелеными чернилами первую строчку «маргулеты» Манделъштама: «У старика Маргулиса глаза» — поскольку продолжение ее является прямой цитатой из Баратынского: «преследуют мое воображенье». Это цитата очевидная и бесспорная. Есть вещи и менее очевидные, но достойные внимания: например, к стихотворению «Череп» Надежда Яковлевна делает приписку, отсылающую к «черепу в “Неизвестном солдате”» (связь, которая, как заметила Гельфонд, до сих пор не отражена в науке). Другое «литературоведческое» сопоставление, сделанное Надеждой Яковлевной: на полях стихотворения Баратынского «Бесенок» она помечает «Бесенок», отсылая тем самым к одноименному стихотворению Манделъштама. Отмечены и «баратынские» слова, отозвавшиеся в стихах Манделъштама, такие как «аониды», «душемутительный» и «хряц» (помета, особенно ценная для Гельфонд, поскольку подтверждает ее гипотезу, высказанную в докладе на Гаспаровских чтениях 2020 года<sup>1</sup>). Наконец, целый ряд строк Баратынского Надежда Яковлевна отмечает потому, что они имеют отношение к их с Манделъштамом совместной жизни, и словами Баратынского Осип Эмильевич как бы обращается к ней («В мой дикий ад сошла рука с рукою»; «На подвиг долгий и тяжелый Всезабывающей любви»; «Немудрены пирушки наши, Но не уступят их пирам»). На полях встречаются даже крохотные мемуарные фрагменты; например, к строке из стихотворения «Н.М. Языкову» о «смирненной диете» Надежда Яковлевна приписывает: «Запретили мясо. О.М. ел и говорил: “Какая хорошая рыба”». В ходе обсуждения доклада Олег Лекманов ска-

---

1 См.: Новое литературное обозрение. 2021. № 170. С. 429.

зал, что в пометах Надежды Яковлевны на книгах, точно так же как и ее мемуарах, налицо присвоение мемуаристкой фигуры Мандельштама и его реакций; но эта ее собственная поэтика в высшей степени достойна изучения. Константин Поливанов подчеркнул, что в рассмотренных пометах нужно различать две линии: в первой Надежда Яковлевна выступает как исследователь и ищет сходства двух поэтов (два черепа), а во второй она, опознавая регулярно повторявшиеся фразы, воспроизводит поэтику разговоров Мандельштама.

*Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) назвала свой доклад «*Почему Сбогар? Еще одна попытка ответить на вопрос, отчего ржал и бился Баратынский*». Известная характеристика столь возбужденной реакции Баратынского на чтение «Повестей Белкина», почерпнутая из письма Пушкина П.А. Плетневу от 9 декабря 1830 года, много лет интригует пушкинистов. Докладчица попыталась разгадать эту загадку применительно к «Барышне-крестьянке», исходя из клички собаки главного героя. Мильчина предположила, что Пушкин не случайно назвал эту собаку именем Сбогар, в честь заглавного героя романа Шарля Нодье, вышедшего в 1818 году. «Жан Сбогар» — роман о благородном разбойнике, трагическом герое, не удовлетворенном своей участью. Единственное объяснение этой клички, существующее до сих пор, состоит в том, что Алексей Берестов, желая предстать перед уездными барышнями модным разочарованным героем, и собаку свою нарек именем такого же героя. Докладчица же исходила из того, что замысел Пушкина был гораздо более тонким. Дело в том, что, судя по черновикам, вначале Пушкин намеревался назвать эту собаку Ларой, по имени заглавного героя поэмы Байрона, тоже в высшей степени романтического и мрачного. Но Пушкину зачем-то понадобился именно Сбогар. Мильчина сравнила сюжеты двух произведений. В «Жане Сбогаре» (1818) юноша переодевается в человека выше себя по происхождению, влюбляется в знатную девушку, она в него, любовь взаимна, но бесперспективна; они расстаются; при последней встрече она зовет его по имени («Лотарио! Лотарио!»), он отвечает: «Нет, я Жан Сбогар!» — она падает замертво. Все кончается плохо. В «Барышне-крестьянке» (1830) каждому из этих элементов соответствует противоположный: девушка переодевается в девушку ниже себя по происхождению, влюбляется в знатного юношу, он в нее, любовь взаимна, но бесперспективна; при последней встрече он зовет ее по имени: «Акулина! Акулина!» Все кончается хорошо. И если предположить, что Баратынский расслышал за этим восклицанием Берестова возглас героини Шарля Нодье, его восторженная реакция становится вполне объяснимой. В ходе обсуждения Сергей Zenкин предположил, что Пушкин отверг кличку Лара потому, что она могло прозвучать как женское имя; между тем, возразила докладчица, совершенно не очевидно, что в пушкинское время женщин называли Ларисами, а уж сокращение Лара тем более возникло позже. Зато байроновскую поэму перевели на русский как раз за год до написания «Повестей Белкина», и перевод обсуждали в периодике, так что имя героя было на слуху. Наконец, Лару можно было заменить байроновскими же Гяуром, Корсаром, Манфредом. Но Пушкин обратился к Сбогару. Реплика Марии Гельфонд состояла из двух частей: серьезной и несерьезной. В серьезной части Гельфонд напомнила о том, что в биографии Баратынского был эпизод с табакеркой, украденной в подражание шиллеровским «Разбойникам», то есть образ благородного разбойника был ему не чужд и по этой причине. В шутовой же части Гельфонд рассказала, что на вопрос, имя какого разочарованного и таинственного персонажа дал бы своей собаке сегодняшний Берестов, ее студенты хором ответили: Шерлок, имея в виду, конечно, героя современного сериала. Несерьезную линию продолжил Константин Поливанов, вспомнивший о современном же вологодском крестьянине, бранившем свою козу: «Ах ты, Вальтер-Скотт!» (замечательная параллель

к описанному Вяземским в «Старой записной книжке» ямщику, который подгонял своих лошадей окликом: «Ой вы, Вольтеры мои!»).

Дина Магомедова (ИМЛИ РАН / РГГУ, Москва) в докладе «*Между Ибсеном и Достоевским: “перепи́сывание класси́ки” в повести З. Гиппиус “Зеркала”*» продолжила свой проект, посвященный трансформации классических произведений в текстах других авторов<sup>2</sup>. На сей раз, как явствует из заглавия, речь шла о присутствии предыдущих текстов в повести Зинаиды Гиппиус. Повесть эта вышла в 1896 году, и вся критика сразу опознала в ней новое воплощение коллизии, положенной в основу романа Достоевского «Идиот»; критик «Русской мысли» даже охарактеризовал повесть как «нечленораздельную речь в качестве подражания Достоевскому». Как и у Достоевского, герой имеет дело с двумя героинями: кроткой Олей (которая, впрочем, вовсе не похожа на Аглаю из «Идиота») и демонической Раисой, и, любя каждую из них по-своему, не способен сделать выбор между ними. Но Магомедова разглядела в тексте Гиппиус не менее отчетливое присутствие другого текста — драмы Ибсена «Гедда Габлер» (1891), где любовный треугольник состоит из сходного набора персонажей. Текстуальные схождения, продемонстрированные докладчицей, убедительно подтверждали эту гипотезу. Раиса, как и Гедда, дочь генерала; как и Геддой, ею владеет скука; как и Гедда, она рада причинить боль кроткой героине (у Ибсена ее зовут Теа). Однако между двумя любовными треугольниками есть принципиальная разница; оба они находятся в стадии недоволренности, но Гиппиус гораздо сильнее стремится отменить неизбежность выбора внутри треугольника. Ее мысль состоит в том, что традиционные союзы так или иначе разрушаются, и треугольники могли бы не быть трагическими, если бы их законность была признана. Таким образом, можно сказать, что название повести — «Зеркала» — не только отсылает к Платону, но и указывает на метапоэтический принцип ее создания: в зеркалах Гиппиус отражаются и Достоевский, и Ибсен. В ходе обсуждения был подведен другой итог доклада: докладчица продемонстрировала «тройственный союз» Достоевского, Ибсена и Зинаиды Гиппиус в пределах одной повести.

Георгий Куницын (НИУ ВШЭ, Москва) начал доклад «*“Анна Каренина” Л.Н. Толстого и “Доктор Живаго” Б.Л. Пастернака*» со ссылки на одно из недавних выступлений Константина Поливанова, где тот указал на два возможных способа комментирования реминисценций в «Докторе Живаго», носящих системный характер. Можно отмечать каждую реминисценцию, например из Толстого, отдельно, а можно свести их вместе; в этом случае наблюдения выглядят более наглядными и более убедительными. Именно в таком ключе Куницын и проанализировал присутствие «Анны Карениной» в тексте пастернаковского романа. В начале Куницын, как будто продолжая тему доклада Магомедовой, рассмотрел «тройственный союз» Пастернак — Цветаева — Толстой, и это помогло ему разглядеть центральную для сюжета «Доктора Живаго» «сиротскую мифологию» — жизнь мальчиков без матерей. С этим общим рассуждением о сходстве «мотивных клубков» «Анны Карениной» и начала «Доктора Живаго» соседствовали в докладе указания на почти точные цитаты из романа Толстого в романе Пастернака: отец Юрия Живаго погибает, «бросившись на всем ходу со скорого вниз головой на насыпь, как бросаются с мостков купальни под воду, когда ныряют», а Анна перед тем, как броситься под поезд, испытывает чувство, «подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду». В рассуждения пастернаковского героя об истории принято в первую очередь видеть реминисценции из «Войны и мира»,

2 Предыдущий доклад на эту тему Магомедова сделала на Гаспаровских чтениях — 2021; см.: Новое литературное обозрение. 2022. № 174. С. 418.

однако Куницын показал, что, ссылаясь на толстовскую мысль из «Войны и мира» о том, что Наполеоны, правители, полководцы не делают истории, Юрий Живаго прибегает к образу из «Анны Карениной». «Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет» — в этой фразе из «Доктора Живаго» звучит прямая цитата из размышлений толстовского Левина: «Слышно и видно, как трава растет», а значит, как идет история. Пастернак брал у Толстого как детали мало-значачие (до сих пор не было отмечено, что именно из «Анны Карениной» взята фамилия Свентицкий, которую у Толстого носит второстепенный персонаж, товарищ прокурора), так и образы гораздо более значительные. Последнюю часть доклада Куницын посвятил разговору об общем для обоих романов образе свечи, получающем самое разное наполнение: это и символ жизни, и обозначение границы двух миров, живого и мертвого, и символ перекрещивающихся судеб. В ходе обсуждения доклада была подхвачена и продолжена тема растущей травы. Константин Поливанов сказал, что хотя Ахматова, по свидетельству Чуковской, Толстого не любила, в ее строке «Что слышно, как в лесу растет трава» трудно не увидеть реминисценцию из «Анны Карениной», а Леонид Видгоф напомнил слова из речи Пастернака на конгрессе писателей в Париже в 1935 году: «Поэзия... ее ищут повсюду, а находят в траве». Поливанов, кроме того, очень высоко оценил привлечение к разговору о Пастернаке и Толстом Цветаевой; почти у всех женских персонажей «Доктора Живаго», сказал он, есть цветаевские черты.

В своем собственном докладе «*О стихотворении Б.Л. Пастернака "Достатком, а там и пирами..."*» Константин Поливанов (НИУ ВШЭ, Москва) рассмотрел характер другой героини Пастернака, которая одновременно и потенциальная жертва буржуазного благополучия, и чудесный результат божественного творения («дивный божий пустяк»), что подтверждает гипотезу, высказанную Поливановым в докладе (совместном с дочерью Дарьей) на Гаспаровских чтениях — 2020<sup>3</sup>, о том, что в цикле «Нескучный сад» (сборник «Темы и вариации»), в который входит и разбираемое стихотворение, представлены вариации на произведения разных творцов, включая и Творца всего сущего. Помимо принадлежности к буржуазному миру героине угрожает еще и вхождение в мир взрослых, о чем свидетельствует брошенная ею реплика: «Вы хуже малых ребят». Она уходит в этот мир, где, согласно стихотворению, открывающему предыдущий сборник Пастернака, «Сестра моя — жизнь», господствуют брюзгливые «люди в брелоках», а герой остается в мире детства. Наиболее интересная, хотя и наиболее спорная гипотеза была высказана Поливановым в конце доклада. Поскольку в стихотворении присутствует каламбурная или анаграммированная живописность (каламбурное «терзаешь бесов» вместо привычного «тешишь»), докладчик счел возможным, исходя из омонимии кисти (растительной), с которой Пастернак сравнивает свою лирическую героиню в другом стихотворении («Девочка»), и кисти художнической, а также присутствия в «темпераменте» из разбираемого стихотворения слова «темпера», начать поиски живописного подтекста стихотворения. Он предположил, что в «Достатком, а там и пирами...» присутствует своего рода экфрасис картины Зинаиды Серебряковой «За туалетом» (1909). Там, конечно, нет «мебели стиля Жакоб», но есть дорогие подсвечники, есть причесывающаяся перед зеркалом героиня, причем написана картина в усадьбе Лансере «Нескучное» (ср. цикл «Нескучный сад»). Однако слушатели в большинстве своем эту гипотезу не приняли: им показалось, что гармо-

3 См.: Новое литературное обозрение. 2021. № 170. С. 430. Материалы прошлого и нынешнего доклада использованы в статье: Куницын Г.В., Поливанова Д.К., Поливанов К.М. Темы и вариации Книги Бытия: к интерпретации цикла Б.Л. Пастернака «Нескучный сад» // Русская литература. 2023. № 3. С. 195—209.



ничный облик Серебряковой не совпадает с обликом героини Пастернака, которая, конечно, тоже причесывает волосы гребешком, но с его помощью «терзает бесов самолюбыя». Было даже высказано предположение, что «бесы» помянуты не случайно и в них можно разглядеть отсылку к Достоевскому, с героинями которого у героини Пастернака гораздо больше сходства, чем с Серебряковой на портрете. Многочисленным толкованиям подверглась упоминаемая в стихотворении «капля смарагда»: Олег Лекманов разглядел в ней жука-светлячка, Дина Магомедова — кольцо с изумрудом на пальце героини, Леонид Видгоф — каплю дождя на зеленом листе.

*Глеб Морев* (независимый исследователь, Германия) в докладе «*К построению литературной биографии Иосифа Бродского, 1960-е годы*» рассмотрел эпизод рубежа 1960—1961 годов, когда Бродский с приятелем, двадцатисемилетним Олегом Шахматовым, имеющим образование военного летчика, задумали угнать легкий четырехместный самолет и перелететь на нем из Самарканда в Иран. Собственно, об этом эпизоде Бродский сам рассказал в беседе с Соломоном Волковым, а еще раньше с прямой ссылкой на материалы КГБ эта попытка угона была упомянута осенью 1963 года в печально знаменитом фельетоне Лернера «Окололитературный трутень». Однако Морев в докладе не только воспроизвел эту историю во всех доступных позднейшим исследователям подробностях, но и продемонстрировал, какое огромное значение она оказала на судьбу Бродского. Бродский и Шахматов в Ленинграде состояли в одном неформальном кружке, группировавшемся вокруг «гуру» Александра Уманского. Уманский был в курсе замысла приятелей и дал Бродскому сочиненный им антисоветский трактат, написанный в форме письма к президенту США Кеннеди. В позднейших воспоминаниях Бродский описывал это как экспромт, но в реальности трактат был сочинен по просьбе Бродского и заранее переведен на английский Ольгой Бродович. Бродскому же принадлежал и сам замысел побега, но практическую его реализацию мог осуществить только Шахматов, умевший управлять самолетом. Бродский позднее не совсем точно описывал и причины, по каким они с Шахматовым отказались от задуманного. Если верить ему, по плану он должен был ударить летчика камнем по голове, но не захотел этого делать. В реальности план был иной: Шахматов должен был, угрожая пистолетом, заставить пилотов выпрыгнуть из кабины и сам сесть за штурвал. Бродский и Шахматов купили билеты на четырехместный самолет, летевший из Самарканда в приграничный Термез, но пилоты, не желая лететь назад без пассажиров, потребовали от приятелей, чтобы они купили и обратные билеты, а на это ни у Бродского, ни у Шахматова денег не было, и уже купленные билеты пришлось вернуть (об этом Бродский рассказал в неопубликованном письме в газету). Главным же препятствием оказалось обстоятельство не экзистенциальное («зачем мне его убивать?»), а чисто техническое: самолеты в приграничной местности заправляли очень скудно, и на перелет в Иран топлива бы безусловно не хватило, а из более близкого Афганистана беглецов бы непременно выдали в Советский Союз (в августе 1961 года Бродский написал рассказ «Вспаханное поле», до сих пор не опубликованный; его героя, расхаживающего около аэропорта в среднеазиатском городе, мучает именно этот вопрос: «как они его заправят?»). Намерение угнать самолет так и осталось бы тайным, если бы спустя короткое время Шахматова не арестовали за незаконное хранение оружия (того самого пистолета Макарова, которым он собирался угрожать пилотам) и не приговорили к пяти годам заключения; в январе 1962 года, уже отбывая срок, он внезапно и, по всей вероятности, не под давлением дал показания против Уманского и Бродского. Уманскому дали срок (за антисоветский текст), а Бродскому можно было вменить только «мыслепреступление», тем более что Уманский показаний о его антисоветских взглядах не дал,

поэтому его не посадили, а только открыли по его поводу ДОР — дело оперативной разработки. Морев объяснил, почему власти так серьезно отнеслись к несостоявшемуся угону; дело в том, что именно в начале 1960-х годов случаи воздушно-го терроризма участились, и КГБ это очень тревожило. Открытие ДОР предполагало плотную слежку с участием агентуры; кроме того, уже весной 1962 года КГБ начал выполнять сценарий по нейтрализации Бродского; за три дня до начала процесса Уманского в газете «Смена» появилась статья «Йоги у выгребной ямы», где Бродский именовался «здоровым парнем, обрекшим себя на тунеядство». КГБ поступал так нередко: если не было политических материалов против диссидентов, открывались бытовые уголовные дела (в разные годы якобы за подделку документов были осуждены Александр Гинзбург и Арсений Рогинский). Режим ДОР был рассчитан на два года, и, в принципе, по их истечении дело должны были закрыть. Однако КГБ не забыл историю с самолетом, и хотя официально она нигде не упоминалась, фактически из-за нее все попытки Бродского каким-то образом «легализоваться» в качестве поэта были обречены на провал. На сборник его стихов было написано восемь положительных рецензий, и он сам, и Союз писателей были готовы к компромиссам, но устные тайные указания КГБ ставили крест на этой затее. При всей разнице между Бродским и Солженицыным, с последним в тот период происходило примерно то же самое: после изъятия у В.Л. Теуша архива Солженицына с пьесой «Пир победителей» любые попытки заигрывания с официальными инстанциями сделались невозможны. На вопрос из области альтернативной истории, следует ли полагать, что без истории с угоном Бродский мог бы сделать карьеру советского поэта, Морев ответил, что конфликт с советской властью, конечно бы, случился, но поначалу Бродский готов был вписаться в официальный литературный процесс — на своих условиях. На вопрос Ольги Розенблюм, знали ли об истории угона дамы, заступавшиеся за Бродского (прежде всего Фрида Вигдорова), Морев ответил, что не могли не знать, поскольку об угоне упоминалось в фельетоне Лернера, но, скорее всего, считали это выдумкой и клеветой. В КГБ же никогда эту историю не забывали: Филипп Бобков в 1972 году сказал Евтушенко, тоже пытавшему замолвить словечко за Бродского: «А вдруг он опять самолет угонит?» Кончилось же обсуждение демонстрацией потрясающего исторического экспоната: поскольку заседание проходило в зуме, Константин Поливанов продемонстрировал всем собравшимся старую пишущую машинку, которая после обыска у Теуша была изъята у его бабушки Марины Казимировны Баранович, перепечатавшей тексты Солженицына, но позже все-таки возвращена владельце.

*Олег Лекманов* (Национальный университет им. Мирзо Улугбека, Узбекистан) в названии своего доклада поставил вопрос: «*О чем на самом деле написан рассказ Ф. Искандера “Мученики сцены”?*»<sup>4</sup>. «Школьная» трактовка этого рассказа сводится к пословице «Не в свои сани не садись». Главный герой, поначалу самонадеянно претендовавший в самодеятельном спектакле по пушкинской сказке на роль Балды, постепенно выказывает полную артистическую никчемность и опускается до куда менее престижной роли задних ног лошади, а Балдой становится мальчик Жора Куркулия, на которого герой поначалу смотрел свысока, поскольку Жора говорил с мингрельским акцентом и драматических талантов не выказывал; таким образом, герой получает воздаяние за свое изначальное самодовольство. Лекманов предложил расставить оценки противоположным образом: герой, отказываясь от роли Балды, демонстрирует верность себе, а Жора Куркулия, возвысив-

4 См. публикацию, успевшую выйти после конференции: *Лекманов О.А. О чем на самом деле написан рассказ Ф. Искандера «Мученики сцены»?* // Знамя. 2023. № 5. С. 196–200.

ший до Балды, — просто втируша. О том, что главная тема рассказа — нежелание отречься от самого себя, свидетельствует, по мнению докладчика, вставной эпизод с противной библиотечаршей, которая навязывала читателям те книги, какие нравились ей самой, и потому была очень неприятна герою. Искандер сам обнажил такую трактовку в рассказе «Чик и Пушкин», написанном на тот же сюжет пятнадцатью годами позже: там все оценки расставлены более внятно, но рассказ от этого, признал Лекманов, сильно теряет в художественном совершенстве. На вопрос, поставленный им в заглавии доклада, Лекманов ответил, но пока без ответа остался вопрос, заданный Михаилом Безродным по поводу рассказа Виктора Голявкина «Премия», в которой описаны сходные переживания мальчика, исполняющего неблагодарную роль задних ног лошади. Вопрос касался датировки: чей рассказ написан раньше — Искандера или Голявкина?

Лада Панова (Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе, США) в докладе «Героида Валерия Брюсова “Цезарь Клеопатре”: жанр, сюжет, интертексты, метр-и-смысл» предложила монографический анализ упомянутого в заглавии стихотворения 1920 года. Прежде всего она рассмотрела особенности жанра «героиды», восходящего к Овидию и представляющего собой послание одного известного мифологического или исторического лица к другому, отделенному пространственной и/или временной дистанцией (в случае брюсовского Цезаря, который плывет с Клеопатрой по Нилу на одной и той же триreme, такой дистанцией оказывается даль столетий). Затем Панова проанализировала язык героиды — не вполне русский, содержащий и грецизмы, и латинизмы, и церковнославянизмы. Интертекст стихотворения был представлен как трагедией Шекспира «Антоний и Клеопатра» (описание корабля Клеопатры во второй сцене второго акта) и пушкинским «Кинжалом» (упоминание клинка, который погубит Цезаря, в финале), так и собственными стихотворениями Брюсова. В содержательном смысле героиды отвечает на вопрос: что важнее — страсть или власть и посмертная слава? Выбор и Цезарем, и самим Брюсовым делается, бесспорно, в пользу второго: «Не в Киферу нас влечет трирема, // В даль столетий — фатума весло». Кифера в поэтической традиции XVIII — начала XIX века — это остров любви, но для Цезаря важнее всего «даль столетий»; искатели посмертной славы могут себе позволить любовь только по остаточному принципу, и сам Брюсов вполне разделял такую точку зрения. Наконец, перейдя к анализу метра и смысла, Панова подчеркнула, что пятистопный хорей с чередованием женских и мужских рифм, которым написана героиды, предстает здесь в двух ореолах: он идеально укладывается и в «лермонтовскую» парадигму, открытую К.Ф. Тарановским и М.Л. Гаспаровым (дорога — любовь — смерть), и в другую парадигму, которую А.К. Жолковский подробно описал в своем докладе на последних Лотмановских чтениях<sup>5</sup>; в ее основе — встреча с великим персонажем и — шире — знаменательным явлением.

Завершил конференцию Александр Жолковский (Университет Южной Калифорнии, США) докладом «КУДРИ — ДЕНЬГИ — ... — БИГУДИ: К поэтике маленького шедевра». Частушка, упомянутая в заглавии («Кудри вьются, кудри вьются...»), была разобрана докладчиком по всем канонам структурного анализа. Были рассмотрены ее упоминания в художественной литературе (от Венедикта Ерофеева до Александра Чудакова), примерное время ее возникновения (в воспоминаниях об основателе российской палеозонтологической школы Борисе Борисовиче Родендорфе (1904—1977), она фигурирует как «дореволюционная философическая частушка»), встающий за ее строками близкий социальный контекст и дальний

5 См. публикацию: Жолковский А.К. К семантике пятистопного хорей. Об одном архисюжете Х5жмжм // Вопросы литературы. 2023. № 3. С. 107—140.

поэтический интертекст (Пушкин, Бенедиктов). Шуточность, сексуальная и языковая провокационность жанра частушки служат воплощению критического взгляда на общество через призму так называемого топоса проституции. Семантической ореол 4-стопного хорей, включающий мотивы народности, детскости и загадочности, созвучен теме социальных парадоксов, а их закономерность хорошо ложится на формат загадки с неожиданной разгадкой. Филигранность формы и переключки с поэтической традицией возвышают миниатюру над ее низким материалом. На всех уровнях частушки, от метра и синтаксиса до персонажной структуры (порядочные люди и их антагонистки, для упоминания которых докладчик мастерски использовал разные средства языка и речи, от записывания латиницей на письме до проглатывания первого гласного при произнесении), происходит борьба скучного порядка с соблазнительным беспорядком, выражающимся среди прочего в аграмматизме, например в неправильно употребленном косвенном падеже слова «бигуди» («У порядочных людей // Денег нет на бигудей»), причем «заграничная экзотичность» сочетается в этом случае с «полупристойностью». За порядок отвечают: формат загадки, получающей разгадку, образ порядочных людей, закономерность товарно-денежных отношений, правильность языковой структуры текста. Однако внутри частушки победа логики и порядка неполная; она подрывается не только аграмматизмами, но и многочисленными содержательными нестыковками, доводящими ситуацию до абсурда: почему у порядочных людей есть деньги на неудобоназываемых героинь, но нет денег на явно более дешевые бигуди и зачем вообще этим порядочным людям понадобились эти самые бигуди? Зато в самом докладе логика и порядок одержали полную победу, которая выразилась не только в блестящем анализе, но и в грандиозном намерении докладчика создать структурную грамматику жанра частушки по образцу «Морфологии сказки» Проппа. Некоторые наброски таковой применительно к подкорпусу (около тысячи частушек) о продажности секса были предъявлены в финале доклада, который вообще с начала до конца был щедрейшим образом наполнен «параллельными местами». В ходе обсуждения Наталья Полтавцева особо отметила удачное название доклада Жолковского и усмотрела в нем параллель к названию кинофильма Гая Ричи «Карты, деньги, два ствола». Выяснилось, что Жолковский этого фильма не видел и, таким образом, вслед Лекманову получил «домашнее задание», впрочем совершенно необязательное, — фильм посмотреть.

Говорят, что успех конференций определяется не только качеством самих докладов, но и оживленностью их обсуждения. Если так, то Гаспаровские чтения — 2023 безусловно удалась.

*Вера Мильчина*