

однако на гостеприимство они ответили ей прозой, в которой изобразили ее весьма недоброжелательно. Вулф нелестно изобразила ее в романе «Между актов» (1940). Д.Г. Лоуренс вывел леди Оттолайн в сатирическом виде на страницах романа «Влюбленные женщины» (1920), а ее роман с садовником положил в основу романа «Любовник леди Чаттерлей» (1928). Молодой Олдос Хаксли ввел издевательское изображение леди Оттолайн в свой ранний роман «Желтый Кром» (1923). В заключительной части доклада Вайнштейн постаралась объяснить, какие реальные черты леди Оттолайн провоцировали на ироническое отношение к ней современников. Прежде всего, это экстравагантная внешность: высокий рост (190 см) и яркая богемная одежда, которую леди частично покупала, а частично заказывала собственной портнихе на основе полотен западноевропейских мастеров. Эта смелая целостность ее облика трактовалась современниками как наглость; вызывала скандалы и ее бисексуальность. Все эти неліцеприятные отзывы современников повлияли на биографов леди, и именно с ними ведет полемику Миранда Сеймур. Если большинство биографов описывали леди Оттолайн сквозь эту искажающую линзу, то Миранда Сеймур, благодаря своему аристократическому происхождению получившая доступ к архивам, предлагает сменить оптику и восстановить справедливость в оценке своей героини, чьи дневники и мемуары были после ее смерти изданы мужем с существенными купюрами. Неблагодарности современников и позднейших биографов Сеймур противопоставляет собственную благодарность. В ходе обсуждения доклада Ксения Гусарова напомнила о роли мизогинных стереотипов в сочинении таких «неблагодарных» биографий. Со своей стороны, Вера Мильчина предположила, что проблема шире отношения к героине-женщине; речь следует вести о незащитности героя любого пола, особенно покойного, перед его биографами. Мария Неклюдова заступилась за предшественников Миранды Сеймур, справедливо напомнив, что аристократы очень неохотно допускают к архивным документам людей не своего круга.

На конференции, посвященной печали, было рассмотрено немало грустных сюжетов, однако финал ее прозвучал скорее оптимистично: если Миранда Сеймур сумела реабилитировать свою героиню, это внушает надежду и на исправление других несправедливостей.

Вера Мильчина

Международная научная конференция «XVI Гаспаровские чтения»

(ИВГИ РГГУ, 15–18 апреля, 24 сентября 2022 года)

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_413

I. Секция «Стиховедение»

Заседания стиховедческой секции состоялись 15, 16 и 18 апреля.

Открыл первое заседание *Александр Петров* (Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН, Петрозаводск). В его докладе «*3-иктный тактовик в русских былинах*» была предпринята попытка подвергнуть критичес-

кому пересмотру общепринятую сегодня концепцию метрики былинного стиха. Материалом послужили аудиозаписи былин, сделанные в 1940-е годы (сказитель Ф.А. Коначков) и хранящиеся в Фонограммархиве Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН. Обычно былинный стих трактуется как 3-иктный тактовик с преимущественно дактилическим окончанием. Однако аудиозаписи исполнения былин демонстрируют, что сказитель не склонен атонировать полнозначные слова и во множестве случаев реальный размер былинной строки составляет больше 3 иктов: чаще всего 4 (в единичных случаях — 2, 5 или 6). При распеве каждое слово получает ясное акцентное отягчение, слова произносятся мерно, медленно, без ускорений и редуций. На это указал еще А.И. Зайцев, который при прослушивании записей былин из Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН обнаружил, что в реальном произнесении стих содержит 5—6 иктов. Петров предлагает рассматривать стих былинны как тактовик с альтернативой 3- и 4-иктных строк. При этом даже простое внимательное чтение печатных публикаций былин (без привлечения аудиозаписей) обнаруживает, что имеется значительная масса строк, которые никак не могут быть отнесены к 3-иктному размеру. Речь идет, например, о таких строках: «Щукой-рыбою ходить ему в глубоких морях», «Увез я оттоль соли столько два меха», «Полно спущать-сиротать малых детушек» и т.д. Чтобы уложить эти строки в 3-иктный размер, необходимо атонировать не только дактилические окончания, но и знаменательные части речи, искусственно соблюсти «нужные» интервалы. Но у нас нет оснований считать, что знаменательные части речи атонировались во всех случаях. На материале былин из сборника П.Н. Рыбникова («Песни, собранные П.Н. Рыбниковым») было подсчитано количество строк, укладывающихся в разный размер: 2-иктные строки составили 0,9%, 3-иктные — 38,9%, 4-иктные — 44,5%, 5-иктные — 13,7%, 6-иктные — 1,7%, 7-иктные — 0,1%. То есть 83,4% приходится на 3- и 4-иктные строки, причем преобладают 4-иктные. В заключение своего выступления докладчик подчеркнул, что высказанную гипотезу необходимо верифицировать дополнительным материалом. Например, учесть все имеющиеся публикации былин, включая «Свод русского фольклора», где часть текстов сопровождается нотными приложениями. Определенно необходим свежий взгляд на метрику былинны.

Следующим взял слово Сергей Ляпин (ИРЯ РАН, Санкт-Петербург), сформулировавший тему своего доклада «Проблема речевого моделирования стиха (общая постановка вопроса)». Традиционно проблема модельного (на прозаической основе) анализа стихового ритма ставилась так: модель признавалась нейтральной слого-акцентной конструкцией — анализ при этом должен был лишь выявлять отклонения стиховой структуры (того или иного произведения или группы произведений) от модели, которым (отклонениям) приписывалось качество выразительного (имманентного) стихового ритма. Гаспаров впервые поставил вопрос иначе, назвав сравнение ритма реальных стихов с ритмом моделей их стихотворных размеров важнейшим средством для выявления специфических особенностей художественного, стихового ритма. При такой постановке вопроса исследователь должен сначала из ряда моделей выбрать более адекватную — и только после этого приступить к анализу. Речевые модели стиха, в отличие от языковых моделей, формируются через отбор в прозе синтаксически оформленных стихоподобных фрагментов (в докладе речь шла об отрезках, укладывающихся в 4-стопный ямб). Модель, построенная на основе таких «самородных» или «случайных» метрических фрагментов, может варьироваться через изменение того или иного модельного параметра (например, структурного ограничения, принципа отбора моделирующих прозаических сегментов и т.д.). Так, модельный учет синтаксического переноса (enjambement) позволил установить, что в ряде поэтических текстов (Пушкин, Не-

красов и т.д.) аномальная частотность одной из ритмических форм (III формы по Шенгели: *на лаковом полу моем, печально подносить лекарство*) объясняется обилием строк с синтаксическими переносами¹, — тогда как, например, в лирическом цикле Фета «Море» подобная же аномалия вызвана исключительно ритмической авторской установкой (переносы там единичны). Это последнее направление модельного изучения слогаакцентной структуры стиха (говоря условно, параметрическое моделирование) представляется докладчику наиболее важным и перспективным. Далее Ляпин сосредоточился на этом тезисе, демонстрируя на примерах, что к речевым моделям следует не подходить как к абстрактной и непреложной норме или догме, а использовать моделирование как исследовательский инструмент, требующий творческого подхода.

Марина Акимова (МГУ) в докладе «*Стиховедческий комментарий к “Реквиему” Ахматовой*» пригласила слушателей перейти от вопросов метрики, ритмики и языкового и речевого моделирования стиха к обсуждению явлений метрической семантики. «Эпилог» ахматовской поэмы был помещен в контекст стихотворений, написанных 4-стопным амфибрахией парной рифмовки, для выявления тех семантических окрасок, которые появились в тексте благодаря традиции использования размера. Оказалось, что образы тени, памятника, голубя, кораблей, узников уже были освоены русским амфибрахическим 4-стопником, как и мотивы плаванья, воскресения, заточения в темнице, а также тема некролога герою, который Ахматова посвящает не только заключенным, но и себе.

В совместном докладе *Евгения Казарцева* (НИУ ВШЭ, Москва) и *Николая Емельянова* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) «*Особенности ритмики немецкого 4-стопника в сравнении с русским и нидерландским стихом в диахронии*» были представлены результаты широкого сопоставительного обследования ритма ямбического тетраметра. Ритмика немецких ямбов разного времени и разных авторов XVII—XX века (М. Опиц, А. Грифиус, С. Дах, И.Х. Гюнтер, И.Х. Готшед, Ф. Шиллер, Э.К. фон Клейст, Г. Гервег, Р.М. Рильке) сравнивалась с ритмикой ранних нидерландских 4-стопных ямбов (Ф. де Марникс, Я. ван дер Нот, Г.-А. Бредеро, К. Хофт, Д.-Р. Кампхейзен, Й.В. Вондел и Я. Катс), исследованной в работах Е.В. Казарцева последних лет, ямбом Ломоносова и русскими ямбами более позднего времени. Для интерпретации результатов привлекались данные речевых и языковых моделей.

Вера Полилова (МГУ) в сообщении «*Мнимая силлабика и ее лики*» говорила о развитии аналитического аппарата для классификации типов ритмически ориентированного стихотворного перевода. Слушателям была представлена типология форм стиха, используемого в отечественной переводческой традиции для имитации звучания иноязычной силлабики. Эта типология была разработана докладчицей на материале русских стихотворных переводов с французского, испанского и итальянского языков. Эффекта силлабического звучания переводчики добиваются с помощью разных приемов, используя как равносложные (что вполне ожидаемо и закономерно), так и неравносложные формы, поэтому прежде всего, по словам Полиловой, необходимо провести границу между равносложной мнимой силлабикой (равносложная мнимо-силлабическая тоника и логаяды) и неравносложной квазисиллабикой (неравносложная силлаботоника и тоника). Термин мнимо-силлабического стиха докладчица использует вслед за М.Л. Гаспаровым, а квазисиллабического стиха — вслед за Ю.Б. Орлицким. Дальше выделяются подтипы: равносложный дольник и равносложный тактовик, логаяды (застывший дольник, застывшая силлаботоника с регулярными слоговыми модификациями), расшата-

1 *Ljapin S. Russian Iambic Tetrameter: The Evolution of Its Rhythmic Structure // Studia Metrica et Poetica. 2020. Vol. 7. № 2. P. 7—22. <https://www.doi.org/10.12697/smp.2020.7.2.01>*

ная силлаботоника (использующая дополнительные слоги в двусложных стопах, переакцентуации и цезурные эффекты), неравносложный дольник и тактовик. Разнообразие объясняется тем, что переводчики стремятся к воспроизведению разных особенностей слогаакцентной структуры оригиналов — не только регулярной длины стиха, но и соседства безударных интервалов разной длины в границах одной строки. Полилова также описала интересные случаи калькирования слогаакцентной структуры оригинала, когда переводчик сознательно не учитывает иноязычные метрические правила, к примеру игнорирует необходимость интерпретации дифтонга как одного метрического слога.

В докладе *Виктории Журиной* (РГГУ, Москва) и *Татьяны Скулачевой* (ИРЯ РАН / ИЯз РАН, Москва) «*Методы разграничения систем стихосложения: японский стих*» были представлены возможные методы исследования японского стиха, практически не изученного с точки зрения современного стиховедения. Так, на протяжении многих лет оставался дискуссионным вопрос о том, что урегулировано в японском стихе — моры или слоги. Применение современных точных методов позволило однозначно ответить на этот вопрос; строки стиха в японских хайку выровнены по количеству мор. Также были предложены методы описания не только метрики (то есть идеальных схем), но и ритмики (то есть их реальной реализации) в различных строках стихотворения. Кроме того, было показано, как особые маркеры членения в японском языке — *кирэджи* — используются для подчеркивания деления стиха на строки.

В выступлении *Анастасии Белоусовой* (МГУ / Национальный университет Колумбии) «*Терцина как функциональный эквивалент гексаметра*» речь шла о неожиданной как для современного читателя, так и для специалиста семантической связи терцины с гексаметром. Оказывается, в XIV—XVI веках у итальянских и испанских поэтов терцина функционировала как строфа, позволяющая воссоздать гексаметр средствами новой рифмованной романской поэзии. Поэты воспринимали терцину как базовый эпический размер эквивалентный главному античному метру. Об этом свидетельствуют тот факт, что терциной писали оригинальные произведения в греко-латинской стилистике («Охота Дианы» (1334), «Комедия флорентийских нимф» (или «Амето», 1341—1342), «Любовное видение» (1342) Дж. Боккаччо и др.), а также то обстоятельство, что дантевскую цепную строфу использовали, переводя произведения классических авторов древности («Буколики» Б. Пульчи (1481), «Энеида» Эмилио Камбиаторе да Реджио (1532) и мн. др.). В основе функционального соответствия форм лежала, как объяснила докладчица, структурная черта: терцина как закрыто-открытая строфа позволяет создать плавное синтаксическое движение повествования, близкое гексаметрическому, что кардинально отличает ее от таких строф, как октава или децима, которые членят его на выделенные синтаксические блоки.

«*О рифмах в текстах рэп-исполнителей*» было озаглавлено сообщение *Александра Левашова* (ИРЯ РАН, Москва/Санкт-Петербург). Речь шла о технике рифмовки двух рэп-исполнителей: Оксимирона² и Дяди Жени. Среди отмеченных особенностей: разнообразие рифм (от чистых ассонансов до богатых рифм), их экстравагантность, произвольность длины рифменных цепей, использование очень глубоких рифм (вплоть до рифмования целых строк у Оксимирона), подкрепление рифм аллитерациями внутри строки, смещение внутренних и концевых рифм, спорадические рифмы. В будущем докладчик планирует провести не только качественное, но и количественное исследование рифм в современном русском рэпе.

2 Рэп-исполнитель Оксимирон внесен Минюстом РФ в реестр физических лиц, выполняющих функции иностранного агента.

Доклад «Некоторые изогlossы классической русской прозы» Федора Двинятина (СПбГУ) был посвящен формированию строгой научной поэтики, использующей точные методы. Если в исследовании стиха точные методы к настоящему моменту кажутся привычными, то лингвистические и статистические исследования на материале художественной прозы складываются в единое направление в настоящий момент, в том числе усилиями Федора Двинятина.

Выступление Олега Аншакова (РГГУ, Москва) «О проблемах, связанных с автоматическим распознаванием метра и ритма стихотворного текста» было посвящено одному из актуальных направлений науки о стихе — разработке программ автоматического анализа стихотворного текста и лежащим в их основе математическим моделям метра и ритма.

Второй день работы секции открыл Юрий Орлицкий (РГГУ, Москва). В докладе «Метрические композиты в поэзии Серебряного века (Брюсов, Гиппиус, Северянин)» были рассмотрены тексты поэтов-модернистов, построенные на более или менее регулярном сочетании дольниковых и силлабо-тонических строк. Для таких метрических структур, демонстрирующих явления частичной упорядоченности тоники и силлаботоники внутри стихотворения, Орлицкий предложил новый термин «метрический композит». Среди проанализированных текстов были следующие тексты: стихотворение З.Н. Гиппиус «Свобода» (1904), где четные нечетные строки — это Дзм, а четные — Дк4ж; стихотворение Брюсова «Мечта» (1894), где в строки трехсложника с переменной анакрусой вводятся отдельные строки дольника; стихотворение Северянина «Призрак-девушка» (1913), где цезура делит строку на полустушия $An_2 + X_4$, образуя логаядическую структуру. Генезис таких композитов, видимо, различен.

Выступление Анастасии Кругловой (РАНХиГС, Москва) и Ольги Смирновой (МГУ) «Локализация и глубина просодических швов в строках 4-стопного ямба (по результатам перцептивного эксперимента)» было посвящено расположению длинных и коротких пауз в стихотворной строке. Как известно, строка — основная, базовая единица любого стиха, не исчезающая вплоть до самой границы с прозой. Поэтому существуют специальные механизмы, обеспечивающие целостность строки как важнейшей единицы стихотворного текста. Распределение пауз разной длины в строке и между строками — один из таких механизмов.

Борис Орехов (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе на тему «Поэтические формулы в акцентологическом корпусе»³ предложил проследить судьбу классических поэтических формул в текстах современных непрофессиональных литераторов. Докладчик обратил внимание коллег на то, что в составе акцентологического корпуса НКРЯ исследователям доступен удобный инструмент для изучения творчества непрофессиональных поэтов (<https://ruscorpora.ru/new/search-accent.html>), поскольку в этот корпус в объеме больше 100 млн токенов (ср. объем «профессионального» поэтического корпуса НКРЯ: около 13 млн токенов) включены стихи авторов, публикующих свои произведения на платформе stih.ru. Для пилотного анализа были выбраны формулы «кипящая младость», «светило дня» (эти иноязычные по происхождению поэтические обороты в свое время были описаны в работах И.А. Пильщикова и Н.А. Кожевниковой). Оказалось, что они появляются у наивных поэтов, но их частотность оказывается ниже ожидаемой. В отношении генитивных конструкций типа Gen. + жало (грусти жало, страсти жало и т.д.) удалось установить, что

3 Материалы доклада опубликованы в статье: Орехов Б.В. Рецепция классических поэтических формул у наивных авторов в акцентологическом корпусе НКРЯ // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. 2022. № 2. С. 124–132. <https://www.doi.org/10.31912/pvtli-2022.2.8>

чем более характерна конкретная конструкция для поэтического языка XX века, тем больше вероятность ее появления у поэтов с сайта stih.ru. Таким образом, в докладе уточнено формирование концепции поэтического у непрофессионального литератора: авторы наивной литературы стремятся звучать более современно и могут не считаться при этом с теми рамками, которые в лексическом и стилистическом смысле задает классическая эпоха, в частности золотой век русской поэзии.

Выступление *Вадима Андреева* (Смоленский государственный университет) «*Статика или динамика: лирика В. Набокова в зеркале частей речи*» было посвящено решению актуальной стилеметрической проблемы — эффективности агрегированных признаков (сочетаний простых количественных характеристик) для оценки статистики/динамики стиля. Привлечение вариативности частей речи в тексте, соотношений частей речи, а также их распределения по тексту показало значительную эффективность данных признаков.

Александр Костюк (ИРЯ РАН, Москва) в докладе «*Интонация стихотворной строки: от классического до свободного стиха*» показал, что, с одной стороны, существуют такие особенности стиховой интонации, которые присутствуют при чтении стиха независимо от языка, системы стихосложения, метра и ритма конкретного текста. В то же время особенности стиховой интонации становятся все более выраженными в направлении от классического стиха к свободному. То есть чем меньше показателей стихотворного текста остается в стихе, тем больше компенсаторно усиливаются специфически стиховые особенности интонации.

Выступление *Светланы Матяш* (Оренбургский государственный университет) «*Левый стихотворный перенос (enjambement) в поэзии Н.А. Некрасова*» было посвящено важному аспекту взаимодействия между ритмом и синтаксисом в стихотворной строке — стиховому переносу, то есть случаям, когда тесная синтаксическая группа не заканчивается с концом строки, а перекидывается через ее границу в соседние строки. Левый стиховой перенос — один из плохо описанных типов переноса, и разработанная автором методика описания стиховых переносов, и левого стихового переноса в частности, позволяет выяснить, как взаимодействие синтаксиса и ритма обогащает звучание стиха и как этими приемами добиваются особого звучания Пушкин и Некрасов.

Никита Коньков и *Матвей Любовников* (РГГУ, Москва) в докладе «*Предсказуемость слов в стихотворном тексте: экспериментальное исследование*» показали с помощью серии психолингвистических экспериментов, что предсказать слово в стихе гораздо сложнее, чем в прозе. Кроме того, если в прозе предсказуемость слов увеличивается от начала к концу фразы, потому что каждое следующее слово работает как фильтр, конкретизируя и конкретизируя информацию и снижая количество возможных трактовок, то в стихе каждое слово как будто добавляет возможностей и предсказуемость последнего слова в строке не выше, а часто и ниже, чем первого.

Доклад *Татьяны Скулачевой, Натальи Слюсарь* (НИУ ВШЭ, Москва / СПбГУ), *Александра Костюка* (ИРЯ РАН, Москва), *Ярослава Иванова, Мариш Грановской, Арсения Меритукова* (РГГУ, Москва) «*Семантика стиха и ее восприятие*» также содержал результаты серии экспериментов по восприятию стихотворного текста. Оказалось, понимание как отдельных слов, так и стихотворного текста в целом может быть совершенно разным у разных информантов, причем иногда трактовки разных групп информантов никак не пересекаются или являются взаимоисключающими. Так, слово *опочил* из «В голубой далекой спальне / Твой ребенок опочил» 50 % информантов понимается как «заснул», и все стихотворение кажется описанием уютной бытовой картинке, на которой находящаяся где-то далеко любимая женщина и спящий ребенок. Другие 50% информантов сочли стихотво-

рение описанием трагедии, смерти ребенка. То есть подтвердилось высказанное устно предположение Ю.Д. Апресяна о том, что контекст в стихе часто не дает выбрать одно значение многозначного слова. *Обломок* в стихотворении Анненского «Я на дне, я печальный обломок» трактовалось информантами как обломок статуи, камень, отломившийся от здания при пожаре (так как для этой группы водомет — это пожарный брандспойт), обломок летательного аппарата или астероид (потому что «зигзаги полета»), труп (потому что «зеленеет» и «нет путей... никуда»). Эти трактовки могли бы вызвать улыбку или предположение о необразованности читателей, если бы они не повторялись в разных экспериментах, с разными текстами, с очень образованными информантами — специалистами по художественному тексту и т.д. Можно предположить, что мы имеем дело с разными типами обработки информации мозгом. При восприятии прозы у нас более активно логическое и критическое мышление, а при восприятии стиха — образное, когда сознание цепляется за некоторый (близкий конкретному читателю) набор образов и монтирует из них некоторую картинку, которая является разной у разных информантов.

Екатерина Власова, Кристина Литвинцева, Ольга Ляшевская (НИУ ВШЭ, Москва) в сообщении «*В стенах кипучих городов: о семантических границах эпитета в свете корпусных данных*» обратились к феномену калькирования французской идиоматики в элегии, ярким примером которого выступает эпитет *кипащий* («Надейтесь, юноши кипящи!», Е. Боратынский). Необычная сочетаемость обнаруживается у этого эпитета и за рамками элегии. Например, в отличие от своего «двойника», прилагательного *кипучий*, *кипащий* чаще используется для описания холодной жидкости (*кипащее вино*, *море*). В докладе было показано, что особенности сочетаемости можно объяснить не только использованием поэтических клише, но и естественным развитием значений слова.

В докладе *Ларисы Павловой и Ирины Романовой* (Смоленский государственный университет) «Реконструкция “армянского” текста русской поэзии (опыт применения программного комплекса “Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах”» в ходе применения к репрезентативному корпусу русскоязычных стихотворений на «армянскую» тему (65 произведений разных поэтов) программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» были выявлены лексемы, маркирующие минимальные темы «армянского» текста. Эти лексемы выступают в роли доминантных компонентов «армянских» лексических комбинаций, присутствующих в стихах русских поэтов («Арагат», «Ереван», «гора», «небо», «земля», «кровь», «сердце», «душа», «пламя», «вечный») и факкультативных («враждебный», «истлевать», «близорукий», «книга», «ребенок», «Комитас» и др.).

Александр Пиперски (РГГУ, Москва) в докладе «*Лексическое разнообразие русских поэтов в количественном измерении*» сравнил современными математическими методами состав лексики у разных поэтов и определил степень близости между ними.

Третий день заседаний стиховедческой секции был посвящен работе специальной подсекции «Стих перевода. Перевод стиха». Ее открыл доклад Веры Полиловой «*Переводной стих и сравнительное стиховедение*»⁴, задавший теоретические и методологические рамки дальнейшего разговора. Компаративные исследования

4 Положения, звучавшие в докладе, включены в статью: *Полилова В.С., Пильщиков И.А., Белоусова А.С.* Сравнительное стиховедение в России и за рубежом // Вопросы языкознания. 2022. № 2. С. 125—150. <https://www.doi.org/10.31857/0373-658x.2022.2.125-150>

стиха тяготеют к трем отраслям: собственно стиховедению (и, шире, поэтике), фонологии (и, шире, лингвистике), а также теории и истории перевода и литературной компаративистике. Специфика каждой влияет на исследовательскую оптику и определяет подходы к изучению переводного стиха, что затрудняет процесс аккумуляции сведений и мешает развитию научного направления. Изменить положение вещей позволит систематизация сделанного, дальнейшее детальное описание переводческих стратегий и фактологическая акрибия. Далее докладчица кратко описала главные достижения отечественных и зарубежных исследователей переводного стиха, принадлежащих к разным научным традициям, и познакомила слушателей с полезными терминами и понятиями, предложенными в работах, которые не имеют широкой известности в стиховедческой среде, но могут быть полезны для описания интересующих стиховедов явлений.

Далее *Кирилл Корчагин* (ИРЯ РАН, Москва) в докладе «*От арабской поэзии до армянской и обратно, или Почему (не всегда) работает эквиметрический перевод*» представил коллегам свои размышления о проблеме выбора формы для передачи по-русски далеких систем стихосложения. В докладе на персидском, армянском и арабском материале были описаны проблемы межъязыкового стихового взаимодействия, тонической и силлабо-тонической интерпретации квантитативного и силлабического стиха и рассматривались конфликты между ориентацией на метрическую схему и ориентацией на звучание стиха, появляющиеся при переводе. Так, например, в персидском стихе возникает рассогласование между звучанием размера и арабской квантитативной метрикой (звучащий размер напоминает дольник на трехсложной основе). Иллюстративный материал доклада включал в том числе собственные переводческие работы докладчика.

«*Каким стихом говорят башкирские поэты по-русски? Метрический репертуар переводов с башкирского*» — тема выступления *Бориса Орехова*. Он описал специфическую ситуацию в области стихотворного перевода с тюркских языков, когда между оригинальным метром и метром, используемым переводчиком, нет устойчивых корреляций. Это положение препятствует использованию традиционных исследовательских стратегий и побуждает искать новые подходы к описанию сравнительного материала. По мнению докладчика, следует приложить к метрам у разных переводчиков методику вычисления индекса разнообразия Шеннона. Значение индекса среди переводчиков с башкирского оказалось наиболее высоким у *И. Снеговой*.

Следующие четыре доклада были посвящены анализу конкретных переводных русскоязычных текстов.

Екатерина Пастернак (МГУ) (тема доклада: «*О стихе поздних державинских "античных" произведений*») рассмотрела метрическую и строфическую структуру державинских подражаний и переводов из Горация на фоне других стихотворных переводов этих текстов, сделанных современниками — *В.В. Капнистом*, *А.Ф. Мерзляковым*, *А.А. Шишковым* и др.

Диана Романова (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) представила совместный с *Евгением Казарцевым* доклад «*Алеманский стих в переводах В.А. Жуковского*», где был описан ритмический строй переводов Жуковского из Гебеля. *Юрий Орлицкий* в докладе «*Особенности стиха бальмонтских переводов из Уитмена*» проанализировал варианты свободного стиха, используемого в уитменовских переводах Бальмонта. Поэт отказывается от рифмы и метрического равенства строк, но в его переводах видна сильная силлабо-тоническая инерция. Борьба с ритмической монотонностью реализована через цезурные наращения, обращение к трехсложникам с переменной анакрусой, использование неурегулированной клаузулы.

В докладе «*Французские сентенции в русских стихах*» интертекстуальные связи сказки К.Н. Батюшкова «*Странствователь и Домосед*»⁵ Андрея Добрицына (Лозаннский университет, Швейцария) было показано, что основная идея произведения Батюшкова, как она сформулирована в его письмах, тесно переплетена с французскими сентенциями, особенно поэтическими. В описании странствий главного героя использованы элементы биографий греческих философов (Демокрита и Пиррона), философскую кульминацию образует обретение Странствованием скептической мудрости. Был выявлен ряд заимствований из французской поэзии и из трактатов по Античности.

Завершилась подсекция разговором о современности. Анастасия Белоусова в докладе «*Дантовская терцина по-испански: к проблеме функциональной и формальной эквивалентности при переводе с близких языков*» продолжила обсуждение проблемы типов эквивалентности в стихотворном переводе и разговор о судьбе терцины в испаноязычной поэзии на современном материале: недавних переводах Данте на испанский, выполненных в Испании (Хосе Мария Мико), Аргентине (Хорхе Ауличино, Алехандро Кротто, Клуадия Фернандес Шпейер) и Колумбии (Херонимо Писарро и Норман Валенсия).

Татьяна Скулачева, Вера Полилова

II. Секция «Неклассическая филология»

Михаил Леонович Гаспаров родился 13 апреля, поэтому обычно Гаспаровские чтения проходят в середине апреля, но в 2022 году заседание секции «Неклассическая филология» было перенесено на осень и состоялось 24 сентября.

Открыла его Дина Магомедова (ИМЛИ РАН / РГГУ, Москва) докладом «*Музыкальная терминология в филологических исследованиях*». Магомедова сразу предупредила, что не будет рассматривать попытки приложения музыкальных форм к литературным текстам в отдельных статьях. Историю вторжения музыковедческих терминов в литературоведение она рассмотрела на примере трех справочников: «Словаря древней и новой поэзии» Н.Ф. Остолопова (1821), «Поэтического словаря» А.П. Квятковского (1926) и справочника под редакцией Н.Д. Тамарченко «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» (2008). У Остолопова «музыкальных» слов немного, и упомянуты они не как музыкальные термины, а как словесно-музыкальные жанры: ария, песня, романс, опера и т.д.; сугубо музыкальный аспект Остолопова не интересует. Через без малого сто лет выходит следующий справочник, в котором присутствуют музыковедческие термины, причем число их увеличилось; к прежним жанровым определениям прибавились такие понятия, как мелодика стиха, инструментовка, интонация. Но главная новация Квятковского — радикальное изменение теории русского стихосложения, в основу которой он положил музыкальное понятие такта и переписал все стиховедческие статьи в соответствии с придуманной им тактометрической системой. Впрочем, предложенное Квятковским наложение тактовой сетки на стихотворный текст оказалось уязвимым и поддержки среди коллег не нашло. Проблема в том, что в музыковедении такт — точная единица измерения, в приложении же к стихам стороннику тактометрии приходится опираться на способ декламации, то есть явление

5 Добрицын А.А. Поиски счастья и фортуны: античные и французские источники сказки К.Н. Батюшкова «Странствователь и домосед» // Русская литература. 2023. № 1. С. 5—20.

не объективное, а сугубо индивидуальное. Основное внимание Магомедова уделила третьему словарю, выпущенному уже в постбахтинскую эпоху и содержащему термины из бахтинского тезауруса. Прежде всего это, конечно, полифония (докладчица уточнила, что сознательно произносит это слово с «литературоведческим» ударением на предпоследнем слоге, хотя знает, что музыковеды предпочитают ставить ударение на третьем слоге). Термин этот, конечно, музыкальный, однако, подчеркнула Магомедова, сам Бахтин настаивал на том, что и полифонию, и контрапункт он упоминает сугубо метафорически, потому что материалы музыки и литературы слишком различны. Так же метафорично и чрезвычайно важное для Бахтина понятие голоса, также пришедшее из музыковедения и неразрывно связанное с полифонией. Однако в бахтинской теории метафоричность не идентична неточности, у Бахтина каждый термин имеет строго предметное значение, и это отличает Бахтина от его современников и предшественников. В абсолютном же большинстве случаев, резюмировала Магомедова, применение музыковедческих терминов к анализу литературных текстов страдает неточностью, хотя и открывает определенные эвристические возможности.

Выступившая затем *Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) начала свой доклад «*Переписывая “Адольфа”*»: от романа о нелюбви к роману о любовных неудачах» с «посвящения» Магомедовой, поскольку на мысль сделать этот доклад ее навело выступление Дины Махмудовны на прошлогодних Гаспаровских чтениях⁶. Если Магомедова рассматривала скрытое «переписывание» сюжета «Анны Карениной» в рассказе Чехова, то Мильчина рассказала о романе Софи Гэ «Элленора» (1844–1846), где заявка на переписывание знаменитого романа Б. Констана «Адольф» (1816) была сделана совершенно открыто. Своим романом Софи Гэ вступила в дискуссию о прототипе героини Констана Элленоры. На эту роль современники выдвигали две кандидатуры: всеевропейски известную писательницу Жермену де Сталь, с которой у Констана был многолетний роман, и гораздо меньше известную Анну Линдсей. Свой роман Гэ аттестовала в предисловии как рассказ самой Анны, написанный по ее просьбе. Таким образом, писательница как бы претендовала на соперничество с Константином. Однако соревнование это Гэ проиграла. Если «Адольф» Констана — лаконичный и оригинальный роман о нелюбви, то «Элленора» Софи Гэ — повествование пространное и рыхлое, полное мелодраматических монологов и не менее мелодраматических сюжетных поворотов, банальный рассказ о невинной жертве мужского сладострастия. Чем больше Гэ подчеркивает, что пишет не роман, а правдивую историю, тем более явной становится ходульность ее повествования, причем даже реальные эпизоды из жизни героини в этом обрамлении начинают казаться неловкой выдумкой. Правда, в романе Гэ есть и два других пласта, гораздо более интересных, чем то, что касается фигуры заглавной героини. Основное действие романа разворачивается в 1800–1801 годах, когда Констан страстно влюбился в Анну Линдсей. И лишь только Софи Гэ переходит к описанию атмосферы, царившей в салонах послереволюционной эпохи, и нравам тогдашнего светского общества, повествование ее делается гораздо менее вымученным и куда более познавательным (писательница, кстати, сама это чувствовала и аттестовала свои исторические картины как вознаграждение читателю за рассказ об очередных бедствиях Элленоры). Наконец, есть в романе и третья стихия — это моралистические афоризмы, состоящие из антитетических конструкций и подвергающие анализу мельчайшие оттенки человеческих чувств.

6 См.: Мильчина В.А. Международная научная конференция «XV Гаспаровские чтения». Неклассическая филология // Новое литературное обозрение. 2022. № 174. С. 418.

Именно эта стихия, пожалуй, ближе всего Констану, хотя Гэ проигрывает и здесь, потому что до констановского лаконизма ей далеко. Но основное, в чем Софи Гэ безнадежно уступает Констану, — это характер главного мужского персонажа. Констан изобразил человека, страдающего от собственной нелюбви, а Гэ — черствого честолюбца, который из двух влюбленных в него женщин выбирает более знатную. Докладу Мильчиной был предпослан эпитафия — фраза из сочинения Оноре де Бальзака «Мелкие неприятности супружеской жизни»: «Некоторые книги лияют на другие». Так вот, «Адольф» Констана безусловно «полинял» на «Элленору» Софи Гэ, но результат вышел довольно блеклый (в отличие от двух романов самого Бальзака, «Беатриса» и «Провинциальная муза», где также предпринята попытка предложить новую версию констановской коллизии). Мильчина подчеркнула, что сознает, насколько неуместным могут показаться оценки, даваемые обсуждаемым произведениям (удачный/неудачный), на конференции, посвященной памяти Гаспарова, который всегда настаивал на необходимости отказаться от оценочного подхода и деления текстов на плохие и хорошие. Впрочем, докладчица напомнила, что Михаилу Леоновичу случалось признаваться в своей любви к одним текстам и нелюбви к другим. И тут на помощь пришел Олег Лекманов, рассказавший о том, как Гаспаров однажды, забывшись, назвал некий текст хорошим и тут же поспешил добавить: «ненаучно выражаясь».

Ольга Смолицкая (РГУ / РАНХиГС, Москва) дала своему докладу название «*История дона Педро*» Проспера Мериме: между историческим романом и историческим исследованием. Проблема жанра как проблема перевода». Доклад был поделен на две неравные части; в первой, более пространной, Смолицкая рассказала о своеобразии этого произведения Мериме и лишь под конец перешла к проблеме перевода. Книга Мериме, впервые опубликованная в 1848 году, была задумана как свод неизданных хроник и архивных свидетельств, но постепенно замысел претерпел трансформацию. Опираясь на документы, прежде всего на «Хронику дона Педро, короля Кастилии», которую сочинил очевидец событий Педро Лопес де Айяла, Мериме стал описывать судьбу заглавного героя, короля Кастилии и Леона с 1340 по 1369 год, делая упор на размышления об истории и роли человека в ней, о том, как человеку сохранить себя в историческом катаклизме. Отсюда своеобразие жанра: текст выглядит как историческое исследование с многочисленными ссылками на документальные источники, но стилистически сближается с художественной прозой. Однако Мериме совершенно сознательно еще со времен первого своего романа «Хроника времен Карла IX» отказывался соблюдать законы исторического романа вальтер-скоттовского типа с вымышленным главным героем. Вымыслу он противопоставляет документальную стихию, старается избегать использования непроверенных легенд и вводит в текст только самые необходимые детали — выразительные, но при этом также почерпнутые из документов (например, о том, что дочери дона Педро «устали сидеть в седле»). Более того, документально подтверждается сама судьба героя, однако выглядит она как сознательно придуманный роман: слабый мальчик, которого никто не принимал всерьез, постепенно вырастает в грозного тирана, и мы ужасаемся его жестоким поступкам, но не перестаем ему сочувствовать. Смолицкая еще в 1989 году задумала выпустить полный перевод «Истории дона Педро», и сейчас работа близится к завершению и должна выйти в издательстве «Ладомир»⁷. Перейдя ко второму разделу своего доклада, докладчица назвала две главные проблемы, которые приходилось решать

7 С образцом перевода можно познакомиться в публикации: Смолицкая О.В. Фрагмент перевода книги Проспера Мериме «История дона Педро I, короля Кастилии» и комментарий переводчика // Шаги/Steps. 2022. Т. 8. № 2. С. 313—325.

ей как переводчице. Первая связана со степенью верности оригиналу. Докладчица сформулировала ее так: следует ли переводить «Историю дон Педро» как научный текст, не забывая о точном соблюдении стиля автора и, например, разрубая длинные фразы на несколько коротких, или же нужно стараться соблюсти все особенности авторского стиля, как поступают переводчики литературы художественной? Другая проблема, встающая перед переводчиком книги о доне Педро, — проблема третьего, то есть испанского, языка. Как поступать с испанскими словами, более или менее понятно: оставлять в оригинале и давать подстрочный перевод; но в тексте Мериме присутствуют еще «гибриды» — слегка офранцузенные испанские слова и выражения. Например, испанское словосочетание *ricos ombres* Мериме передает как *riches hommes*, меняя правильный французский порядок слов, требующий сказать: *hommes riches*. Между тем испанское выражение *ricos ombres* в современной исторической литературе принято передавать словом «магнаты». Переводя исторический труд, Смолицкая бы так и поступила, но подходит ли это слово для книги Мериме? В ходе обсуждения доклада присутствовавшие переводчики в один голос поддержали докладчицу в ее намерении магнатов в текст не впускать, поскольку слово это отсылает отнюдь не к старо-кастильским реалиям, но не согласились с докладчицей в том, что исторические тексты можно и нужно переводить без соблюдения авторского стиля и синтаксиса.

Константин Поливанов (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «Несколько комментариев к текстам Б. Пастернака» остановился на проблеме, которая вообще не нова, но в ее решение до сих пор можно внести добавления и коррективы. Проблема эта — место, которое в творчестве Пастернака, и в частности в его романе «Доктор Живаго», занимал Блок. О том, насколько тесно фигура Блока и роман были связаны в сознании Пастернака, свидетельствуют его слова, которые зафиксировала 4 апреля 1947 года Л.К. Чуковская: «Летом просили меня написать что-нибудь к блоковской годовщине. Мне очень хотелось написать о Блоке статью, и я думал, что вот этот роман я пишу вместо статьи о Блоке». Эта цитата широко известна, так же как мысли заглавного героя романа о Блоке как «явлении Рождества во всех областях русской жизни». Но есть и другие следы присутствия блоковских мотивов в «Докторе Живаго», не столь очевидные, но оттого не менее значительные. Такова, например, смерть героя, первоначально увлеченного революцией, а потом разочаровавшегося в ней, от отсутствия воздуха. В августе 1929 года Юрий Живаго умирает в московском трамвае от невозможности дышать. За восемь лет до этого, тоже в августе, «задохнулся Блок» (М. Волошин), которого убило то же самое «отсутствие воздуха», о котором он сам писал применительно к Пушкину. И это не единственный блоковский элемент в сцене смерти Живаго. Ветер, «подвораживающий даме юбку», не зимний, но это явно тот же самый ветер, который «крутит подолы» в поэме «Двенадцать». Кроме того, Блок оказался для Пастернака своего рода посредником в восприятии образа Гамлета. Стимулом к написанию стихотворения «Гамлет», по предположению Поливанова, могли послужить факты из ранней биографии Блока, который в юношеской анкете назвал Гамлета своим любимым героем, играл его в любительском спектакле и признавался, что хотел бы умереть на сцене от разрыва сердца. В этом месте Поливанов сделал мемуарную вставку, прекрасную саму по себе, но особенно уместную на Гаспаровских чтениях. Михаил Леонович, сказал он, однажды охарактеризовал эволюцию Блока от строки из стихотворения 1898 года «Но ты, Офелия, смотрела на Гамлета» до стихотворения 1914 года «Я — Гамлет. Холодеет кровь...» следующим образом: за эти годы Блок научился правильно ставить ударение в имени Гамлета. Блоковские элементы в «Гамлете» Пастернака обнаруживаются и на уровне словесных формул; так, для «прислонясь к дверному косяку» соответ-

стве находится в стихотворении Блока «К вечеру вышло тихое солнце...»: «Хорошо прислониться / К дверному косяку» (после чего, правда, у Блока следует не вполне гамлетовское «После ночной попойки моей»). Подле этого дверного косяка лирический герой Блока размышляет о том, что его ждет впереди («Многое миновалось / И много будет еще»), то есть, в сущности, ловит в далеком отголоске, что случится на его веку. По ходу дела Поливанов продемонстрировал выразительную коллекцию фрагментов, где фигурирует «прислонение к косяку», и, высказав предположение, что это не просто «находки поэтического корпуса русского языка» и что между фрагментами этими существует содержательная связь, перешел к последней части своего доклада, где рассмотрел еще одну возможную параллель биографии романного Живаго с биографией Блока. По мнению докладчика, моделью как для глав о пребывании Юрия Живаго в Варькине, так и для переделкинских «огородничества» самого Пастернака стал не только яснополянский образ жизни Льва Толстого (бесспорный образец для подражания), но и сведения о «хозяйствовании» Блока в Шахматове, почерпнутые из писем поэта к матери, опубликованных в 1927—1932 годах. Иначе говоря, параллели с блоковским наследием обнаруживаются не только в прозе и поэзии Пастернака, но и в его жизнестроительстве.

Пастернаковскую тему продолжил *Георгий Куницын* (НИУ ВШЭ, Москва) посвятивший доклад «*“Крестная няня” Б. Пастернака*»* вопросу о том, в самом ли деле Пастернак был в младенчестве крещен собственной няней, как он сам в 1959 году, за год до смерти, рассказал в письме своей французской приятельнице Жаклине де Пруайяр. Эту версию активно поддерживала как истово православная знакомая Пастернака Екатерина Крашенинникова, в чьих мемуарах рассказ поэта о крещении в детстве из одной фразы превратился в пространный монолог, так и его сын Евгений Борисович. Но у версии о крещении няней имелись и противники, причем не менее авторитетные, и если поэт-футурист Сергей Бобров мог называть рассказ о крещении друга его юности «махровой дичью» и «пренелепой» выдумкой, годящейся только для «романчиков в стиле Монте-Кристо», потому что руководствовался своими футуристическими убеждениями, то у родных сестер Пастернака (воспитанных той же няней, но ни о каком крещении не ведавших) никакой корысти в том, чтобы опровергать версию о крещении, не было. Не было ее и у невестки поэта Г.С. Нейгауз, которая вспоминает, что на вопрос, крещен ли он, «Борис Леонидович ответил, что не крещен, но это не имеет никакого значения, так как крещение только форма». У Крашенинниковой же, которая сочиняла свои мемуары через полвека после описываемого события и, по всей вероятности, была уже знакома с письмом к Пруайяр, корысть имелась: она старалась представить себя наставницей поэта в его религиозных исканиях; если верить ей, она даже приняла у него исповедь для передачи священнику. Николай Асеев говорил об этом круге воцерковленных поклонниц Пастернака, что они готовы родить Христа только от Бориса Леонидовича. По предположению докладчика, фразу в письме к Пруайяр Пастернак написал специально для того, чтобы избавиться себя от давления христианок, тревожившихся о его вечной жизни. Фразу эту следует рассматривать не как достоверную (авто)биографическую деталь, а как элемент автобиографического мифа. Няня-крестительница, представительница народно-религиозной культуры, естественно продолжает традиционный ряд литературных нянь (от Пушкина до Ходасевича). Но миф о крещении имел и другие корни. Это многократно повторяющийся в письмах Пастернака послевоенного периода мотив мученичества, прежде всего чужого (Ахматовой, Ариадны Эфрон и др.). Пастернак в качестве

* Статью по материалам доклада см. в этом же номере.

компенсации за собственное бытовое благополучие считал необходимым превратить себя в хранителя чужих мук и подчеркивал, что сам на именование себя мучеником не претендует. Однако к концу 1950-х годов мученичество оформилось у Пастернака в конструкт автобиографического мифа (это выразилось, в частности, в стихотворении «Нобелевская премия»). Сюжет о тайном крещении — характерный элемент житийной литературы, которую Пастернак хорошо знал, и именно этот архетипический сюжет, по убеждению Куницына, и послужил основой для крестильной истории поэта. Упреки в непонятности, косноязычии, которые Пастернак слышал с самого начала своей литературной деятельности, в конце концов оформились в обвинение в юродстве, и Пастернак, как и его герой Юрий Живаго, в бытовой жизни принял на себя эту роль. Тайное крещение призвано было дополнить автобиографический миф о поэте, который оказывается то ли пророком, то ли непонятым мучеником и юродивым.

Шутливый итог докладу подвела Вера Мильчина. Как известно, Пастернак вспоминал, что когда в дом его родителей приехал Лев Толстой, он, четырехлетний, проснулся от звуков музыки и заплакал. Чтобы успокоить ребенка, его вынесли к гостям, и он увидел Толстого. Ахматова заметила по поводу этого эпизода, скорее всего вымышленного: «Боренька знал, когда проснуться». Так вот, по поводу истории с крещением можно перефразировать ахматовскую остроту: «Боренька знал, когда креститься».

Олег Лекманов (Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека) назвал свой доклад «*Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...*» *Попытка прояснения сложного стихотворения И. Бродского*. Продолжая традиции М.Л. Гаспарова, который считал, что анализ сложных, «непонятных» стихотворений нужно начинать с пересказа их содержания, Лекманов строку за строкой разобрал стихотворение, входящее в цикл ежегодных рождественских стихов Бродского. Если место написания этого стихотворения можно определить совершенно точно: это Соединенные Штаты Америки, то с датой ситуация более сложная: на экземпляре сборника «Урания», подаренного Евгению Рейну, Бродский сделал возле этого стихотворения помету: «Не помню: 85? 86?». Лекманов предположил, что причиной неопределенности была не забывчивость поэта, а «плавающее» положение Рождества, которое по мировому календарю располагается в старом году, а по российскому — в новом. Это колебание между двумя календарями вполне соответствует содержанию стихотворения, в котором, как показал докладчик, сочетается желание охватить рождественские впечатления Старого и Нового Света («обеих половинок земли»). За американскую стихию отвечает упоминание Пинкертона, за русскую — упоминание околотка и мотивы снега и холода, вызывающие в памяти и стихотворение Пастернака «Снег идет», и его же «Зимнюю ночь», и красовское «Однажды в студеною зимнюю пору». Однако поэт не укоренен ни в одном пространстве, ни в американском, ни в русском («себя настагаешь в любом естестве»). Поэт вне закона в любом контексте, он «отщепенец» (официальная советская точка зрения) и «сирота» (что в точности соответствует биографическим обстоятельствам: в 1983 года умерла мать Бродского, а в следующем году — его отец). В рождественских стихах Бродского взгляд вверх обычно производит финальное переключение в высокий регистр. Однако в этом стихотворении поэт смотрит вверх не в конце, а в середине, и взгляд этот не приносит успокоения («Сколько света набилось в осколок звезды, / На ночь глядя! как беженцев в лодку. / Не ослепни, смотри!»). Свет звезды здесь, как в «Стихах о неизвестном солдате» Мандельштама, опасен и грозит потерей зрения. Но постепенно от мрачного тона Бродский переходит к тону более светлому, и просветление это наступает не от взгляда вверх, а от положения отщепенца, которое позволяет поэту отождествить себя

с Христом, и от фигур волхвов, которые здесь, в отличие от раннего рождественского стихотворения «В Рождество все немного волхвы...», изображены без всякой иронии.

Довольно бурное обсуждение доклада было связано в первую очередь с вопросом о его подтекстах. Докладчику стали их подбрасывать в немалом количестве. Припомнили и очевидную пастернаковскую «Рождественскую звезду», и менее очевидное стихотворение Заболоцкого «Где-то в поле возле Магадана...», где использовано относительно редкое в поэзии слово «околодок» (околоток) и где также важную роль играют звезды (подсказка М. Гельфонд). Но Лекманов, согласившись с тем, что в принципе каждый из этих подтекстов может быть важен, отказался от включения их в свой анализ, поскольку ни одна из этих ассоциаций не кажется ему необходимой; по его убеждению, гораздо более сильное влияние на Бродского при написании этого стихотворения оказала живопись. Сергей Серебряный не только внес свой вклад в подборку возможных подтекстов, напомнив о строке Арсения Тарковского «Человек благородный всегда отщепенец», но и — в продолжение предыдущего доклада — поинтересовался, был ли Бродский крещен, как он относился к христианству и писал ли стихи о других церковных праздниках, после чего все принялось так же ретиво, как и подтексты, подбрасывать названия таковых праздников: Пасха... а еще Сретение. Лекманов ответил решительно, опираясь на признания самого поэта, что для Бродского сочинение рождественских стихов было вопросом культуры, а не веры и что про другие праздники он ничего не писал, а внимание к Рождеству было, возможно, порождено тем, что этот праздник не отмечался в Советском Союзе, отмечался же вместо него «советский» Новый год. Но одно дополнение к докладу оказалось столь ценным, что Лекманов очень быстро согласился с тем, что его надо будет инкорпорировать в печатный текст доклада. Сделала это дополнение Ольга Смолицкая, напомнившая, что в американских семейных фильмах дети очень часто загадывают желание, чтобы на Рождество пошел снег, так что первая фраза стихотворения свидетельствует не только о русских корнях поэта, но и о его включенности в американскую жизнь.

Александр Долинин (Висконсинский университет в Мэдисоне, США) в докладе «Из комментария к “Евгению Онегину” (8, XXVI, 4: Сен-При и его карандаши)». суммировал сведения о недолгой жизни Эммануила Сен-При (1806—1828), гусара, бретера, повесы, талантливого светского карикатуриста, упомянутого Пушкиным в восьмой главе «Евгения Онегина» и эпиграмме «Счастливы ты в прелестных дурхах...» (1829). Лотман прокомментировал упоминание Сен-При очень лаконично: «Гусар и светский карикатурист. Покончил самоубийством при неясных обстоятельствах». Набоковская справка более пространна: он сообщает, что Эммануил Сен-При был сыном французского эмигранта Армана-Шарля-Эммануэля де Гиньяра, графа де Сен-При, женившегося на русской княжне Софье Голицыной, и что застрелился он, по одной версии, в пасхальное воскресенье в церкви в Италии, а по другой — в присутствии некоего эксцентричного англичанина, который обещал оплатить карточные долги Сен-При, если сможет присутствовать при его самоубийстве. В начале доклада Долинин обрисовал первую, довольно хорошо изученную часть недолгой жизни Сен-При: рождение в семье эмигранта, занимавшего должности гражданского губернатора Каменецк-Подольской (1811—1816) и Херсонской (1816—1821) губерний, учеба в только что открывшемся Ришельевском лицее в Одессе, в 1822 году отъезд с отцом и братьями во Францию, где отец его унаследовал место в палате пэров, год спустя неожиданное возвращение в Россию, где молодой повеса стал обузой для высокопоставленных русских родственников. Они определили юношу в военную службу, но сделавшись портупей-юнкером в престижном Лейб-гвардии Гусарском полку, который стоял в Царском Селе и Петер-

бурге, Сен-При повел разгульный образ жизни. Хотя в Петербурге он жил в одной квартире с будущим декабристом Якубовичем, в ходе следствия по делу декабристов его не стали допрашивать, поскольку с середины сентября 1825 года он был арестован за пьяные выходки и избивание ученика аптекаря. Через несколько месяцев суд приговорил Сен-При, «в уважение молодых лет его», к двум месяцам заключения в крепости и высылке на Кавказ. Однако в августе 1826 года Николай I заменил приговор на отставку от службы и высылку за границу, куда Сен-При, правда, уехал не сразу, поскольку еще в конце октября его видели в Москве. На этом обрывается русский след Сен-При и биографические сведения о нем в работах советских и российских исследователей. Между тем докладчику удалось восстановить дальнейшую биографию Сен-При по французскому печатному источнику — письмам Альфонса де Ламартина, который в 1827 году был поверенным в делах Франции в Тосканском герцогстве. Ламартину пришлось разбираться с очередной неприятной историей, в которую попал Сен-При, поселившийся во Флоренции и немедленно затеявший дуэль (с Н.М. Смирновым, будущим мужем Александры Осиповны Россет). Ламартин не знал, должен ли он помогать Сен-При как французскому подданному или отказать ему как русскому офицеру, но в результате принял второе решение — к своему облегчению, поскольку беспутное поведение Сен-При явно не ограничивалось поединком. Переписка Ламартина с дипломатическим начальством по этому поводу происходила в декабре 1827 — январе 1828 года, а уже 8 апреля (дата, которую сообщает тот же Ламартин) Сен-При застрелился в Риме, по всей вероятности, из-за огромных долгов. Самоубийство это стало предметом переписки между русскими современниками, людьми пушкинского круга, причем версии сообщались одна другой невероятнее: застрелился в церкви! в соборе Святого Петра! в светлое воскресенье! — а в рассказе П.В. Нащокину П.И. Бартенева нашлось место даже для того эксцентричного англичанина, о котором счел нужным упомянуть Набоков. Однако Пушкин, явно знакомый с этими версиями, ими вовсе не заинтересовался; для него Сен-При остался лишь автором остроумных карикатур.

Вера Мильчина