

Конференцию «Трансатлантические связи в европейской и американской литературе» можно считать успешной попыткой создания широкой дискуссионной площадки, объединившей специалистов, работающих с концепциями кросс-культурных контактов в интеллектуальном пространстве XX века. Обширная проблематика трансатлантического трансфера и рецепции обусловила широкий спектр вопросов, который позволил привлечь к рассмотрению масштабный исторический и географический ареал литературных и культурных явлений — от трансатлантического вектора греческого сюрреализма до апроприации модернизмом китайской поэзии, от европейских сюжетных схем американского романа до француско-американских художественных коллабораций. Помимо этого, удалось рассмотреть данную проблематику в междисциплинарной перспективе, подводя в качестве методологической базы философскую, историческую, литературоведческую, компаративную, психоаналитическую, киноведческую, театроведческую и журналистскую парадигмы. Дискуссия развивалась в двух плодотворных направлениях. На конференции в равной степени была затронута концептуальная рамка трансатлантического авангарда, позволившая переосмыслить такие явления, как философия трансфера, проблема выработки трансатлантического языка или апроприация культурных явлений. Также была освещена и интеллектуальная история, заставившая обратиться к конкретным, зачастую малоизвестным, примерам трансатлантических связей европейского и американского авангарда XX века. В итоге заявленный в качестве точки отсчета трансатлантический треугольник «Нью-Йорк — Лондон — Париж» заметно трансформировался в трансатлантический многоугольник, покрывший европейское и американское пространство культурного диалога.

Лариса Муравьева, Анна Швец

Международная научная конференция «Гаспаровские чтения — 2020»

(ИВГИ РГГУ, 21–26 сентября 2020 года)

І. СТИХОВЕДЕНИЕ

Доклады стиховедческой секции были посвящены различным аспектам организации стиха в русском языке и языках мира, древних и современных.

Екатерина Новикова (ИЯЗ РАН) в своем докладе «*Акцентуация как эстетический прием в десятисложнике Алкея*» рассказала о случаях, когда сильные места в стихе древнегреческого поэта совпадают со словесным ударением, обычно не игравшем организующей роли в древнегреческом стихе. Новикова показала, что в некоторых случаях совпадение словесного ударения с сильным местом в стихе может использоваться для смыслового выделения отдельных слов.

Александр Петров (ИЯЛИ КарНЦ РАН) в докладе «*Четырехстопный хорей в фольклорных духовных стихах в свете проблемы структурных контаминаций*» рассказал об истории четырехстопного хорей в фольклорном духовном стихе XIX–XX веков. Петров исследовал метрические предпосылки для контаминаций (совмещения двух или нескольких текстов, ранее существовавших отдельно, в од-

ном). Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН имеет прекрасную коллекцию фольклора, и ее изучение с точки зрения устройства фольклорного стиха очень важная задача.

Евгений Казарцев (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*О повышенной ударности предпоследнего икта в ранних континентальных 4-стопниках*» рассказал о ритмических особенностях раннего немецкого и нидерландского четырехстопного ямба (вторая половина XVI — первая половина XVII века). Оказалось, что в нем максимально соблюдаются метрические ударения не только на последней стопе (как во всем европейском стихе), но и на предпоследней. Эта же особенность немецкого ямба спорадически присутствует и в немецком стихе XVIII века и видна, например, в «Хотинской оде» М.В. Ломоносова, что объясняется влиянием немецкого стиха.

В докладе *Виктории Гуляевой* (РГГУ), *Юлии Дрейзис* (ИСАА МГУ) и *Татьяны Скулачевой* (ИРЯ РАН / ИЯз РАН) «*Тонально-силлабическая система стихосложения: особенности применения точных методов*» речь шла о малоизученной в России системе стихосложения, которую авторы назвали тонально-силлабической. Если, например, для русской и европейской силлаботоники важны количество слогов и расположение ударений, то для китайской тональносиллабической системы — количество слогов и расположение тонов. Китайский язык — тоновый, и ровный тон, встречающийся наиболее часто, противопоставлен в китайском стихе всем остальным типам тона так же, как в русском стихе противопоставлены ударные и безударные слоги. Оказалось, что методы, принятые для анализа европейских стихосложений, не годятся для такого стиха, и авторы предложили точные методы исследования тонально-силлабической системы стихосложения.

В докладе «*Метрика китайского “регулярного стиха”: контрастные шаблоны и слогосчитающий ритм*» *Юлии Дрейзис* (ИСАА МГУ) была описана метрика в стихе на классическом китайском языке. Автор исследовал переход от моросчитающего устройства стопы (стопа состоит не менее чем из двух мор) к слогосчитающему (стопа состоит не менее чем из двух слогов). После становления двусложной стопы в стихе утверждаются четырех-, трех-, пяти- и семисложные строки поэтической системы классического китайского стиха.

Вера Полилова (МГУ) посвятила свое сообщение «*Ритмический рисунок 4-иктных стихотворений Вяч. Иванова на фоне неклассического стиха эпохи*» анализу четырех текстов поэта (в сумме 100 строк): «Аттика и Галилея» (48), «Хвала солнцу» (20), «Из далеких далей» (16), «Двойник» (16). Ритмика этих текстов была рассмотрена в сравнении с ритмикой 4-иктных стихотворений других поэтов-модернистов. При отборе материала Полилова ориентировалась на список текстов, которые были определены как тактовиковые в работах М.Л. Гаспарова и Дж. Бейли (последний использует для этой формы неклассического стиха термин «строгий акцентный стих»). Кроме того, была использована информация из поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка. Об особенностях ивановского 4-иктного стиха уже писали М.Л. Гаспаров, В.А. Плунгян, К.М. Корчагин, докладчица развила их наблюдения, обратив внимание прежде всего на ряд ритмических маргинальностей, делающих стих Иванова отличающимся от близких опытов современников. В его произведениях почти не наблюдается полустуший, совпадающих с двусложными метрами, и все трехсложные интервалы образуются в центре строки на стыке двух полустуший (их Иванов подчеркивал типографски, то есть они безусловно предзаданы самим поэтом). Кроме того, выделяется обилие полустуший с пропуском метрического ударения или ослабленным ударением на икте (строки вроде: «Я видел храм Девы нерукотворный», «Пред орлом синекрылым Пентеликона», «И дриады безумие буйнокудрой»,

«И за голою плахой Ареопага»). У других обследованных авторов нет склонности к такому ритму второго полустишия. По предварительной гипотезе, отличие может объясняться генезисом формы у Иванова, — вероятно, он ориентировался на античное квантитативное стихосложение, логэды и метрику Пиндара, которого переводил. Об особом статусе «пауз» в «Аттике и Галилее» Иванов говорил сам (воспоминания М. Альтмана). Как попытку использовать опыт античного стиха этот текст характеризовал и К.Ю. Лаппо-Данилевский. В будущем Полилова планирует провести сопоставительный метро-ритмический анализ тактовиков и логэдов (традиционных и авторских) Вяч. Иванова и надеется, что рассмотрение ритмики поэта во всем ее многообразии может дать интересные результаты и помочь корректному описанию экспериментов и поисков поэта.

Сообщение *Анастасии Белоусовой* (Национальный университет Колумбии / МГУ), *Себастьяна Парамо* (Национальный университет Колумбии) и *Паулы Руис* (Национальный университет Колумбии) было озаглавлено «*Атрибуция авторства стихотворного текста: частотные слова и ритмико-словесные формулы*» и представлено посредством видеосвязи. Докладчики рассказали о введенном ими новом показателе для анализа лексико-ритмического устройства стихотворных текстов (распределение слов по ритмическим позициям стиха) и первых результатах его применения. Авторы исследования ввели понятие «тополексис» (греч. *τοπολέξις*, от *τόπος* «место» и *λέξις* «выражение, слово»), определяемое как связь каждого слова с его положением в строке, выраженная в виде комбинации слова с двумя цифрами. Например, тополекс «52 $\text{\textcircled{A}}\chi\lambda\eta\sigma\text{\textcircled{62}}$ » указывает на то, что слово *αὐχῆ* начинается со второго слога пятой стопы (52) и заканчивается на втором слоге шестой стопы (62). Было исследовано поведение тополексов в корпусе текстов, в который вошли произведения Гомера, Гесиода и Аполлония Родосского (всего 34 454 строки). «Коэффициент формульности», который определен как отношение количества различных тополексов (без учета повторений одного и того же тополекса) в тексте к общему количеству тополексов (по сути, общему числу словоформ) в нем, оказался самым низким у Гомера, затем у Аполлония, затем у Гесиода. Авторы доклада интерпретируют это как точный показатель более высокой «шаблонности» текстов Гомера по сравнению с другими произведениями, написанными гекзаметрами. Другой тест был проведен для оценки тополексиса как стилометрического индикатора в сравнении с методом определения авторства MFW (most frequent words). Оказалось, что тополексы позволяют корректно кластеризовать фрагменты по автору, но не превосходят MFW в этом отношении.

Анастасия Круглова (РГУ) в докладе «*О роли пауз в стихе (по результатам перцептивного эксперимента)*» рассказала о расположении длинных и коротких пауз в стихотворной строке. Оказалось, что это явление очень важно для сохранения целостности строки — самой важной единицы стихотворного текста — и что расположение длинных и коротких пауз в строках разных европейских языков одинаково или похоже. Так, самые длинные паузы встречаются между строками и, реже, в середине строки, а между первым и вторым словом строки и между последним и предпоследним словом строки (то есть вблизи паузы между строками) паузы стараются не использовать. Анализ пауз проведен современными точными фонетическими методами, которые начали использоваться при анализе стиха сравнительно недавно.

В докладе *Евгении Коровиной* (ИЯЗ РАН) «*Интонация в фольклоре капингамаранги и нукуоро*» были проанализированы особенности рецитации фольклорных текстов, записанных на атоллах Капингамаранги и Нукуоро (Федеративные Штаты Микронезии). На этих небольших островах говорят на одноименных языках полинезийской группы. Материалом изучения стали записи (звуковые и ви-

део), произведенные исследователями в ходе документации устных традиций региона. Они фиксируют не стихотворные тексты (стиховая традиция на этих атоллах неизвестна), однако манера произнесения представляет типологический интерес для стиховедов и фонетистов-исследователей стиховой интонации, поскольку обладает выраженной уравнивающей отдельные отрезки интонацией. Докладчица продемонстрировала графики, иллюстрирующие интонационную структуру произнесения для следующих фрагментов: из истории о заселении острова (Ута-Матуа) и истории о крабе для капингамаранги и из истории творения и рецитации песни для нукуро. В дискуссии после доклада обсуждали вопросы выделения строк в фольклорных текстах.

Выступление *Александра Левашова* (МГУ, Москва — Санкт-Петербург) «*Рифмы "Горгорода": к описанию приемов рифмовки Оксимирона*» было посвящено особенностям рифменных созвучий в современной рэп-традиции, точнее в ее конкретном направлении — баттл-рэпе. Баттл-рэп предполагает состязание исполнителей при помощи специального рифмованного речитатива на базе определенной мелодии или бита с повторяющимся паттерном. Докладчик начал выступление с общего описания рэперской баттл-культуры и принятых в ней принципов рифмования, в том числе в терминах самой рэп-среды (квадратные, дублированные, круглые рифмы и т.п.), а затем сосредоточился на анализе техники рифм альбома «Горгород» рэпера Оксимирона (Oxxxymiron). Были продемонстрированы разнообразные типы неточных и приблизительных рифм, усечения, перестановки, чистые ассонансы. Особое внимание было уделено «левизне в рифмах», которая ценится самими исполнителями и судьями «баттлов», а также явлениям двойных, тройных (не путать с традиционной терминологией) и полнострочных рифм, когда созвучие скрепляет два, три последних слова или все слова строки, каждое с каждым: Годы(1) словно(2) Одиссея(3) по(4) окраинам(5), // Город(1) Лондон(2) против всех(3), часть(4) вторая, ман(5). Левашов в дальнейшем надеется рассмотреть механизмы адаптации рифменных техник традиционной русской поэзии к новому жанру, а также изучить влияние рэпа на развитие современной поэзии, в частности на развитие русской рифмы.

Доклад «*Метрический профиль автора в башкирской поэзии XX в.*» *Бориса Орехова* (НИУ ВШЭ, Москва) имел целью не только представление конкретных результатов анализа башкирского стиха, но и демонстрацию возможностей применения передовых методов анализа данных в работе стиховедов. Орехов, автор монографии «*Башкирский стих XX века: Корпусное исследование*» (СПб., 2019), поведал, что использовал для оценки метрического разнообразия в текстах авторов созданного им корпуса башкирской поэзии понятие метрического профиля, который в случае силлабического стиха представляет собой числовой ряд, где учитывается доля определенных размеров (от 4- до 17-сложника) у каждого поэта. Для оценки сходств и различий между авторами была использована иерархическая кластеризация, которая, вычисляя расстояние между профилями, представленными как вектор в n-мерном пространстве, позволяет распределить их в виде дерева — дендрограммы. С помощью автоматического алгоритма были выделены обособленные кластеры. Оказалось, что главным критерием близости профилей была тяга авторов к употреблению или неупотреблению коротких размеров. Очень схожи между собой оказались с точки зрения метрического профиля поэтессы Г. Якубова и Ф. Юлдашева, родившиеся в одну эпоху, в 1948 и 1947 году соответственно, однако рассмотрение профилей других авторов не позволило выявить сходства в употреблении силлабических размеров у поэтов одного поколения. Для демонстрации этого отрицательного результата докладчик использовал визуализацию данных на графике в виде точек, полученных по методу главных компонент (principal component analysis, PCA).

Иван Саркисов (НИУ ВШЭ, Москва) сделал доклад «Классификация размеров тайской поэзии». Восточные стихосложения мало изучены современными методами, поэтому их исследование сулит много интересного. В докладе приводилась классификация метров тайского стиха и описывались разные системы стихосложения, представленные в тайской поэзии. Поскольку разграничение систем стихосложения — одна из важнейших тем в современном изучении стиха, национальные традиции, где представлены разные системы стихосложения, не употребляющиеся в рамках одного языка в европейской поэзии, представляют особую ценность для исследования.

Ксения Тверьянович (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН) посвятила свое выступление сравнительному анализу англоязычного оригинала и современного русского перевода сказки Дж. Дональдсон «Груффало» (название выступления: «О стихе сказки “The Gruffalo” Дж. Дональдсон и ее русского перевода М. Бородинской: к проблеме ритма и смысла»). Эта сказка завоевала огромную читательскую популярность, в том числе в России. Ее русский перевод, выполненный М.Я. Бородинской, как было показано в докладе, интересен со стиховедческой точки зрения. Стихотворный размер перевода (вольный ямб; 2-, 6-, 7-стопный), не являясь структурным аналогом размера оригинального текста (4-иктный дольник с некоторым количеством 2-иктных строк), тем не менее может рассматриваться как его функциональный аналог, а чередование ритмических вариаций в нем в основном соответствует логике чередования различных вариаций размера оригинала и таким образом поддерживает динамику развития сюжета. При этом русский текст организован более сложно и разнообразно на звуковом, грамматическом, лексическом уровнях, и эти отличия неизбежно сопровождаются смещением некоторых смысловых акцентов, в частности меняется оценка лжи и фантазии героя сказки — мышонка.

В фокусе доклада Марины Акимовой (МГУ) «Редактура перевода “Орлеанской девы” В.А. Жуковского» оказался неопубликованный, выполненный для издательства «Academia» внутренний отзыв Б.И. Ярхо на «Орлеанскую деву» Шиллера в переводе В.А. Жуковского. Этот архивный материал интересен прежде всего потому, что позволяет увидеть подход Ярхо к практической оценке литературных переводов в эпоху, когда наука о переводе только начала складываться. Отзыв датирован 6 августа 1934 года. В нем Ярхо сравнивал перевод с оригиналом по строгому плану: передача стиля, преимущественно стилистических фигур; передача текста как такового (фиксируются пропуски, добавления, искажения, перестановки слов, фраз, строк); лексика перевода (оценивалась оправданность применения архаизмов, неологизмов, варваризмов, их доля); язык перевода (правильность русского языка); передача образов оригинала. Путем сравнения предметных значений слов, называющих образ в оригинале и в переводе, Ярхо делает выводы о сохранении, ослаблении, потускнении или затемнении образа. Сравнительное обследование перевода и трагедии Шиллера привело к такому выводу: «Из перевода Жуковского можно оставить только два знаменитых монолога Жанны (“Прощание” и “Раскаяние”); все остальное нужно перевести заново». Почему же перевод Жуковского, по Ярхо, очень плох? Вердикт обоснован так: образы, по обыкновению, «смазаны» или вовсе опущены, число стихов подлинника сильно сокращено, много пропусков, перевод часто просто неверен, кроме того, в нем множество неправильных и даже непонятных оборотов, ко всему этому прибавляется то, что даже там, где нет ошибок, перевод очень приблизителен. Ярхо приходит к заключению, что из пиетета к имени Жуковского не следует «снабжать нашего читателя явно недоброкачественным материалом». Рекомендациям Ярхо не печатать перевод Жуковского в издательстве не последовали. Тем не менее предложенная система оценки качества

переводов помогала сделать более объективным выбор в пользу тех или иных переводчиков и переводов и более прозрачной работу редакторов. Ученый старался заложить фундамент как науки о переводе, которая должна отвечать на вопрос, как переводят, так и критики переводов, которая отвечает на вопрос, как нужно или не нужно переводить.

Юрий Орлицкий (РГГУ) назвал свой доклад «Мнимая проза М. Шкапской», но говорил в нем не столько о ней самой, сколько вообще о месте метризованной, метрической, раешной и др. экспериментальной прозы в системе стиховых/прозаических форм. Орлицкий напомнил, что М.Л. Гаспаров предложил термин «мнимая проза» для текстов, обладающих легко и без разноречий определяемым метром и размером, однако записанных без специфической стиховой графики — разбивки на стихи. Такую «прозу» на примере текстов Шкапской Гаспаров квалифицировал как стих. Эта точка зрения была в свое время оспорена самим докладчиком и независимо от него М.И. Шапиром: оба утверждали, что «мнимую прозу» нужно рассматривать именно как прозу. Орлицкий вернулся к обсуждению этого теоретического вопроса и от него перешел к классификации разных видов «прозостиха» русской поэзии XIX—XX веков. Экскурс в историю формы включал анализ произведений Вельтмана, Лермонтова, Языкова, Лескова, Ремизова, Ходасевича, Кирсанова, Эренбурга, Маяковского, П. Антокольского, Олеси, Шварца и др. Отдельное внимание было уделено практике обращения к метрической прозе в переводной поэзии. В дискуссии после доклада Татьяна Скулачева указала на то, что Гаспаров предполагал, что вопрос о разграничении мнимой прозы и метрической прозы можно решать с помощью информантов — если все информанты разделят записанный как проза текст на строки одинаково, то эта проза мнимая. Этот аргумент, по Орлицкому, не может снять проблему того, в чем состояло авторское задание Шкапской, которая выбрала для своих произведений именно прозаическую форму.

Татьяна Скулачева (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН / РГГУ), Наталия Слюсарь (НИУ ВШЭ / СПбГУ), Александр Костюк (МГУ), Анна Липина (РГГУ), Варвара Королева (РГГУ), Эмиль Латыпов (РГГУ) в докладе «Стих и мозг: детекция ошибок в стихе и прозе» рассказали о новом направлении в исследовании стиха — воздействии стиха на сознание и мозг. Авторы впервые получили экспериментальные доказательства того, что стих и проза обрабатываются мозгом по-разному. Оказалось, что одни и те же ошибки (подчас достаточно заметные, например *Маркграф и маркграфиня — три всадника* (вместо два), *Борода с воды струится* (вместо *С бороды вода струится*), *деревья ветвей* (вместо *ветви деревьев*), *по лестнице на самый верх спуститься* (вместо *подняться*) оставались незамеченными в стихе, но без труда обнаруживались испытуемыми в прозаическом пересказе того же текста. Такие данные были получены как для русского стиха, так и для и турецкого (другой строй языка, другая система стихосложения, другая культура), то есть, по-видимому, являются особенностями стиха как такового. Авторы предполагают, что в стихе и прозе используются разные типы обработки информации. С одной стороны, логическое мышление, легко позволяющее заметить ошибку, как в прозе, с другой стороны — образное мышление, когда образы не выстроены в жесткую логическую иерархию, а критическое мышление (в том числе способность замечать ошибки) подавлено. Интересно, что особенности речи, характерные для более интенсивной работы образного мышления и ослабления логического и критического мышления, характерны, по предварительным данным, не только для стиха. Они появляются также в таких типах речи, как молитва, медитация, гипноз, в речи в состоянии стресса и пограничных эмоциональных состояний.

Олег Аншаков (РГГУ) и Анастасия Сызько (ООО «ТрастВерс», Москва) сделали доклад «Об автоматическом распознавании классических метров». К настоящему времени науке известно достаточно много о структуре классического стиха. Поэтому во всем мире исследователи работают над тем, чтобы сделать автоматический анализ стиха. Авторы доклада предложили свой алгоритм анализа классического стиха, дающий высокую точность автоматического определения метров. Так, анализ ямба специалистом и программой совпадали более чем на 98%. Кроме того, авторы обнаружили, что пороги, после которых метр осознается как именно этот конкретный метр (ямб, хорей и т.д.), различаются не только для разных авторов, но и для разных метров.

Вера Полилова, Татьяна Скулачева

II. МЕДИЕВИСТИКА

23 сентября в РГГУ на чтениях, посвященных памяти М.Л. Гаспарова, состоялось заседание секции медиевистики, целью которого стало исследование культурного диалога античной, средневековой и современной литературы и, в частности, проблем интерпретации, адаптации и переводов античных и средневековых текстов. Организаторы чтений ставили перед собой следующие задачи: исследовать рецепцию и трансформацию средневековой культуры в книжной эмблеме Ренессанса; провести анализ новых переводов неизвестных средневековых текстов; изучить рецепцию образов средневековой агиографии в романах XX века; рассмотреть освоение античного диалога Платона и Плутарха французской литературой конца XVI века; определить круг проблем, возникающих в процессе подготовки научного издания (перевода и комментирования) аллегорической поэмы Уильяма Ленгленда — одного из крупнейших памятников средневековой английской религиозно-дидактической литературы; проследить эволюцию образов в Ветхом Завете, в агиографии и в духовном эпосе; наметить динамику эпической темы в эпосе и его переводах; сопоставить средневековые английские поэмы с их старофранцузскими источниками; сравнить позднеантичные и средневековые византийские источники, излагающие античные мифы; проработать поэтические интерпретации античных мифов в различных жанровых формах; обсудить влияние Античности на рождение лирической топики в поэзии Средних веков.

Утреннее заседание секции медиевистики открылось докладом Александра Махова (РГГУ / ИМЛИ РАН) на тему «Средневековая культура в книжной эмблеме Ренессанса: рецепция и трансформация», в котором была поставлена задача выявить уровни присутствия средневековой культуры в эмблематике Ренессанса и определить основные приемы трансформации в ней средневековых мотивов. Жанр книжной эмблемы был создан Андреа Альчиато («*Emblematum liber*», 1531) для описания микрокосма как символической данности и включал различные тематические виды эмблем: любовные, политические, философские, религиозные, естественно-исторические. Докладчик выделил два уровня организации книжной эмблемы Ренессанса (уровень жанрового устройства и уровень материала, того мотивного фонда, который определяет «содержание» эмблемы) и показал их тесную связь со средневековой традицией. Как заметил докладчик, устройство эмблемы как жанра определяется двумя факторами: наличием, наряду со словесной частью, визуального изображения и приемом аллегорического толкования изображенной «вещи». В докладе было высказано предположение, что двойственная словесно-визуальная конструкция эмблемы основана на тезисе о гносеологической значи-

мости зрения и визуальных образов, который связан со средневековой теорией зрения и слуха как «двух путей», ведущих к интеллекту. По мнению докладчика, аллегорическое толкование, предполагающее, что все «вещи» наделены значениями, восходит к средневековому учению о «*significatio rerum*». Материал эмблемы в значительной степени определяется мотивным фондом средневековой книжности (в частности, бестиариями), который подвергается всевозможным трансформациям, разделенным в докладе на смысловые и собственно комбинаторные. В первом случае, как показал Махов, традиционные образы меняют свой смысл (так, христологический пеликан превращается в символ человеческого самопознания); во втором — образы, сохраняя свой смысл, составляют группировки, которые были неизвестны средневековой традиции (например, в одной эмблеме соединяются животные, которые в бестиарии описывались по отдельности). В качестве особого типа комбинаторной трансформации Махов выделил переход образа из визуального в словесный дискурс, уделив особое внимание тому, как изображение забиваемой свиньи из иконографии «двенадцати месяцев» в эмблеме Бартеlemi Ано перекодируется в подробный назидательный рассказ.

Доклад *Анны Топоровой* (РГУ / ИМЛИ РАН) на тему «*Образ преподобного Сергия Радонежского: от жития Епифания Премудрого до повестей Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева*» был посвящен анализу образа преподобного Сергия Радонежского, представленного в житийной литературе (у Епифания Премудрого, Пахомия Логофета, Никона) и в беллетристике XX века — в очерке Б.К. Зайцева «Жизнь преподобного Сергия» и в повести И.С. Шмелева «Куликово поле». Новизна доклада определялась исследованием различий в представлении Сергия в житийной литературе. Докладчица показала, как Епифаний Премудрый (ум. ок. 1420 года), опиравшийся на собственные воспоминания об учителе и свидетельства современников, стремился к детальной передаче черт духовного облика преподобного Сергия. Напротив, иеромонах Никон Рождественский, создавший «Житие и подвиги Преподобного и Богоносного отца нашего Сергия, игумена Радонежского и всея России чудотворца» спустя четыре века (1885 год), пытался глубже проникнуть в те исторические условия, в которых жил святой и которые определяли его действия. К наиболее оригинальным частям доклада следует отнести исследование трансформации житийного образа преподобного Сергия в беллетристике XX века: в очерке Б. Зайцева «Жизнь преподобного Сергия» (1925) и в повести И. Шмелева «Куликово поле» (1939—1945). Автор доклада пришел к обоснованному выводу о том, что в сочинениях Зайцева и Шмелева преподобный Сергей Радонежский выступает как светоч, озаряющий трудный земной путь человека и направляющий его к главной цели — спасению. Топорова предположила, что у Шмелева чудесное появление преподобного Сергия в 1925 году становится символом соединения истории и вечности; своим светом и покоем святой противостоит хаосу послереволюционной жизни, в то время как Зайцева интересуют «человеческие» проявления личности преподобного Сергия; параллели со своей собственной судьбой и эпохой; те уроки нравственности, которые предоставляет нам жизнь преподобного Сергия. К числу наибольших удач доклада Топоровой следует отнести исследование причин обращения двух русских писателей первой половины XX века к личности преподобного Сергия, благодаря которому стало возможным одолеть Мамаю и наметить перспективу выхода из кризиса путем объединения русских земель. В докладе было высказано предположение, что, покинув Россию после революции, Б. Зайцев и И. Шмелев, пытались в эмиграции осознать корни русского национального характера, понять причины случившегося и возможные пути его преодоления. Топорова заключила, что обращение к фигуре преподобного Сергия Радонежского позволяло писателям рассматривать пламенную веру, внутренний огонь любви

к Богу и ближнему как основные качества, способные показать людям выход из исторического и онтологического тупика.

Мария Ненарокова (ИМЛИ РАН) начала свой доклад «Судьба гимна *“Ave maris stella”* в Новое время: переводы на английский, датский, польский языки» с рассказа о необыкновенной распространенности гимна западноевропейских христиан *«Ave maris stella»*, написанного, скорее всего, в VIII веке: этот гимн исполнялся за богослужением во всех европейских странах на протяжении всего периода Средних веков и послужил моделью для создания обширной группы гимнов. Как показала докладчица, гимн *«Ave maris stella»* начинают переводить на народные языки с XV века, причем одним из самых ранних переводов оказывается польский. Ненарокова привлекла внимание аудитории к тому, что в Польше, в отличие от Англии не потерявшей единства Церкви вследствие Реформации, используется как минимум пять переводов *«Ave maris stella»*, причем три из них авторские и включены в современные сборники молитв. В англоязычной же традиции, согласно данным «Словаря гимнологии» Дж. Джулиана, в церковном обиходе закрепились только три перевода гимна, другие пять известных авторских переводов в католической службе не употребляются. Ненарокова завершила свой доклад исследованием судьбы гимна *«Ave maris stella»* в Дании, в которой католическая церковь находилась под запретом со времен Реформации до 1847 года; однако когда католики получили разрешение иметь свои церкви и служить мессу, датская католическая церковная практика испытала влияние протестантизма. Отметив отсутствие гимна *«Ave maris stella»* в датских католических молитвословах середины XX века, Ненарокова рассмотрела его переводы в «Датском Антифонале» (изд. 2014 года), в который гимн был включен по инициативе лютеран, интересующихся историей Церкви и григорианским пением.

В докладе *Ирины Стаф* (ИМЛИ РАН) «Диалог во французской литературе конца XVI века: Платон, Плутарх, Стефано Гуаццо и Бероальд де Вервиль» шла речь о рецепции платоновских диалогов как образца смешанного, «пестрого» стиля и фрагментарного изложения идей во второй половине XVI века. Докладчица проанализировала два образца рецепции платоновских диалогов — широко известные переводы Амио из Плутарха («Моралий» и «Застольных бесед») и трактат Стефано Гуаццо «Учтивая беседа» (1574). В докладе было высказано предположение, что рецепция платоновских диалогов привела к отказу от формы гуманистического диалога в пользу свободной нелинейной беседы (*devis*), нацеленной не столько на торжество истины, сколько на столкновение равноправных истин ради удовольствия слушателей и читателей. Апофеозом такой повествовательной модели, подрывающей изнутри само понятие философского диалога, становится «Средство преуспеть» Бероальда де Вервиля (1616), рассмотрению которого было уделено главное внимание в докладе. Докладчица охарактеризовала «Средство преуспеть» как одну из самых необычных и одновременно характерных книг периода позднего Ренессанса во Франции и уподобила ее осколкам «философского камня», отметив, что в ней пародийно преодолевается и высмеивается возможность почерпнуть единую доктрину высшей мудрости, учености и практической пользы. Стаф предположила, что книга Бероальда де Вервиля построена как все-ленский диалог, в котором участвуют приверженцы Мудрости из самых разных эпох, однако их хаотичные реплики, рассуждения и забавные истории никак не связаны с фигурой говорящего и нарушают правила логики, риторики и грамматики. В результате проведенного исследования докладчица пришла к выводу о том, что Бероальд воспроизводит античную модель философского застольного диалога в том виде, который получил распространение во Франции конца XVI века под влиянием норм «учливой беседы», сформулированных в трактате Стефано Гуаццо.

В центре внимания *Светланы Лучицкой* (ИВИ РАН / ИМК МГУ), выступившей с докладом на тему «*Le Pas Saladin*: от истории к легенде (XII–XIV вв.)» оказалась малоизвестная историческая поэма конца XIII века, посвященная событиям Третьего крестового похода. В своем исследовании докладчица успешно решила несколько задач: во-первых, она проследила, как реальные исторические факты, нашедшие в «*Le Pas Saladin*» косвенное отражение, обрастают фантастическими деталями и искажаются в угоду определенной точки зрения; во-вторых, она ответила на вопрос о том, какие ценности и представления скрываются за этим процессом искажения фактов, в чьих интересах и с какой целью переосмысляются в поэме известные события; в-третьих, она показала, как процесс переосмысления событий в «*Le Pas Saladin*» был связан с поисками Европой своей национальной и политической идентичности.

Вечернее заседание секции медиевистики открылось докладом *Инны Матюшиной* (ИВГИ РГГУ / Эксетерский университет, Великобритания) на тему «*Древнеанглийская поэма “Юдифь” и проповедь Эльфрика*». В докладе была исследована история создания образа героини в англосаксонской поэме «Юдифь» и в менее известной проповеди Эльфрика, ученого, теолога и агиографа X–XI веков. Докладчица высказала предположение, что проповедь Эльфрика представляет собой адаптацию Вульгаты и следует ей в изображении всех героев: Юдифи, царя Навуходоносора, предводителя его войска Олоферна, однако дошедший до нас текст англосаксонской поэмы «Юдифь» не может считаться ни переводом, ни даже свободным переложением ни одного из источников, среди которых могли быть и включенная в Септуагинту Книга Юдифи, и старолатинские переводы Библии и, возможно, проповедь Эльфрика и сама Вульгата. В докладе было показано, что в характере Юдифи, какой она изображается в англосаксонской поэме, преобладают черты не столько эпической героини, сколько эпического героя: отвага, смелость, мудрость, готовность вступить в битву и желание получить достойную воина награду. Трансформация образа героини по сравнению с ее возможными источниками была объяснена в докладе героизацией образа в соответствии с эпическими канонами, в том числе и стилистическими, и ритмическими, и звуковыми. Докладчица аргументировала гипотезу о том, что героизация главного персонажа происходит параллельно с изменением структуры повествования согласно канонам героического эпоса: амплификации подвергаются три типовые сцены (пира, единоборства, битвы), находящиеся параллели в древнегерманской поэтической традиции и распространяющиеся на все пространство сохранившегося текста поэмы. В заключение доклада Матюшина сформулировала вывод о том, что не дошедшее до нас начало поэмы, предшествовавшее пиру Олоферна, и ее заключение, описывающее события после возвращения Юдифи к своему народу, могли не играть самостоятельной роли, но исполнять функцию повествовательной рамки, обрамляющей центральный эпизод подвига героини.

В докладе *Натальи Гвоздецкой* (РГГУ / Сретенская духовная семинария) «*Адаптация латинского источника в древнеанглийском анонимном “Житии святого Эгидия”*» были проанализированы способы адаптации анонимного латинского текста «Жития святого Эгидия» (рукопись Британской библиотеки Tiberius D iv, volume 2, 84v–87r, конец XI века), на основе которого анонимный автор составил другое, древнеанглийское жизнеописание этого святого (рукопись середины XII века, Corpus Christi College Cambridge MS 303). Как отметила докладчица, ошибки в рукописи СССР 303 показывают, что писец копировал более ранний текст, не всегда хорошо понимая его, хотя в целом рукопись XII века отвечает признакам позднеуэссекского диалекта и соответствует оригиналу конца XI века. Гвоздецкая сослалась на то, что словарь древнеанглийского анонима, наряду с книж-

ными заимствованиями из латинского источника, включает также скандинавскую лексику и содержит некоторые отклонения от письменной нормы в фонетике и морфологии, показывающие влияние разговорной речи. Докладчица выделила главную особенность древнеанглийского переложения, состоящую в акцентировании всемогущества Бога, а также личных и тесных контактах святого с Богом, не столь заметного в латинской версии. В докладе были исследованы расширение эпитетов святого Эгидия по сравнению с латинским источником и изменения в нарративе, касающиеся в первую очередь отдельных приемов античной риторики (риторические вопросы), а также удаления ряда исторических деталей и библейских аллюзий, которые могли не обладать большой ценностью для англосаксонской аудитории. Гвоздецкая выделила характерные черты древнеанглийского нарратива: повышение эмоционального настроения и драматизацию рассказа. По мнению докладчицы, древнеанглийский автор конца XI века не только перелагал латинский текст на родной язык, но и адаптировал его к вкусам и потребностям своего окружения. В докладе было высказано предположение, что древнеанглийское житие святого Эгидия, являясь памятником переходной эпохи, опровергает мнение о полном угасании исконной литературной традиции в Англии после нормандского завоевания. Как заметила Гвоздецкая, культ святого Эгидия, уроженца Афин и основателя монастыря на юге Франции (VII век), распространился в Англии не ранее правления Эдуарда Исповедника, а, возможно, был принесен Вильгельмом Завоевателем, но уже скоро приобрел назидательную окраску (как почитание святого аскета) и получил литературное оформление. Проведенное исследование позволило докладчице сделать вывод о том, что в стилистическом отношении древнеанглийский аноним стремится следовать традициям оригинальной уэссекской прозы, которые заложил в конце X века аббат Эльфрик, чьи проповеди составляют значительную часть рукописи СССР 303.

Евгения Кравченко (РГГУ / МГУ) начала свой доклад на тему «Динамика эпической темы в переводе В.Г. Тихомирова (на примере обозначений моря в «Беовульфе)» с цитаты из книги М.Л. Гаспарова «Очерк истории европейского стиха», упоминающей о «многослойных напластованиях смысловых ассоциаций», которыми особенно богата традиционная поэзия. Докладчица обратила внимание на то, что в древнеанглийском эпосе, отличающемся сугубой сложностью стихотворной формы, под влиянием аллитерационного стихосложения происходит семантическая трансформация слов в условиях особой организации поэтической лексики. Кравченко отметила, что для лингвопоэтического анализа отдельный интерес представляет семантическое развитие принадлежащих одной синонимической системе слов в пределах эпической темы, а именно варьирование в нарративе пространственных обозначений (в частности, наименований локусов, связанных с морем) внутри одного сюжета. Докладчица предположила, что отдельным эпическим темам в «Беовульфе» присуща самоценность: они замкнуты на себе, но при этом контактируют внутри эпоса. Кравченко показала, что эпические темы в поэме «Беовульф» организуются по двойному принципу, сохраняя автономность и обладая сюжетной самостоятельностью, с одной стороны, и влетаясь в единый сюжет — с другой. Согласно гипотезе докладчицы, стихотворное повествование в «Беовульфе» опирается на семантическую динамику ключевых слов, выделяющих сюжетную линию эпической темы. По мнению Кравченко, и трансформация значения, и игра смыслов, представленная в выборе поэтических синонимов, находит отражение в стихотворной форме. Докладчица закончила выступление анализом стихотворного перевода поэмы «Беовульф», принадлежащего В.Г. Тихомирову, который удивительным образом сохраняет динамику эпической темы, отражая сопровождающие эпизацию изменения в нарративе.

В совместном докладе *Валентины Сергеевой* и *Анны Гумеровой* (ИМЛИ РАН) «*Видение о Петре Пахаре*» Уильяма Ленгланда глазами переводчика и комментатора: стратегия и проблемы» были рассмотрены проблемы, возникающие в процессе подготовки научного издания (перевода и комментирования) аллегорической поэмы Уильяма Ленгланда — одного из крупнейших памятников средневековой английской религиозно-дидактической литературы. Докладчицы выделили главную задачу, стоящую перед переводчиком поэмы, которая состоит в том, чтобы сохранить образную, композиционную и содержательную глубину исходного текста в контексте его эпохи и культуры, давая читателю возможность максимально полного восприятия произведения. Как заметили докладчицы, в решении этой задачи переводчику призваны помочь комментарии, относящиеся к сферам, представление о которых необходимо для понимания картины мира (быт и реалии, история и богословие, цитаты и отсылки). В заключение своего выступления докладчицы указали на необходимость показать «Видение о Петре Пахаре» не только как социальную сатиру и описание нравов, как оно зачастую трактуется, но и как произведение, в котором религиозное осмысление переломных событий в истории Англии последней трети XIV века играет первостепенную роль.

Доклад *Ольги Поповой* (РГУ) «*Среднеанглийская поэма о Рыцаре с лебедем как переработка старофранцузского первоисточника*» был посвящен среднеанглийской поэме «Рыцарь с лебедем» («*Chevelere Assigne*», XIV век), представляющей собой переработку старофранцузской поэмы «Беатрикс» («*Véatrix*», XIII век). Докладчица начала с краткой характеристики обоих текстов, основанных на сюжетном блоке о рождении Рыцаря с лебедем, который генетически восходит к фольклорному сюжету о детях-лебедах. По мнению Поповой, характер совпадений в обоих произведениях указывает на то, что создатель среднеанглийской поэмы был знаком не только с сюжетом о Рыцаре с лебедем, бытовавшем в устной традиции, но и именно с текстом старофранцузской поэмы «Беатрикс». Докладчица предположила, что сюжетная структура первоисточника почти не подвергается изменению, тем не менее некоторые мотивы получают в английской версии иную интерпретацию. Попова объяснила различия в обеих поэмах расхождением в их функциональной установке: старофранцузская поэма составляет часть цикла о Первом крестовом походе, и Рыцарь с лебедем изображается в ней как славный предок Готфрида Бульонского; однако среднеанглийская поэма получает отдельное бытование, поэтому в нее не включаются обширные описания и эпизоды, связанные с изображением героической биографии Рыцаря с лебедем и выстраиванием генеалогии Готфрида. Докладчица завершила выступление заключением о том, что в среднеанглийской поэме усиливается назидательная интенция, а главный акцент переносится на мотив торжества справедливости, достигнутой благодаря божественному вмешательству и действиям персонажей.

В докладе *Катерины Нью* (Оксфордский университет) «*Адаптация античного мифа в средневековой византийской мифографии*» было проведено сопоставление позднеантичных и средневековых византийских источников, излагающих плохо сохранившийся и противоречивый античный миф о Меланиппе, возлюбленной Посейдона. Мифографические источники были условно разделены в докладе на две категории: «исторические» (Гигин, «*Фабулы*», 186; Диодор Сицилийский, «*Историческая библиотека*», 4.67.3—4; Страбон, «*География*», 6.1.15) и «еврипидовские» («*Искусство Риторике*», приписываемое Дионисию Галикарнасскому, IX.11, и трактат Григория Коринфского, «*Греческие ораторы*», 7.28.6—22). Первая группа источников была использована в докладе для выделения устойчивых структурных мотивов античного мифа и нарративных деталей, таких как топонимы и имена собственные; на основании второй группы была установлена

последовательность событий и сюжетная линия мифа о Меланиппе. Мифологическая сюжетная структура, выделенная на основе анализа текстов Дионисия Галикарнасского и Григория Коринфского, была исследована в докладе в контексте фрагментов трагедий Еврипида «Меланиппа Узница» и «Меланиппа Мудрая» (сохранившихся в «Пирующих софистах» Афиней, 12.5.4.6b, и «Моралиях» Плутарха, 756b) и фрагментов трагедии Энния «Меланиппа» (дошедших до наших дней в «Моралиях» Плутарха. 390с, 431а, «Лисистрате», 1124, и «Женщинах на празднике Фесмофорий» Аристофана, 2.7.2).

И.Г. Матюшина

III. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Последнее заседание «Гаспаровских чтений» было по традиции посвящено «неклассической филологии».

Открыла его *Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) докладом «“Лоретки” Гаварни — новый жанр?». Доклад состоял из двух частей: в первой речь шла о слове «лоретка» и том социальном типе, какой этим словом обозначался, а во второй — собственно о графическом цикле рисовальщика Гаварни. Слово «лоретка», которое Теофиль Готье в 1845 году называет «пожалуй, самым молодым словом французского языка», впервые было употреблено в печатном тексте журналом Нестором Рокпланом в 1841 году, в январском номере выпускаемой им газеты «Скандальная хроника» (*Nouvelles à la main*). Образовано оно от названия открытой в 1836 году церкви Лоретской Богоматери; район за этой церковью во второй половине 1830-х годов только начинал застраиваться, и домовладельцы сдавали квартиры в новых, еще сырых, домах практически бесплатно. Этим пользовались девицы нестроного поведения, отличавшиеся и от гризеток (девушек, зарабатывавших на жизнь каким-то ремеслом), и от содержанок (особ, выбиравших себе богатого покровителя): лоретки не могли похвастать трудолюбием, но часто меняли кавалеров, потому что дорожили свободой больше, чем богатством. В 1840—1850-е годы лоретки не однажды становились героинями нравоописательных очерков. Но описывали их не только словами. Вторая часть доклада была посвящена собственно «Лореткам» Гаварни — серии из 79 литографий, опубликованных впервые в сатирической газете «Шаривари» (30 июня 1841 — 30 декабря 1843). В 1845 году часть этих литографий была воспроизведена в однотомном «Избранном» Гаварни. Почему докладчица сочла возможным говорить применительно к «Лореткам» о новом жанре? Причина — в специфическом сочетании в этих литографиях изображения и подписей. Французские литографии того времени почти всегда сопровождалась подписями, порой довольно развернутыми. Таковы, например, многочисленные литографии современника Гаварни Оноре Домье. Но Домье придумывал эти тексты не сам, для него их сочиняли журналисты. Кроме того, у Домье литографии чаще всего носят сатирический характер. Иначе построены литографии Гаварни. Он, как правило, не насмехается над своими героинями, но запечатлевает бытовые сценки из их жизни: девушки обсуждают неверных кавалеров, меряют новую шляпку, устраивают друг другу сцены ревности. Каждую такую сценку сопровождает подпись, придуманная самим Гаварни, — те фразы, какими обмениваются нарисованные им героини. По свидетельству братьев Гонкур, которые не только очень высоко ценили Гаварни, но и были летописцами последнего периода его жизни, для художника было очень важно мысленно «услышать» тех персонажей, которых он рисовал; если этого не происходило, он не отдавал кар-

тинку в печать. Сказать, что в «Лоретках» (как, впрочем, и в другой, еще более популярной, серии, посвященной карнавалу) Гаварни создал некое предвестие современного комикса, было бы, пожалуй, неточно: в отличие от швейцарца Тёпфера он не объединял серию литографий единым сюжетом. Но Гаварни, бесспорно, сделал большой шаг к тому, чтобы нравоописательные зарисовки стали «говорящими».

Роман Лейбов (Тартуский университет, Эстония) прочел доклад «Три случайных стиха из «Евгения Онегина»». Всякий, кто получал от Романа Григорьевича электронные письма, знает, что заканчивают их какие-нибудь три случайных стиха из «Евгения Онегина», причем, хотя выбраны они из самых разных мест романа в стихах, между ними в большинстве случаев устанавливаются какие-то новые смысловые связи, порой смешные, а порой удивительно точные (вот пример из последнего письма: «Не этой девочкой несмелой // С кого начнет он? Все равно // Его не видят, с ним ни слова»). В докладе Лейбов рассказал не только о происхождении этого «фокуса», но и о той пользе, какую он может принести при соответствующем научном подходе. Не смея вдаваться в компьютерные тонкости, скажу только, что по модели американской программы, в которой генератор случайных чисел составлял из специально сочиненного набора строк стихотворения-хокку, Лейбов еще в 90-е годы заменил английские строчки на русские, а затем от этих случайно сгенерированных русских трехстиший-хокку перешел к такому же случайному подбору трех строк из «Евгений Онегина». Лейбов коротко охарактеризовал достойных предков этой «комбинаторной поэзии». Среди них есть ранние, например «Пиитическая игрушка» украинского помещика Николая Маркевича, который в 1829 году предложил сочинителям куплетов варианты для первой, второй и проч. строк, которые можно было комбинировать, каждый раз бросая кости. Есть и позднее, прежде всего сборник французского экспериментатора Рэмона Кено «Сто тысяч миллиардов стихотворений» (1961) — книга, состоящая из десяти сонетов, где на месте первой строки может стоять любая из десяти первых строк, на месте второй — любая из десяти вторых и т.д. В случае Кено семантическая связность не слишком важна: в порождаемых всякий раз стихотворениях связность обеспечивается рифмовкой. А за счет чего возникает связность (или ее иллюзия) в наборе из трех случайных стихов из «Евгения Онегина»? Если в большинстве своем адресаты Лейбова просто улыбаются при виде этих подборок, то склонный к рефлексии Георгий Ахиллович Левинтон, всякий раз внимательно их прочитывавший, очень скоро понял, что они дают прекрасный материал для наблюдений над типами связности поэтических текстов. Лейбов стал действовать в этом направлении и познакомил аудиторию с некоторыми предварительными плодами своей деятельности, а именно с результатами опроса, проведенного среди шести десятков пользователей интернета, которым предлагалось оценивать большую или меньшую связность разных случайных «трехстиший». Результат, как выразился докладчик, оказался предсказуемым: первое место заняли тексты, отличающиеся синтаксическим согласованием строк и присутствием личных имен («в деревне счастлив и рогат / конечно, не один Евгений / с блестящей Ниной Воронской») или же семантическим единством («и взорам адских привидений / как величавая луна / бледна как тень с утра одета»). Способствуют связности также окказиональные рифмы, наличие числительных, а также «вторичная реконтекстуализация». Докладчик выразил надежду, что эти выводы, как бы предварительны и предсказуемы они ни были, проливают некоторый свет на то, как мы воспринимаем стихи. В ходе обсуждения Андрей Немзер поинтересовался, что будет, если таким же образом сделать случайную выборку не из классического Пушкина, а, например, из Хлебникова. «А также из Олейникова и Введенского!» — радостно подхватил докладчик и признал, что это было бы крайне увлекательно, но технически громоздко. Константин

Поливанов внес другое «рацпредложение» — всем сделаться «коллективным Левинтоном» и по сходной методике перемешать строки из стихотворений с одинаковым «семантическим ореолом метра» (термин М.Л. Гаспарова), с тем чтобы проверить их связность.

Коллега Лейбова *Татьяна Степанищева* (Тартуский университет, Эстония) назвала свой доклад «*Литературный арбитраж П.А. Вяземского (“новая” поэзия)*». Впрочем, она с самого начала предупредила, что до «новой» поэзии дойти, пожалуй, не успеет. Что же касается «литературного арбитража», то Степанищеву интересовал не он сам как таковой (роль Вяземского как литературного критика, строгого оценщика чужих произведений и безжалостного полемиста, журнального «кулачного бойца» хорошо известна и неплохо изучена), а происхождение этой литературной позиции: кто научил Вяземского так себя вести, на кого он ориентировался, с кого брал пример? Первая кандидатура, приходящая в голову, — это, конечно, Карамзин, которого Вяземский всегда ценил очень высоко. Однако Вяземский далек от Карамзина и в поэзии (карамзинской чувствительности противостоит его «нерафинированность»), и, главное, в критике, поскольку Карамзин (а следом за ним Жуковский) предпочитали в этой сфере позитивный подход, Вяземский же был куда более радикален — резок и язвителен. Еще двух «претендентов»: Державина и Жуковского — докладчица также отвергла; Вяземский может быть назван их учеником в поэтике — но не в литературной политике. Осталась одна кандидатура — поэт-сагирик Иван Иванович Дмитриев. Доказательству того, что именно Дмитриев стал для Вяземского-критика образцом и учителем, Степанищева посвятила основную часть доклада. В 1823 году Вяземский выпустил жизнеописание старшего собрата по перу — «Известие о жизни и сочинениях Ивана Ивановича Дмитриева» — причем назвал это сочинение (редкий в ту пору случай биографии живого автора) собственной «литературной исповедью». Дмитриев стал для Вяземского ролевой моделью; в отличие от «олимпийца» Карамзина, Дмитриев был бойцом, он охотно вступал в литературную полемику, вначале сам с помощью союзников (одним из которых и стал Вяземский), а в 1830-е годы — через заместителя, на роль которого он избрал того же Вяземского. Двух литераторов роднили светское красноречие, любовь к литературным анекдотам, пристрастие к жанру эпиграммы. Степанищева завершила доклад напоминанием о позднем (1876 года) стихотворении Вяземского, эпиграфом к которому служит строка из дмитриевской «Эпитафии» (1803): «что выехал в Ростов». Вяземский заимствует у Дмитриева этот оригинальный синоним слова «умер» и тем лишним раз подтверждает свою связь со старшим поэтом и его своеобразным чувством иронии. Немзер поддержал тезис докладчицы и предложил к нему несколько дополнений: Вяземского сближало с Дмитриевым также стремление запечатлеть в стихах подробности быта; Дмитриев, в отличие от Карамзина, оставил мемуары, и Вяземский пошел по его стопам в и этом отношении; Карамзин не хотел быть на государственной службе, а Дмитриев — как вслед за ним и Вяземский — хотел.

После этого *Андрей Немзер* (НИУ ВШЭ, Москва) начал собственный доклад, посвященный поэту следующего поколения, который, впрочем, скончался раньше, чем проживший исключительно долгую жизнь Вяземский. Доклад назывался просто: «*А.К. Толстой в 40-е годы*». Немзер начал его с цитаты. 14 октября 1851 года Толстой писал своей возлюбленной, а впоследствии жене С.А. Миллер: «*Я родился художником, но все обстоятельства и вся моя жизнь до сих пор противились тому, чтобы я сделался вполне художником*». До этого Толстой стихов писал мало: за десять предшествующих лет написаны всего 24 текста, включая балладу из повести «Упырь». Историки литературы уже отмечали этот факт и пытались его объяснить, но, на взгляд Немзера, неверно. Первое неправильное объяснение: в 1840-е годы

вообще не писали стихов. Это утверждение докладчик опроверг простым перечислением тех авторов, которые стихи писали и даже в немалом количестве: Языков, Каролина Павлова, Фет, Майков. Второе объяснение, тоже неправильное: Толстой не хотел для себя литературной карьеры. Однако тот, кто не желает становиться профессиональным литератором, может не печатать стихов, писать же их это нежелание вовсе не мешает; вдобавок прозу Толстой в этот период печатал. Наконец, третье объяснение гласит, что сохранились далеко не все стихи, написанные Толстым в этот период; некоторые якобы просто пропали. Однако и в это объяснение верится с трудом, поскольку сохранились не только оконченные стихотворения, но даже два неоконченных. Вообще достижения предшественников по части анализа стихов Толстого Немзер оценил, как он сам выразился, переходя с позиции Карамзина на позицию Вяземского, то есть более чем скептически. Отвергнув все прежние объяснения, докладчик, естественно, предложил свое собственное. В стихах Толстого 40-х годов он усмотрел последовательную установку на эксперимент; она проявляется, в частности, в том, что 15 из 24 стихотворений написаны разными стихотворными метрами, а если учесть строфическую организацию, число «оригинальных» стихотворений увеличится до 21. Причем самые ходовые четырехстопный ямб и четырехстопный хорей Толстой использует очень редко. Толстой, конечно, ориентируется на прославленные образцы: Гёте, Байрона, Гейне, Лермонтова, однако всякий раз отступает от образца, меняя либо рифмовку, либо размер, то есть оперирует готовыми текстами, но с явной потребностью их взрывать и переиначивать. Он напряженно перебирает варианты, но для того, чтобы он ощутил себя настоящим лириком («вполне художником»), «среди шумного бала» ему должен был явиться «ангел», единственный слушатель — что и произошло в 1851 году, когда он познакомился с Софьей Андреевной Миллер. В прозе же такой уникальный адресат требовался в меньшей степени, и поэтому прозу Толстой писал и печатал — впрочем, и в ней не чуждаясь экспериментов и сопрягая, как в «Упыре», мистику с пародией.

Переходя от содержания доклада Немзера к обстановке его произнесения, следует заметить, что докладчик проявил исключительную выдержку, хладнокровие и терпеливость. Дело в том, что конференция проходила в зуме, а еще далеко не все пользователи этой интернет-платформы научились выключать во время чужих выступлений свой микрофон, поэтому рассказ о жанрах и метрах в творчестве А.К. Толстого сопровождала нежная беседа одной из слушательниц с мужем или бойфрендом. «Котеночек, послушай», — ворковала она, но сама совершенно не хотела слышать призывов выключить микрофон. Вся остальная аудитория благодаря этому как будто вернулась к первому докладу, где на одной из литографий Гаварни лоретка, прильнувшая к денди, шепчет ему: «Миленький, скажи мне свое имечко». На месте «миленького» вполне мог бы стоять «котеночек». Так вот, Андрей Семенович Немзер снес этот параллельный незапрограммированный концерт стоически.

Как ни странно, следующий доклад был посвящен аналогичной незапрограммированной реплике слушательницы, а точнее зрительницы, только не современной, а столетней давности; впрочем, у этой реплики докладчица *Дина Магомедова* (РГГУ) обнаружила несравненно более интересную и богатую культурную историю. Доклад Магомедовой назывался «*Мужчины всегда дерутся*» (*Комментарий к заметке в записной книжке Александра Блока*). Запись, о которой идет речь, сделана 6 марта 1908 года. В ней говорится: «На полотне кинематографа тореадор дерется с соперником. Женский голос: “Мужчины всегда дерутся”». Обычно исследователи приводят эту запись как иллюстрацию к теме «Блок и городская культура, Блок и кинематограф». В самом деле, мемуарные свидетельства подтверждают интерес поэта к тогдашней «низовой культуре», которую он противопоставлял культуре «сытой буржуазии». Однако запись 6 марта может быть прокомментирована

еще несколькими контекстами. Во-первых, та же самая фраза и, по всей видимости, по поводу того же кинофильма запечатлена в другом тексте, датированном тем же 1908 годом, — опубликованном в шестом номере «Золотого руна» стихотворении Г. Чулкова «Живая фотография», последняя строфа которого посвящена как раз реакции публики на то, что происходит на экране: «Но посмотрите на зрителей; они очарованы представлением... А тореадоры, пламенея от страсти, скрещивают шпаги. / И женский голос в публике произносит внятно: / “Мужчины всегда дерутся”». Это внимание двух поэтов к одной и той же фразе Магомедова объяснила обострившимся в начале XX века интересом к особой, присущей фольклору форме взаимоотношений читателя и/или зрителя с чужим произведением, проанализированной в статье Ю.М. Лотмана «Блок и народная культура». Фольклорная аудитория, в отличие от читателей литературных текстов, активно реагирует на чужие слова, комментирует их и видоизменяет. Сходную тягу к активизации читателя, к провоцированию его на сотворчество докладчица усмотрела в сфере, на первый взгляд максимально далекой от фольклора, — диалогических теориях символа, предложенных Мережковским и Вячеславом Ивановым. Теории эти подчеркивали смыслообразующую роль не только авторского, но и читательского сознания, поскольку именно от читателя зависит, воспринимается произведение как символическое или нет. Что же касается Блока, то на него фраза, услышанная в кинозале, произвела такое большое впечатление, что он обратился к ней еще дважды. Один раз в 1919 году, когда состоял членом редколлегии «Исторических картин» при Петроградском отделе театров и зрелищ и обсуждал с М.Ф. Андреевой специфику восприятия новым зрителем картин из истории человечества, в которой полно драк. А другой раз — в пьесе «Роза и крест» (1912—1913). Там в начале второго действия Бертран и Гаэтан сражаются, а рыбак комментирует: «Сеньоры всегда дерутся» (в другом варианте: «Эти рыцари вечно дерутся»). Эта фраза, по мнению Магомедовой, — не только воспоминание о когда-то увиденной киноленте, но еще и ключ к карнавально-гротескной поэтике пьесы, в которой фарсовое, профанное начало сочетается с высокой мистерией. От высокой мистерии на грешную землю участников конференции вернул в ходе обсуждения доклада Андрей Немзер, заметивший, что мужская драка — это в самом деле постоянный и мощный двигатель сюжета и что та девушка из петербургского кинозала была хорошим искусствоведом — в отличие от няни из «Евгения Онегина», которая про готовящуюся дуэль Онегина с Ленским «знать могла, да недогадлива была».

Олег Лекманов (НИУ ВШЭ, Москва) выступил с докладом «О стихотворении *Мандельштама “Чернозем”*». Лекманов начал доклад с констатации, что в каждой строфе «Чернозема» для описания земли используются образы, связанные со звуками (хор, молва, флейта и кларнет), а значит, с поэзией. Из письма С.Б. Рудакова к жене известно, что Мандельштам называл это стихотворение «вещью реакционной, вещь из “Камня”». Лекманов сопоставил «Чернозем» со стихотворением «Notre Dame» из сборника «Камень», финал которого: «Из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» — можно считать манифестом акмеизма. В том, первом манифесте Мандельштам созидает прекрасное из слов, как из камней. В «Черноземе» — манифесте нового акмеизма — на смену камню приходит земля, и прекрасное создается из слов, как из земли. Земля в «Черноземе» разом и место приложения созидательного коллективного труда (в строфах первой, второй и четвертой), и источник образов, связанных с темой смерти, беды и могилы (третья строфа). Обстоятельства жизни Мандельштама в воронежской ссылке в апреле 1935 года, когда написан «Чернозем», позволяют увидеть в этом сочетании мотивов глубоко личную и чрезвычайно важную для поэта тему воскрешения, еще более очевидную в написанном в том же апреле 1935 года стихотворении «Я должен жить,

хотя я дважды умер» (в качестве параллели — но не подтекста — к этой теме смерти в земле и последующего возрождения Лекманов привел стихотворение Ходасевича «Путем зерна», 1917). Возможно, с темой смерти и воскрешения (или его отсутствия) связано упоминание в первой строфе слов «земля и воля»; так называлось тайное общество, съезд которого собрался в 1879 году в Воронеже и один из членов которого, А.И. Желябов, был казнен после убийства Александра II, в апреле 1881 года — в том же месяце, когда был написан «Чернозем». В стихотворении этом нетрудно заметить обилие окказионализмов — индивидуальных авторских неологизмов, образованных у Мандельштама по модели, которую активно использовал Хлебников, составлявший новые слова посредством соединения двух старых (из корней «двор» и «твор» образуются «творяне» — творцы жизни). Мандельштам идет по этому же пути и соединяет «перепахана», «уважена» и «унавожена», чтобы получить «переважена», из «настраиивает» и «настораживает» образует «настраживает», а из «зьябнуть» и «зьяблик» — «зязябливает» (Дина Магомедова предложила прибавить сюда еще и «зьябь» — поле, вспаханное с осени под весенний посев). Таким образом, на черноземной воронежской почве акмеизм срачивается с футуризмом — тезис, который в ходе обсуждения Константин Поливанов перефразировал следующим образом: «гибридизация практического футуризма и декларируемого акмеизма». В докладе, комментируя строку «И все-таки земля — проруха и обух», Лекманов интерпретировал ее как результат «свертывания» двух фразеологизмов: «И на старуху бывает проруха» и «Как обухом по голове», причем туманно заметил, что первая из этих пословиц пропущена в книге, которую он не станет называть. Туманный намек, который, впрочем, сразу разгадали по крайней мере те, кто занимается творчеством Мандельштама, разъяснил в ходе обсуждения Роман Лейбов. Он предложил «не табуировать» недавно вышедшую монографию П. Успенского и В. Файнберг «К русской речи: идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама», авторы которой попытались анализировать стихи поэта, исходя не из подтекстов, а именно из фразеологизмов. Лейбов признал, что усталость мандельштамоведения от поиска подтекстов понятна, но предложил не противопоставлять две эти формы исследования (анализ подтекстов и анализ идиом), поскольку идиомы — это, в сущности, тоже подтексты. И тут же сам наметил возможный путь подобного соединения: старуха и обух — «Преступление и наказание» — искупление грехов (самоощущение Мандельштама в воронежский период) — метафизика земли в статье о Достоевском в книге Вячеслава Иванова «Борозды и межи». Эту линию продолжил Андрей Немзер, сказавший, что противопоставлять подтексты и не подтексты в данном случае бессмысленно, поскольку мотив смерти в земле и последующего воскрешения и у Ходасевича, и у Вячеслава Иванова, и у Мандельштама очевидно восходит к Евангелию. Кроме того, Немзер подчеркнул гамлетовский план третьей строфы (могила — флейта — вина — смерть).

Следующий доклад был также посвящен Мандельштаму, и в нем, естественно, тоже не обошлось без поиска подтекстов. Мария Гельфонд (НИУ ВШЭ, Нижний Новгород) назвала его «*«Не у тебя, не у меня, у них...»: попытка прочтения»*. Стихотворение, о котором идет речь, гораздо более трудное для понимания, чем «Чернозем», поскольку самые разные ответы могут быть даны на вопрос: кто эти «они»? Коротко охарактеризовав предшествующие истолкования стихотворения как в социально-исторической перспективе, так и в перспективе естественно-научной, Гельфонд предложила действовать иначе и искать ответ в большой русской литературе. Так, поющий тростник третьей строфы, разумеется, восходит к Тютчеву и Паскалю. За словами «Нет имени у них» встают блоковское «Нет имени тебе, мой дальний» и пушкинское «Что в имени тебе моем?». Две ближайшие аналогии первым строкам анализируемого стихотворения обнаруживаются в монологе Сатина из горь-

ковского «На дне» («Что такое человек? Это не ты, не я, не они... нет! Это ты, я, они»), а также в словах князя Андрея из третьего тома «Войны и мира» («От того чувства, которое есть во мне, в нем, в каждом солдате...») и в размышлениях Пьера Безухова о том, кто такие «они», из того же третьего тома. Вторая линия ассоциаций связана с упоминаемыми в стихотворении «княжествами»; их докладчица возвела к «Слову о полку Игореве», которое «подсвечивает» весь воронежский период. Гельфонд привела целую серию цитат из воронежских стихов, в которых различимы мотивы «Слова»; среди них, кстати, был и «Чернозем» с его «тысячехолмием» (ср.: «О Русская земля! Ты уже за холмом»). Наконец, третий сюжет связан со словом «хрящ». Оно, по предположению докладчицы, восходит к стихотворению Баратынского «На посев леса». Тут, впрочем, докладчице пришлось особо остановиться на своего рода текстологическом казусе: в разных изданиях строка Баратынского читается по-разному, иногда «Пусть кряж другой мне будет плодоносен», но иногда «Пусть хрящ другой мне будет плодоносен», но в том издании Баратынского, которым, по свидетельству Надежды Яковлевны, пользовался Мандельштам, фигурирует именно хрящ. В таком случае подтекст Баратынского помогает прояснить смысл стихотворения Мандельштама именно по контрасту: Баратынский прощается с читателем и отказывается «стучаться к людским сердцам», а Мандельштам предусматривает возможность творчества «для людей, для их сердец живых». Баратынский категорически отказывается идти общим путем, а Мандельштам, продолжая линию князя Андрея, Пьера Безухова и князя Игоря, выступает за его прятие.

Доклад Гельфонд вызвал оживленное обсуждение. Олег Лекманов сказал, что восхищается смелостью докладчицы, но вынужден признать, что, хотя источники она нашла, смысл стихотворения, кроме самого общего, остался все равно непонятен, и пересказать его, как рекомендовал пересказывать Гаспаров, по-прежнему невозможно. Андрей Немзер пошел еще дальше и сделал объектом критики не исследовательницу Мандельштама, а его самого. Смысл стихотворения примитивный, сказал Немзер: у них научись, про них расскажешь; а стихи все равно плохие. За докладчицу вступился Роман Лейбов, напомнивший, что она сделала целых три попытки прояснения смысла (ср. три случайных стиха).

Мария Боровикова (Тартуский университет, Эстония) прочла доклад «О поэме М. Цветаевой "Сибирь" (1931)». Поэма эта была впервые напечатана в пражском журнале «Воля России». Известно, однако, что сама Цветаева считала поэму лишь отрывком, фрагментом большой поэмы о царской семье, которая до нас не дошла. Историки литературы в большинстве своем полагают, что эта несохранившаяся поэма была неудачной, потому что в ней, по словам Цветаевой, «историк поэта загнол», и продолжала она работать над ней только из чувства долга. Между тем слова об «историке и поэте» — лишь часть цитаты из письма Цветаевой к Вере Буниной от 28 августа 1933 года; рядом в этом письме сказано и другое: «Во мне вечно и страстно борются поэт и историк». Цветаева с конца 1920-х годов конструирует свой образ как историка, ученого. Она проявляет постоянный интерес к современной французской историографии, интересуется историей частной жизни (*petite histoire*) в противовес истории громких имен, утверждает, что история не равна событиям и документам, что она запечатлевается не только в официальных бумагах. Поэтому, сочиняя некрологические тексты, она запрашивает неожиданные сведения, например об одежде или о погоде. Впрочем, в работе над поэмой о царской семье Цветаева была все-таки более поэтом, чем историком. О поэме этой исследователи могут судить по нескольким черновым наброскам и плану, которые сохранились в тетради, привезенной Цветаевой в СССР. Из плана явствует, что глава «Сибирь», посвященная истории Сибири, стояла в поэме особняком, а вся поэма рассказывала о последнем пути царской семьи. Однако, хотя «Сибирь» легко вы-

членяется из большой поэмы, рассматривать ее нужно в контексте этого замысла. «Сибирь» была призвана занять важнейшее место в поэме, поскольку колонизация Сибири определила ход истории России, и ход этот — трагический. Но в плане большой поэмы значилась и еще одна глава с тем же названием «Сибирь». Интонация этой второй «Сибири» — лирическая, заманивающая, интонация Лесного царя, соблазняющего дитя. Это не менее важный для Цветаевой мотив чары, связанный с Распутиным. Вообще, хотя Цветаева и старалась изучать при работе над «Сибирью» исторические источники, никакие специальные краеведческие работы ей в Медоне доступны не были, и она ограничивалась в основном энциклопедией Брокгауза и Ефрона. И тут на первый план выступают литературные источники поэмы — как отдельные реминисценции, так и общие схемы. Финальное упоминание «тулупа-сугроба» — это, разумеется, отсылка к «Капитанской дочке». За строфой о Ермаке встает дума Рылеева «Смерть Ермака». В веренице полукарикатурных правителей Сибири, описанных в поэме, появляется Денис Чичерин, «речь русскую “нате” — внедривший-словцом», и это сразу напоминает о Маяковском. Согласно мемуарному свидетельству Марка Слонима, Цветаева говорила, что вся идея поэмы о царской семье возникла у нее под влиянием стихотворения Маяковского — но, разумеется, не раннего «Нате», а позднего «Императора», написанного после посещения поэтом Свердловска. Маяковский убитому императору ничуть не сочувствует. Цветаева спорит с Маяковским; она убеждена, что поэт должен принимать сторону жертв. Боровикова закончила доклад сопоставлением «Сибири» с написанным в том же 1931 году цветаевским циклом «Поэт и царь». Другой царь по имени Николай выступает в нем в роли палача Пушкина, но сопоставление двух произведений показывает, что для Цветаевой принципиальна контаминация всех жертв — и поэтов, павших от руки царей, и самих царей.

Дарья Поливанова и Константин Поливанов (НИУ ВШЭ, Москва) прочли доклад «*Опыт прочтения первых стихотворений цикла Б. Пастернака “Нескучный сад”*». Пояснив для тех немосквичей, кто может этого не знать, что Нескучный сад — это часть современного парка Горького, докладчики начали анализ с того, что бросили короткий и беглый взгляд на стихотворения цикла. При таком беглом взгляде кажется, что перед нами не более чем простое описание садовых пейзажей, осложненное только игрой слов и нарочитым канцеляризмом в начале («Как всякий факт на всяком бланке...»). Однако последовательное рассмотрение отдельных образов цикла позволило докладчикам высказать гипотезу, что шесть стихотворений цикла, шестое и последнее из которых носит название «Да будет», — это не что иное, как шесть дней творения, а Нескучный сад, упомянутый в заглавии цикла, — не что иное, как сад Эдемский. Общеизвестно, что сборник «Темы и вариации», в состав которого входит «Нескучный сад», — это вариации на темы Пушкина, Гёте, Шекспира, а также, если перейти от литературы к музыке, — Чайковского и Шопена. Если вся книга — вариация на темы разных творцов, нельзя ли предположить, что главный ее источник — деяния главного Творца? Эта гипотеза помогает прояснить многие образы цикла. Если с ней согласиться, тогда «дознания о вакханалиях» — это Господь, призывающий к себе Адама после грехопадения, «набор уставших цвель пород» — деревья в Эдемском саду, отражения в воде (часто упоминающийся в цикле мотив) — это отражения Божьего лика в водной глади, «тень гитары, с которой, тешась, струны рвут» — это срывание плода с древа познания добра и зла (ср. фигурирующей в следующем стихотворении «дивный, божий пустяк»), а в упоминании райка можно при желании разглядеть намек на рай. Даже очевидную аллюзию на грибоедовское «Горе от ума» («Счастливые часов не наблюдают») соавторы сочли возможным трактовать как некую параллель к разысканиям Господа о том, что случилось с Адамом и Евой, — тезис, вызвавший возражения Андрея

Немзера, который предложил в этом месте сбавить религиозную окраску и увидеть гораздо более земное сегование на то, как счастье разрушается бытом.

Завершил заседание *Александр Долинин* (Университет штата Висконсин, Мэдисон, США) докладом «*Сальватор Роза в "Путешествии в Арзрум"*». Доклад свой он назвал комментарием к одной из трех аллюзий на произведения изобразительного искусства в этом сочинении Пушкина (две другие отсылают к рисункам А. Орловского и к «Похищению Ганимеда» Рембрандта). Комментируемый пассаж звучит следующим образом: «Мы нашли графа на кровле подземной сакли перед огнем. К нему приводили пленных. Он их расспрашивал. Тут находились и почти все начальники. Казаки держали в поводьях их лошадей. Огонь освещал картину, достойную Сальватора-Розы, речка шумела во мраке». Спустя короткое время «вдруг небо осветилось, как будто метеором, и мы услышали глухой взрыв. Сакля, оставленная нами назад тому четверть часа, взорвана была на воздух: в ней находился пороховой запас». Этот эпизод из истории русско-турецкой войны не вымышлен, он в самом деле имел место и запечатлен в исторических трудах. Но в тексте «Путешествия в Арзрум» с его помощью подчеркивается тот мрачный колорит, который, собственно, и «достойн» упомянутого Пушкиным итальянского живописца XVII века. Ссылка на его полотна в сходных ситуациях характерна для всей литературы предромантизма и романтизма. Долинин привел впечатляющий ряд примеров из Анны Радклиф, Байрона, который называл итальянца «дикий Роза», Вальтера Скотта («Гай Мэннеринг»), Бальзака («Шуаны»), Гюго («Собор Парижской Богоматери»), Батюшкова («Путешествие в замок Сирей»), Марлинского («Фрегат "Надежда"»). Мрачные виды Кавказа до Пушкина нередко сравнивали с мрачными картинами Сальватора Розы. Романтики хотели видеть в итальянском живописце предтечу не только в искусстве, но и в жизнетворчестве. Роза — вольнодумец и лицедей, выведен Гофманом в новелле «Синьор Формика» (1821, рус. пер. 1829), но главную роль в создании биографической легенды Сальватора Розы сыграла вышедшая в 1824 году книга англичанки леди Морган «Жизнь и эпоха Сальватора Розы». Морган вывела на первый план и сильно преувеличила конфликт заглавного героя с обществом; ее Роза — бунтарь, странствовавший с бандитами в горах Аbruццо (прямую цитату из книги Морган, до сих пор не отмеченную историками литературы, Долинин обнаружил в стихотворении Д. Ознобишина). В свою очередь, стихотворение Анри де Латуша «Последний день Сальватора Розы» отразилось на русской почве в стихотворении С. Раича «Жалобы Сальватора Розы». Все приведенные примеры свидетельствуют о том, что из всего творчества Сальватора Розы романтический вкус последовательно выбирал дикое, странное и кровавое. В похожем контексте вспоминает итальянского живописца и Пушкин. Однако, в отличие от тех авторов, которые говорили о картинах Сальватора Розы с чужого голоса, Пушкин имел возможность увидеть их собственными глазами. Он в 1832 году получил «билет эрмитажный... на всю вечность», а в галерее Эрмитажа Сальватор Роза был представлен очень широко, хотя впоследствии кое-какие из этих полотен и были признаны подделками. Так вот, те полотна, которые мог увидеть Пушкин, свидетельствуют, что Сальватор Роза был не только певцом диких лесов и скал, но и отстраненным наблюдателем, смотрящим на эти романтические пейзажи взглядом хладнокровным и бестрепетным. Таким образом, закончил Долинин, ссылая на Сальватора Розу в «Путешествии в Арзрум» можно трактовать двояко: либо как традиционную визуализацию страшного, либо как скрытое метаописание, поскольку отстраненная точка зрения итальянского живописца очень близка точке зрения повествователя в «Путешествии в Арзрум».

Вера Мильчина