

достоверности: слово «наяву» употребляется в мифологических текстах в сто раз чаще, чем в общеязыковой практике. В ходе обсуждения доклада Инна Матюшина обратила внимание на то, что в исландских сагах те же рассказы о встречах с ходячим мертвецом используют самую простую лексику, не содержащую указаний ни на достоверность, ни на недостоверность описываемого события. Докладчица объяснила это временной дистанцией: саги слагались людьми древних времен, а мифологические рассказы, проанализированные в докладе, записаны во второй половине XX века, когда достоверность встречи с живым покойником сделалась более проблематичной и нуждающейся в лексическом оправдании.

Вера Мильчина

Международная научная конференция **XXVII Лотмановские чтения «Текст в тексте»**

(ИВГИ РГГУ, 20–21 декабря 2019)

Очередные Лотмановские чтения открыл *Вадим Парсамов* (НИУ ВШЭ) докладом «С кем полемизировал Новиков в статье “Историческое известие об упомянутых исторических чинах в России”?» Выступление Парсамова оказалось прекрасным началом именно для Лотмановских чтений: докладчик вступил в полемику с Лотманом, но полемику уважительную и аргументированную, доказывающую, что на следие Юрия Михайловича живо и вдохновляет сегодняшних исследователей на новые разыскания. «Историческое известие» было напечатано в 1791 году в «Древней русской вивлиофике» анонимно, но обычно автором его считается Н.И. Новиков. Внимание Парсамова привлек тот фрагмент статьи, в котором ее автор рассуждает о нежелательности и опасности немедленного освобождения крестьян от крепостной зависимости: «Оставить первобытную свободу буйной черни есть то же, что пустить буйных медведей между людьми». Лотман увидел в этих словах полемику с Жан-Жаком Руссо, однако в каком именно произведении Руссо содержится противоположная точка зрения, Лотман не уточнил. Но дело не только в этом; главное, как показал Парсамов, состоит в том, что пассаж о «свободе буйной черни» имеет цитатный характер. Он заимствован из присланного в 1768 году на конкурс Вольного экономического общества сочинения французского экономиста и журналиста Беарде де Лабая (так его именовали русские литераторы XVIII века; точнее было бы транскрибировать его фамилию как Беарде де Л’Аббеи). Если в первой части Беарде осуждал крепостное право, то во второй призывал не торопиться с его отменой до тех пор, пока крестьяне не цивилизуются и не превратятся из буйных медведей в дрессированных собак, которые бегают за хозяином без поводка. В этой же второй части, непосредственно перед пассажем о медведях и собаках, Беарде ссылается на Руссо, причем из этой цитаты явствует, что Руссо в данном вопросе был союзником Беарде: «Свобода, сказал Руссо, есть прекрасная пища, но требует хороший желудок, чтобы ее сварить, а его-то не все люди имеют». Фраза эта заимствована из «Соображений об образе правления в Польше», где применительно к польским крестьянам Руссо утверждает, что, прежде чем освобождать

тела, следует освободить души крестьян, то есть опять-таки сначала цивилизовать, а уж потом давать свободу. Таким образом, в данном случае автор «Исторического известия» не полемизировал с Руссо, а развивал его мысли, так же как развивал их Беарде. Но докладчик не остановился на этом замечании, которое само по себе уже представляет большую ценность, а пошел дальше и показал, что все та же цитата о диких медведях присутствует в «Дополнении к “Деяниям Петра”» (1789) И.И. Голикова, причем Голиков сочувственно упоминает в этом контексте «мудрого Беарде» и Руссо. Оба служат ему союзниками в полемике с Мабли, который, впрочем, тоже не призывал к немедленному освобождению крестьян, а писал, что в России все, и крестьяне, и дворяне, — рабы императоров и следует освободить их, превратив в граждан. Голиков же в споре с Мабли подменяет «весь народ» одними лишь крестьянами. Обнаружение пассажа о диких медведях в сочинении Голикова позволяет уточнить предположения об авторстве «Исторического известия»; поскольку статья довольно пространная, нет, разумеется, оснований утверждать, что вся она написана Голиковым, но очень возможно, что он был одним из соавторов Новикова. В ходе обсуждения доклада Михаил Велижев напомнил о реальном контексте вопроса об освобождении крестьян и распространении цивилизации в России: французские философы, в частности Дидро, советовали Екатерине II дать свободу крестьянам на юге России и сформировать из них третье сословие; до пугачевского бунта императрица выслушивала эти советы благосклонно, но затем по понятным причинам возобладала логика других французов — помянутых в докладе Беарде и Руссо.

Любовь Киселева (Университет Тарту) прочла доклад «*Пьеса в пьесе у Шаховского: об очередной попытке создания национального репертуара*». В начале она шуточно сравнила себя с героем своего доклада — драматургом князем А.А. Шаховским: он на основе пустяковых водевилей создавал концепцию русского национального театра, а она на основе двух водевилей построила доклад. Однако попытка удалась у обоих: и у драматурга, и у докладчицы. Шаховской, стоявший в полемике архаистов и карамзинистов на стороне первых, ставил своей целью русификацию русского театра, однако с иностранщиной он боролся с помощью иностранных пьес, которые перелагал на русские нравы. Таким образом он одновременно и заполнял репертуар, и воспитывал зрителей. Как именно он это делал, докладчица показала на примере оперы-водевиля «Актер на родине, или Прерванная свадьба» (пост. 1820, изд. 1822). Докладчица назвала это сочинение Шаховского «пьесой-матрешкой». Непосредственным источником его является французская «комедия-анекдот» Мерля и Бразье «Прерванная свадьба, или Путешествующий актер» (1814), французская же пьеса в свою очередь восходит к «Плутням Скапена» Мольера и «Сутягам» Расина. Сюжет французской «Прерванной свадьбы» заключается в том, что Лазосельер (реально существовавший, хотя и не слишком известный комический актер из театра «Варьете») мирит поссорившихся из-за наследства родственников жениха и невесты с помощью сцен из Мольера и Расина. То же самое происходит и у Шаховского, только действие его пьесы разворачивается в 1780 году в малороссийском Батурине, а главным героем сделан актер ярославского театра Федора Волкова Яков Данилович Шумский, который точно так же решает «прославиться чужим умом» и примирить противные стороны с помощью «своего репертуара», а именно «Скапиновых обманов» и «Расиновых ябедников». Прорекламировав сцены из той и другой пьесы, где судебные процессы изображены в пародийной, почти абсурдной форме (у Расина, например, судят пса, укравшего каплуна), Шумский отбивает у родителей жениха и невесты желание судиться; как он удовлетворенно замечает, ему удастся «пугнуть» собеседников Мольером и Расином. Таким образом, Шаховской показывает, как с помощью этих

французских драматургов можно исправлять русские нравы. О вреде сутяжничества Шаховской уже писал десятилетием раньше, в комедии «Ссора, или Два соседа» (1808); в ней он опять-таки использовал пьесы Мольера и Расина, а также басню Хемницера «Два соседа», но эта пьеса — напрямую о вреде «ябед». На ее фоне особенно заметно своеобразие «Актера на родине», который только кажется пьесой о гибельности сутяжничества, на самом же деле становится пьесой о национальном театре. С помощью театрального сюжета, заимствованного у французов, Шаховской дает свой ответ на вопрос, занимавший умы его современников и соотечественников: можно ли жить подражанием? Шаховской отвечает: можно, если подражать «с умом». «Перевоспитав» потенциальных сутяжников, актер Шумский восклицает: «Ай да Мольер! ай да Расин! спасибо вам: я вашим умом сделал, кажется, доброе дело! Жаль только одного, что они были не Русские. Ну да время еще не ушло; народ Русский на все боек: как понатореет над чужим и свое заведет». Более того, Шаховской напоминает, что кое-что важное русский народ уже завел — это «Недоросль» Фонвизина, в котором реальный Шумский играл Еремеевну; правда, в 1780 году, к которому приурочено действие пьесы, до постановки «Недоросля» оставалось еще два года, но этим несоответствием автор «Актера на родине» пренебрегает. Во время обсуждения у докладчицы спросили о том, зачем понадобился Шаховскому малороссийский колорит; она ответила, что малороссийские слова и выражения (в которых, кстати, Шаховской допускал немало ошибок) служили заменной простонародного языка.

Екатерина Лямина (НИУ ВШЭ) начала свой доклад «*Чужое слово и чужая речь в одном неопубликованном эгодокументе 1810 г.*» с предположения, что документ, о котором пойдет речь, понравился бы Юрию Михайловичу Лотману. Документ этот, предназначенный для публикации в очередном томе из серии *Rossica inedita*, выпускаемой с недавних пор Издательским домом ВШЭ, в самом деле чрезвычайно колоритен. Правда, автора его Лямина пока не установила, но не теряет надежды это сделать. Пока же она просто познакомила аудиторию с некоторыми фрагментами документа, хранящегося в Отделе рукописей РГБ. Транслитерировать эти 16 плотно исписанных листов ей помог студент ВШЭ Артем Исаев. Называется разбираемый текст «Моя поездка в Оренбург на именины». Автор — чиновник шестого или восьмого класса — описывает свою поездку из Уфы, официальной столицы Оренбургского края, в Оренбург, столицу реальную, где постоянно проживал генерал-губернатор князь Григорий Семенович Волконский, известный оригинал, осколок Екатерининского века в веке Александровом (именно так он и описан в тексте). Поездка, продлившаяся неделю, описана в форме подневных записок и, судя по тексту, предназначена для отправки некоему лицу, по-видимому, одному из бывших сослуживцев Волконского. Автор документа путешествует вместе с сыном 12—13 лет по имени Алиошенька, причем светские успехи этого мальчика при «дворе» Волконского любящий отец подчеркивает особенно старательно. Судя по тексту, автор достаточно образован и наблюдателен; он описывает и метаморфозу старого князя, который из чудака с бородой, «год не бритой», в «спустившихся чулках, не скрывающих голых худощавых колен», «в страшных смазных ботфортах с железными большими шпорами», по случаю бала совершенно преобразился и предстал «в кавалерском мундире с экзельбантом» и вовсе без бороды. Не менее колоритны портреты представителей разных национальностей, которых автор видел на балу у генерал-губернатора, и описания фейерверков и транспарантов — всех тех зрелищ, при виде которых автор «стоял, как электризованный». А портрет царицы бала, прелести которой «раждали самые восхитительнейшие воображения» «прелестнейшими округлостями» и «элегансом в танцах», поистине, выражаясь словами автора, «способен врезаться в душу человека чувствительного»

и навсегда запечатлеть в ней «эту злодейку рода человеческого». Традиционная барочная образность сочетается в тексте со скоплением сентиментальных штампов, но при этом автор старается точно воспроизводить реплики других лиц и явно гордится своим стилем. По-видимому, у текста имелись читатели, разделявшие высокую самооценку автора; рукопись затрепана так сильно, что очевидно: с ней познакомился не только адресат. Обсуждение доклада Ляминой началось очень спокойно, с вопроса о причинах обилия тире между словами и фразами, на который докладчица ответила, что это, безусловно, не авторская пунктуация, а характерная черта эпохи. Но это спокойствие взорвал темпераментный и дотошный слушатель Николай Викторович Перцов, который строго потребовал с докладчицы ответа: почему она, сохраняя некоторые особенности авторской орфографии и пунктуации (заметные даже в цитатах, приведенных в этом отчете), не воспроизвела старую орфографию целиком, включая яти и конечные еры, и тем самым «лишила читателя-лингвиста сведений об орфографической языковой реальности». Лямина отвечала, что она поступила так совершенно сознательно и это будет на ее совести. «Это будет на совести всей современной филологии», отличающейся «нигилистическим отношением к орфографической реальности ушедшего времени», — вскричал Перцов и отослал Лямину к своей статье, опубликованной еще десять лет назад. «Я ее читала, но не сделала ее руководством к действию», — хладнокровно парировала Лямина и объяснила свой выбор тем, что, во-первых, не считает еры и яти смысловоразличительными, а во-вторых, следует издательским принципам упомянутой выше серии «*Rossica inedita*», редакторы которой бережно относятся к передаче орфографических и пунктуационных особенностей публикуемых рукописей, но не стремятся воспроизводить все их черты без исключения. После чего обсуждение перешло к менее взрывоопасным сюжетам, а именно к сходству князя Волконского со старым князем Болконским из «Войны и мира»; речь, разумеется, не идет о том, что Толстой был знаком с документом, разобранным в докладе, но предания о князе-чудаке вполне могли быть ему известны, тем более что именно во время работы над «Войной и миром» он ездил на кумыс в Оренбург.

Татьяна Степанищева (Университет Тарту) сделала предметом своего доклада «Жуковский в переводе Жуковского: к интерпретации “Подробного отчета о луне”» одно из самых объемных стихотворений из «павловских» стихов поэта, написанных им в 1819—1820 годах во время пребывания при дворе вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Стихотворение написано «по заказу» — в ответ на просьбу императрицы изобразить павловскую луну. Однако из 381 стиха 240 посвящены вовсе не этой луне, а тем, которые фигурировали в других сочинениях Жуковского, а именно в балладах «Людмила», «Светлана», «Адельстан», «Варвик», «Вадим» и в стихотворениях «Певец во стане русских воинов», «Сельское кладбище», «Послание к гр. С.А. Самойловой», «Невыразимое». Жуковский объясняет, что все эти луны не могут сравниться с павловской, однако пишет о них гораздо более подробно. Предлагая императрице каталог собственных «лунных» стихов, Жуковский составляет целую мозаику автоцитат, которые переводит на другой ритмический язык и таким образом не только выполняет высочайший заказ, но и производит ревизию собственного творчества в целом. Докладчица сравнила несколько прежних лунных эпизодов с тем, во что они превратились в «Подробном отчете», и показала, как Жуковский убирает из текста фабульные элементы и оставляет только прекрасные пейзажи, а соединяет эти автоцитаты, а точнее, автопереводы ироническими связками. В автопереводах Жуковский, нарочно дразня критиков, порой доводит свою поэтику едва ли не до абсурда, однако тем самым он стремится легитимировать себя как сочинителя баллад (стихотворений в «не-

серьезном» жанре), подтвердить, что он не изменился и хранит верность своему прежнему курсу. То есть происходит именно то, что пронципально описал П.А. Вяземский в письме к А.И. Тургеневу от августа 1819 года, характеризуя «чародейство» Жуковского: «...он говорит помазанным слушателям: “Хорошо, я буду говорить вам, но по-своему”, и эти помазанные его слушают». В ходе обсуждения Любовь Киселева и Андрей Немзер дружно поддержали выводы докладчицы, а Екатерина Лямина задала вопрос о причинах пристрастия императрицы Марии Федоровны к луне. Ответ на него нашелся у Екатерины Дмитриевой, предположившей, что пристрастие это восходит к пейзажам немецкого живописца Каспара Давида Фридриха и вообще к особенностям немецкого сознания; кстати, прибавила она, немцам не нужно было специально доказывать, что баллады — высокий жанр, они и без того в этом не сомневались.

Михаил Велижев (НИУ ВШЭ) назвал свой доклад «Завещание Гоголя в “Выбранных местах из переписки с друзьями”»: текст в тексте». Мне уже приходилось отмечать, что на Лотмановских и Гаспаровских чтениях в ИВГИ складываются своеобразные внутренние мини-циклы: докладчики продолжают развивать темы, затронутые на предыдущих конференциях. Так и Велижев продолжил анализ гоголевских «Выбранных мест», начатый два года назад на XXV Лотмановских чтениях¹. На сей раз предметом его анализа стал чрезвычайно странный текст, при первой публикации приведший в замешательство и сторонников, и противников Гоголя, — глава «Завещание», открывающая «Выбранные места» (она следует сразу за предисловием). На первый взгляд слово «завещание» в гоголевском тексте употреблено не в переносном, а во вполне прямом смысле: Гоголь не просто использует форму завещания в литературных целях, но, например, дает указания о том, как следует распорядиться после смерти его телом. Более того, в завещании имелся шестой пункт, опущенный в публикации; в нем Гоголь дает распоряжения относительно своего недвижимого имущества и доходов от издания своих сочинений. Судя по тому, что Гоголь отправил текст этого шестого пункта матери, относился он к нему вполне серьезно. Впрочем, Велижев показал, что в юридическом отношении завещание Гоголя, несмотря на внешнее сходство с аналогичными настоящими документами, не более чем фикция. Духовные завещания делились на нотариальные и домашние; завещание Гоголя, по всей вероятности, следует отнести ко второму типу. Так вот, реальное домашнее завещание не оглашалось до смерти завещателя, хранилось в присутственном месте и заверялось подписями свидетелей. Гоголевское завещание ни одному из этих требований не отвечало. Зато, как продемонстрировал докладчик, оно было сходно по тематике с другими жанрами — религиозным («завещания духовных пастырей») и светским («политические завещания», известные, например, по завещанию кардинала Ришелье). Правда, ни те, ни другие не публиковались при жизни завещателей: в этом отношении Гоголь не похож ни на кого. Но все-таки содержательное сходство позволяет прийти к выводу, что завещание Гоголя — литературное сочинение, намеренно приближенное автором к реальным завещаниям, религиозным и светским. Цель же Гоголя при составлении завещания была та же, что и при сочинении всех «Выбранных мест», — преобразование читателей с помощью слова, превращение текста в своеобразный перформативный жест. Однако цель эта, во всяком случае применительно к «Завещанию», не была понята, и при переиздании Гоголь собирался его из книги исключить. В ходе обсуждения были предложены разные описания жизнестроительной стратегии Гоголя: настоящий благотворитель, намеренный кормить голодных студентов на деньги от продажи очередной редакции «Ревизи-

1 См.: Новое литературное обозрение. 2018. № 153. С. 414—415.

зора» (Татьяна Кузовкина), и создатель жесткого пиар-плана (Андрей Немзер), заговариватель собственной смерти с помощью завещания (Олег Лекманов) и человек, объявляющий о своих огромных претензиях, но при первой неудаче сразу от них отказывающийся (Аркабий Блюмбаум). Возражая тем, кто полагал, что Гоголь всерьез предчувствовал свою смерть, Андрей Немзер произнес чеканную фразу, которая кажется мне началом неизвестного рассказа Тынянова: «Он собирался жить и хотел денег».

Майя Кучерская (НИУ ВШЭ) в начале своего доклада «Очерки лесковской энтомологии: еще раз о претекстах “Левши”» напомнила о многочисленных источниках лесковской повести, обнаруженных ее предшественниками². Здесь и реальные истории, и фольклорные легенды об атамане Платове, и прибаутки о туляках, подковавших блоху, и газетные фельетоны, и, наконец, агитационные стихи времен Крымской войны (последний источник установила сама докладчица). Однако, заметила Кучерская, все равно остается неясным, отчего Лесков, увлеченный в начале 1880-х годов совсем другими предметами, вспомнил цеховую легенду о тульском мастере и изложил ее таким языком. Кучерская решила обратиться к политическому контексту, в котором Лесков принял за сочинение «Левши». Повесть была сочинена в мае 1881 года, а за два месяца до этого, 1 марта, народо-вольцы убили императора Александра II, причем по воле случая Лесков в этот день гулял с сыном неподалеку от того места, где совершилось цареубийство, и видел страшные последствия покушения сразу после того, как увезли убитых и раненых. Лесков к покойному императору относился скорее положительно, однако, согласно воспоминаниям сына, испытывал не столько скорбь, сколько тревогу по поводу возможного «поправения» курса после смены правителя. Заказанный ему С.Н. Шубинским для «Исторического вестника» очерк о цареубийстве Лесков написать не смог, но почти сразу после этого принял за сочинение «Левши», в котором, таким образом, по предположению докладчицы, следует видеть попытку объяснить происходящее в России не прямой публицистикой, а притчей. Другим «претекстом» «Левши» Кучерская предложила считать сочиненную Мусоргским на слова Струговщикова в 1879 году и с успехом исполнявшуюся в апреле-мае 1880 года в Петербурге песню Мефистофеля о блохе, в которой речь идет о том, как король возвысил ничтожество. По мнению Кучерской, пара «правитель и блоха» могла перейти в повесть Лескова именно из этой песни; дополнительным аргументом служит то, что песню поет дьявол-Мефистофель, а фигуру Левши у Лескова сопровождают дьявольские обертоны (он косой, леворукий и не боится «черта из пучины»). Впрочем, добавила Кучерская в конце доклада, блоха с фокусами могла прыгнуть в текст Лескова и еще из одного источника — сатирических очерков Чарльза Диккенса «Мадфогские записки», опубликованных в «Отечественных записках» в 1880 году, где образы блох и блошиного цирка занимают большое место. Как бы там ни было, из чужих притч Лесков творит свою — притчу о причинах неудач России в Крымской войне; русскому царю, уверяет Лесков, следует перейти от таких ничтожных предметов, как подкование блохи, к предметам серьезным. К сожалению, обсуждение показало, что докладчица не убедила слушателей в справедливости своих тезисов. Возражения были высказаны следующие: 1 марта убили именно того царя, который понял, почему Россия проиграла Крымскую войну, а песенка о блохе была известна задолго до Мусоргского, поскольку сочинена Гёте для «Фауста» и еще прежде была положена на музыку Бетховеном

2 В конце 2020 года Майя Кучерская выпустила целую книгу, посвященную Лескову; это его биография в серии издательства «Молодая гвардия» «Жизнь замечательных людей».

и Берлиозом (Немзер); в докладе ничего не сказано о роли в «Левше» императора Николая I, а она очень важна (Л. Киселева); непонятно, зачем в 1881 году было вспоминать Крымскую войну, если с тех пор Россия успела принять участие в другой войне — Русско-турецкой 1877—1878 годов (А. Блюмбаум). Кучерская, однако, настаивала на том, что Крымская война была для Лескова мучительным фактом его биографии: во время службы в Киевской казенной палате он отправлял солдат — пушечное мясо — на фронт и всегда об этом помнил.

Раиса Кирсанова (Институт искусствознания) начала доклад «*Драдедамовый платок в русской литературе после Ф.М. Достоевского*» с цитаты из двухтомной «Художественной энциклопедии», выпущенной в 1886 году в Петербурге Федором Ильичем Булгаковым. Драдедам здесь описывается как «шерстяная материя, сходная с сукном, но менее его прочная и дешевле». Впрочем, в словарях драдедам появился еще в середине века, и все определения подчеркивали его дешевизну, но одновременно и непрочность; они описывали драдедам как ткань «худой доброты», не подлежащую поновлению. Если толстое прочное сукно можно поновить, вытаскивая наружу ворсовую нить, то поизносившийся драдедам поправить уже нельзя. Современные люди помнят драдедам преимущественно по знаменитому зеленому драдедамовому платку Сони Мармеладовой, но и после Достоевского драдедам в литературе всегда описывается не просто как ткань, а как социальный знак, символ бедности. Именно поэтому Кирсанова склонна не доверять фрагменту из воспоминаний А.О. Смирновой-Россет, где та утверждает, что воспитанницы Екатерининского института в холод надевали драдедамовые платки: сама Смирнова училась в классе не для бедных, и там такие платки вряд ли были в употреблении; скорее в этом упоминании можно усмотреть бессознательное заимствование из «Преступления и наказания». По следам Достоевского драдедам часто именуют зеленым, однако, заметила Кирсанова, он вовсе не обязательно всегда был таковым (не говоря уже о том, что у зеленого цвета масса оттенков). Да и вообще, прибавила докладчица, Достоевский не очень хорошо разбирался в цветах, он, например, как вспоминает его жена Анна Григорьевна, посоветовал ей сшить себе платье цвета массака, между тем оказалось, что бархатом этого цвета (густо-лиловым) в Москве прежде обивали гробы. Отвечая на вопросы, Кирсанова подтвердила, что в качестве символа бедности драдедам фигурирует только в России; во Франции *drap des dames*, то есть дословно «дамское сукно» — просто тонкое сукно, вовсе не обязательно дешевое и второсортное, российский же климат требовал плотных, тяжелых сукон, а «дамское сукно» сделалось достоянием бедняков.

Мария Ахметова (РАНХиГС) прочла написанный совместно с *Ольгой Беловой* (Институт славяноведения РАН) доклад «*Между литературой, этнографией и лексикографией: об одном фрагменте из “Русских простонародных праздников...” И.М. Снегирёва (1839)*»³. Во фрагменте, упомянутом в названии, описывается осенний поминальный день в Литве и Белоруссии: в этот день душам предков выставляют угощение, а затем выпроваживают их назад в мир иной. Снегирев ссылается на свидетельство историка и фольклориста А.О. Мухлинского, который в 1830 году опубликовал в «Вестнике Европы» статью «Праздники, забавы, предрассудки и суеверные обряды простого народа в Новоградском повете, Литовско-Гродненской губернии». Однако докладчицам удалось обнаружить, что источником Снегиреву послужил не только этот этнографический очерк, но также и художественное произведение, а именно вторая часть драматической поэмы Адама Мицкевича

3 Публикацию доклада в виде статьи см.: *Ахметова М.В., Белова О.В.* Как литература становится этнографией: судьба одной цитаты // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. Т. 2. № 4. С. 84—106.

«Дзяды» (1823) и преамбула к ней. Снегирев использует драму как этнографическое свидетельство, хотя поэтическая картина Мицкевича во многом отклоняется от традиционных описаний: например, обычно обряд совершается дома, но у Мицкевича дело происходит на кладбище; обычно обрядом руководит хозяин дома, у Мицкевича же эта роль отдана «вещуну, чародею, кудеснику»; в обряде живые готовят угощение для душ предков, а у Мицкевича — для неуспокоенных душ из чистилища и именно их затем выпроваживают на тот свет. Снегирев Мицкевича (с которым он, кстати, вполне мог познакомиться лично в 1825—1828 годах в Москве, где они бывали в одних и тех же литературных кружках) не упоминает, а между тем в своем описании почти дословно его повторяет. В частности, именно у Мицкевича Снегирев почерпнул возглас, которым прогоняют души покойников: «Акышь!» (в «Дзядях» этот рефрен звучит восемь раз). Таким образом, можно считать, что для конструирования славянской мифологии Снегирев использовал не только словари славянских языков конца XVI — начала XIX века, но и поэму Мицкевича. К Мухлинскому и Мицкевичу восходит также именование распорядителя обряда не только кудесником, но и гусяром или «козляром», объясняющееся тем, что праздник в честь усопших предков назывался в Литве и Белоруссии также «пиром козла». Тема козла, естественно, не оставила аудиторию равнодушной. Андрей Топорков очень кстати напомнил о споре между В.М. Мокиенко и В.Н. Топоровым о генезисе выражения «забывать козла» применительно к игре в домино. Топоров связывал его напрямую с древним жертвоприношением — закланием козла, которое якобы совершали московские пожарные, затем перенесшие эту фразеологию на свое любимое развлечение — игру в домино. Со своей стороны, Мокиенко не считал нужным прибегать к столь сложной конструкции и объяснял дело проще: в русских народных говорах слово «козел» часто используется в значении «игральная кость, бабки», а отсюда недалеко и до домино.

Сергей Серебряный (ИВГИ РГГУ) в докладе «*Цитаты из Маркса в иноязычных текстах XX века*» рассмотрел три случая, в которых Маркс предстает в странном и «остраненном виде». Первый случай — это лозунг «Спасение утопающих — дело рук самих утопающих» в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». Когда докладчик в 12—13 лет впервые читал роман, он, разумеется, не подозревал, что соавторы перефразировали в этом лозунге тезис Маркса о том, что освобождение пролетариата — дело рук самого пролетариата, а когда он с этим Марксовым тезисом познакомился, то воспринял его как пародию на Ильфа и Петрова, тогда как в реальности, разумеется, Ильф и Петров пародировали Маркса. Сейчас источник фразы о спасении утопающих указан во всех комментариях к роману, однако докладчик подметил в ее использовании не вполне очевидный нюанс: делом самого пролетариата освобождение пролетариата было только для Маркса; Ленин и Сталин подходили к проблеме уже иначе и считали, что освобождением должна управлять некая руководящая сила. Таким образом, васюковский лозунг может истолковываться как насмешка над архаическим, устаревшим марксизмом; недаром Бухарин назвал этот лозунг «удачной сатирой». Второй случай относится к середине 1970-х, когда ради заработка докладчик взялся переводить роман современного бенгальского писателя-коммуниста Шухбаша Мукерджи «Голодовка». В этом автобиографическом романе Мукерджи описывает, как, сидя в тюрьме в одиночной камере, читал «Капитал» (тем самым он, между прочим, отклонялся от «генеральной линии партии»), так как коммунистическое начальство считало, что книгу Маркса нужно читать только коллективно, в кружках). Один фрагмент из Маркса (начало пятой главы первого тома, где сравниваются труд паука, пчелы и человека) особенно понравился бенгальцу, но его не удовлетворил перевод на бенгальский, выполненный в московском издательстве, и в романе он процитировал

его в своем собственном переводе. Серебряный решил, что в таком случае и он должен перевести этот фрагмент с бенгальского на русский самостоятельно. Однако в издательстве, выпускавшем роман, переводчику очень быстро объяснили, что Маркс — не повод для экспериментов и что цитировать его нужно только по «официальному» переводу, выпущенному Политиздатом. Наконец, третий случай произошел в 1967 году, когда индолог Серебряный оказался на преддипломной практике в городе Бенарес. Студента, приехавшего из советской Москвы, поразили своим богатством бенаресские книжные магазины; одним из его ценных приобретений стала «История западной философии» Бертрана Рассела, которая к этому времени была выпущена в русском переводе, но с грифом «Для научных библиотек» и — об этом докладчика предупредил еще в Москве университетский преподаватель диамата — с изъятием главы о Марксе. Серебряный, естественно, первым делом обратился к этой «пропущенной главе» и... не узнал в английском переводе Рассела цитату из «Тезисов о Фейербахе», а именно второй тезис. Серебряный прочел участникам конференции этот пассаж в трех вариантах: по-английски, в собственном переводе с английского и в русском переводе. Тут-то и стало понятно, почему узнать Маркса в Расселовом переводе было трудно: насколько английский текст гладок, изящен и практически не отличается от стиля самого Рассела, настолько текст русский громоздок и по-немецки — или по-философски? — тяжеловесен.

Татьяна Кузовкина (Таллиннский университет) прочла написанный совместно с Еленой Погосян (Университет Альберта, Канада) доклад «Автобиографический фрагмент в позднем творчестве Ю.М. Лотмана». Под поздним творчеством докладчицы подразумевают все написанное с мая 1989 года, когда Лотман перенес инсульт, по последние недели жизни (напомню, что Юрий Михайлович скончался 28 октября 1993 года). Специфика этого периода состояла в том, что после инсульта Лотману стало трудно читать и писать, и все свои новые тексты он теперь диктовал, а затем редактировал со слуха. В роли записывавших мысли Лотмана выступали сначала его жена Зара Григорьевна Минц, а затем, после ее смерти в октябре 1990 года, ученицы, в том числе обе докладчицы, а также Влада Гехтман и Любовь Киселева (о которой докладчица сказала, что она, в отличие от остальных, со свойственной ей аккуратностью всегда датировала записи). Лотман оценивал свое состояние с не покидавшей его иронией: «Я пытаюсь работать, хотя ясно сознаю утраты, которые после последнего инсульта понесли мои мозги (но, как говорил Жуковский: “Не говори с тоской их нет, но с благодарностью были!”)», — писал он в декабре 1992 года Б.Ф. Егорову; чуть позже для продиктованных им записей он придумал название «Из архива сумасшедшего семиотика», а однажды, выслушав адресованное ему письмо некоего безумного «теоретика жизни», спросил Кузовкину о своем собственном только что продиктованном фрагменте: «Ну что, тоже бред сумасшедшего?» Работать было тяжело, но тем не менее Лотман хотел сохранить внутреннюю личность до тех пор, пока жива личность биологическая, и не прекращал работу почти до самой смерти. За две недели до своего ухода, 7 октября 1993 года, в последний рабочий день, он распределил все надиктованное в последнее время по разделам: 1) теоретические статьи; 2) историко-культурные статьи, в том числе продиктованная летом 1993 года статья «Реализм Гоголя»; 3) портреты; 4) листки из черновика. Выступление Кузовкиной органично сочетало мемуарную составляющую с аналитической. Докладчица, например, рассказала о том, как Лотман иногда не мог вспомнить название стихотворения, но помнил его ритм, и по этому «та-та-та» приходилось определять нужный текст. Кузовкина обрисовала важные темы этого периода: смерть; Лев Толстой и старость; мандельштамовский «Ламарк» и страдание материи; пустота как фундаментальная про-

блема, как то, что невозможно описать привычным научным языком; развитие идей бельгийского физика Ильи Пригожина (произведших на Лотмана огромное впечатление) о роли случайности в природе и том, что даже перед естественными системами встает выбор. Но, безусловно, особое место в позднем творчестве Лотмана занимает память — и как «орудие производства», и как объект размышлений. Наконец, сквозной мотив фрагментов, продиктованных Лотманом, — это преодоление обстоятельств. Многие автобиографические фрагменты Лотмана еще ждут публикации, а из опубликованного особенно важен текст, который Юрий Михайлович в декабре 1992 года начал диктовать Елене Погосян и который известен под названием «Не-мемуары». Текст этот вырос из цикла устных рассказов, которые, как заметила Кузовкина, довольно сильно различались в зависимости от аудитории: мужской, с которой мемуарист был более смел в выражениях, или женской. В ходе обсуждения доклада Любовь Киселева привела поразительный факт из собственной недавней педагогической практики: в Тартуском университете лотмановские «Беседы о русской культуре» входят в обязательную программу; так вот, в нынешнем году среди первокурсников наибольшей популярностью пользовалась статья «Смерть как проблема сюжета». А Олег Лекманов вспомнил, как Лотман с обычной своей самоиронией сбивал с толку школьников, которые ссылались на его собственные работы: «У вас же написано...» — «Ну, мало ли что у меня написано!».

Александр Иваницкий (ИВГИ РГГУ) назвал свой доклад «Сколько текстов в *«Житейских воззрениях кота Мурра»?* (является ли итоговый роман Э.Т.А. Гофмана *«предпостмодернистским»?*)». Иваницкий начал доклад с короткого рассказа о сложном строении гофмановского романа, в котором, как известно, смешаны два на первый взгляд никак не связанных текста: записки ученого кота Мурра и жизнеписание капельмейстера Иоганнеса Крейслера и его друга маэстро Абрагама. Авторский голос в *«Житейских воззрениях кота Мурра»* формально отсутствует: повествование ведет либо Мурр, либо анонимный биограф Крейслера. Традиционно считается, что две линии романа полностью противоположны и что филистер Мурр противостоит романтику Крейслеру. Иваницкий оспорил этот тезис; на вопрос о том, являются ли *«Житейские воззрения»* единым повествовательным полем, он ответил положительно, а Мурра в большей мере «реабилитировал». Рассмотрев другие произведения Гофмана, где действующими лицами являются животные (прежде всего *«Сведения об одном образованном человеке»*, где выведен очеловечившийся обезьяний самец Мило, бездушный подражатель), Иваницкий показал, чем Мурр отличается от этих зверей. В творчестве Гофмана большую роль играет так называемый «злой принцип», проявляющийся, в частности, в механическом, подражательном «просвещении» — плоде изгнания из мира волшебного начала. Такой зверь, как Мило, является воплощением «злого принципа» и несет в себе угрозу. Совсем иная роль у Мурра; в нем Гофман, равно как и в Крейслере, и в Абрагаме, одновременно и изображает, и пародирует самого себя и тем самым в движении к Мурру преодолевает собственное влечение к «злому принципу». Иваницкий закончил доклад эффектным антонимическим построением: из деконструкции персонажей (в частности, иллюзиониста Абрагама) вырастает у Гофмана конструирование собственной души; автор открыто прячется за героями, а крутящим моментом в этой комбинации служит кот. Что же касается анонсированного в названии доклада «предпостмодернизма», то до него речь не дошла, но как можно предположить по аннотации, фрагментирование биографии Крейслера (без начала и конца) — это именно тот элемент, который роднит гофмановский роман с постмодернистскими повествовательными стратегиями.

Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) выступила с докладом *«Изображение и слово: “кто кого сбoret?” (о книге Гранвиля «Иной мир», 1844)»*. Книга

«Иной мир» — своего рода бенефис художника. На ее титульном листе фигурируют только имя рисовальщика Гранвиля и издателя Фурнье; что же касается текста, то фамилию его автора, написанную мелкими буквами, можно с трудом разглядеть только на последней иллюстрации книги, сам же этот автор, Таксиль Делор, был так мало известен, что некоторые читатели считали его выдумкой Гранвиля. Книгу открывает предисловие — спор Карандаша и Пера (поскольку по-французски перо, *la plume*, женского рода, в русском переводе эту героиню приходится именовать Пырышкиной). Карандаш, то есть художник, желает освободиться от диктата Пера, то есть литератора, и сам определять и содержание, и форму книги. Действительно, в «Ином мире» очень много иллюстраций, и многие из них порождены исключительно фантазией Гранвиля. Но в самом ли деле изображению удалось одержать победу над словом? Докладчица поставила своей целью доказать, что победа эта мнимая. Сюжет книги — путевые записки трех плутов, которые, поиздержавшись, решили сделаться «необогам» (насмешка над религиозными исканиями первой половины XIX века), поделить между собой миры земной, воздушный и подводный, описать увиденное, а затем продать свои записки какому-нибудь «эксцентрическому издателю». Книга, начинающаяся как плутовской роман, очень быстро превращается в «обозрение» — ряд картин, в основе которых лежат жанры сугубо словесные: афиша, газета, каталог картин, печатная памятка о зверях в зоосаде, проект закона, программа цирка и т.д. Литографии же лишь иллюстрируют эти тексты. Более того, в основе некоторых иллюстраций лежит игра слов, без понимания которой оценить изображение решительно невозможно. Например, одна из глав изображает попытку переворота в растительном царстве: революционер-чертополох призывает растения восстать против человека. На картинке он изображен рядом с целой группой огурцов-корнишонов. Из текста явствует, что чертополох призывает их: «Корнишоны, мало того, что человек обрекает вас на пожизненное заключение в банках, он еще и клеветает на вашу сообразительность». Вся соль шутки заключается здесь в том, что по-французски слово *cornichon* имело во времена Гранвиля значение «дурак, простофиля», и именно этот второй смысл и является клеветой на сообразительность корнишонов (мы бы по-русски сказали «лопухов»). В докладе был проанализирован еще ряд иллюстраций, природа которых оказывается не столько визуальной, сколько вербальной — основанной на метафорах или метонимиях. И даже кончается история трех плутов картинкой с преобладанием словесной стихии — *надписью* на их могиле. Таким образом, по мнению докладчицы, полностью эмансипироваться от власти Пера Карандашу не удалось.

Сергей Зенкин (РГГУ, Москва / НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) назвал свой доклад «Как украсть образ? Структура одного мотива в литературе и кино»⁴. Докладчик продолжил целый ряд своих устных и печатных выступлений, анализирующих интрадигегетические образы, то есть образы, не просто упоминающиеся в художественных текстах, но выступающие в роли действующих лиц. На сей раз предметом его рассмотрения стал сюжет о похищении визуальных изображений. Произведений с подобными сюжетами было немало уже в XIX веке (Зенкин назвал, в частности, «Портрет» Гоголя, бальзаковского «Кузена Понса» и лесковского «Запечатленного ангела»), в двадцатом же веке их число значительно выросло, в основном за счет кинематографа, где разнообразные похищения картин и статуй стали одним из излюбленных мотивов. В романах и фильмах на эту тему происходит одновременно и сакрализация художественного образа (главный актант — похищенный шедевр — окружен безмерным почтением), и его профанация (когда на

4 Публикацию доклада в виде статьи см.: *Зенкин С.Н.* Как украсть образ: поэтика одного сюжета в литературе и кино // Шаги/Steps. 2020. Т. 6. № 4. С. 194—215.

первое место выходит не качество произведения, а его стоимость). Возможна и другая форма профанации — когда обнаруживается неподлинность похищенного произведения. Образу в кино грозят разные опасности. Докладчик привел ряд схожих эпизодов из разных кинофильмов, в которых похищенные и/или возвращенные шедевры предстают невидимыми для зрителя, скрытыми упаковкой или защитными шторами музея. В перцептивной структуре сюжета такие оболочки превращают образ в знак образа. Но образу в сюжетной структуре может грозить и другая опасность — сериализация, плод серийного принципа воспроизведения современных произведений искусства. Этот принцип остроумно обыгран в кинофильме 1999 года «Афера Томаса Крауна», где в определенный момент заглавного героя окружает и подменяет команда двойников, которые походят не только на него, но и — со спины — на человека в котелке с картины Рене Магритта «Сын человеческий». В конце доклада Зенкин остановился на тех переменах, которые произошли с мотивом похищенного изображения в последнее десятилетие, когда на смену сверхценности тяжелых оригиналов пришла культура легких электронных копий — ироническая утопия никому не принадлежащего образа. Обсуждение доклада во многом, как и предсказывал докладчик, свелось к расширению списка кинофильмов о похищении образов; были названы самые разные ленты, от старого советского «Достояния республики» до новейшего американского «Щегла». Но были и возражения по существу; они касались в основном тезиса о том, что копии вытесняют оригинал и потому в последнее десятилетие фильмов о похищении образов стало меньше. Аркадий Блюмбаум оспорил первый тезис, напомнив, что само бытование копий невозможно без постоянного обращения к оригиналу, а Андрей Топорков возразил против второго, напомнив, в частности, о картине Гая Ричи «Рок-н-рольщик» (2008); в результате Зенкин уточнил, что речь должна идти не об исчезновении, а рутинизации.

Наконец, Александр Жолковский (Университет Южной Калифорнии) высказал предположение, что во всех рассмотренных сюжетах доминирует тема похищения, образ же второстепенен, с чем Зенкин согласился не вполне и ответил, что образ хорошо сопротивляется как попыткам его похитить, так и попыткам оттеснить его на второй план. После этого пришел черед Жолковского выступить с собственным докладом под названием «Об «авторском» голосе и поведении персонажей»⁵. Предметом рассмотрения докладчика стал феномен «вторичного авторства», то есть такие ситуации, где персонажи литературных произведений, не являющиеся профессиональными литераторами, выступают тем не менее в роли сочинителей своей собственной и/или чужой судьбы. «Вторичному авторству» сопутствует и «вторичное читательство»: у героев-авторов всегда имеются свои слушатели, зрители или читатели, которые внимают их житнетворческим сценариям. Жолковский продемонстрировал целый ряд примеров, иллюстрирующих этот тезис, от самых простых (в карамзинской «Бедной Лизе» Эраст «слушает с непритворным удовольствием» рассказы Лизиной матери о покойном муже) до более сложных (в лермонтовской «Тамани» каждый из двух главных героев действует в рамках собственного «скрипта»: Печорин видит в «ундине» экзотическую красавицу, а она в Печорине — представителя власти). Ситуации, когда персонажи выступают в роли актеров и режиссеров мини-спектаклей, разворачивающихся не на театральной сцене, а в жизни, обнаруживаются во множестве: «Тартюф» и «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Ревизор» Гоголя, «Кроткая» Достоевского, «Человек на часах» Лескова, «Гюи де Мопассан» Бабеля, «Визитные карточки» Бунина

5 Публикацию доклада в виде статьи см.: Жолковский А.К. «Текст в тексте»: авторы и читатели среди персонажей // Звезда. 2020. № 1. С. 259—275.

(которым Жолковский раньше посвятил отдельную статью⁶), «Двадцать шесть и одна» Горького, «Сандро из Чегема» Искандера. Во всех этих несхожих произведениях персонажи играют роли, режиссируют «спектакли», исполняют функции литераторов, редакторов, переводчиков. Особенно ярко авторское и актерское поведение персонажей проявляется в детективных романах и кинофильмах: преступник выступает в роли автора, режиссера и художника сцены задуманного им преступления, а детектив пытается этот сценарий «прочсть» (так, например, Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании» старается «прочсть» поступки Раскольникова, а для этого читает уже в прямом смысле, без кавычек, опубликованную им статью). Частный случай авторской и читательской деятельности персонажей — топос чудесного понимания мыслей партнера, когда мысли эти предугадываются заранее («а на это господин Дракон велел сказать» в «Драконе» Шварца). Завершился доклад анализом рассказа американского писателя Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей», где вторичное авторство не концентрируется, как обычно, во вставных эпизодах и разделение на первичного и вторичного рассказчика снято. Сюжет преобразует фабулу, и замышляемые протагонистом «сценарии» вплетаются в «реальное» течение событий рассказа. Вывод, к которому пришел докладчик, звучал следующим образом: во всех рассмотренных ситуациях формат творческой коммуникации дублируется внутри текста, благодаря чему акцент переносится с жизни на творчество, — творчество персонажей, выступающих в ролях авторов, режиссеров, актеров. Доклад Жолковского вызвал оживленное обсуждение. Сергей Зенкин прокомментировал термины «авторы, режиссеры, актеры» применительно к литературным персонажам; он высказал предположение, что здесь мы имеем дело скорее с метафорами, чем с реальным авторством или актерством; кроме того, он напомнил предложенное Леонидом Пинским в книге о Шекспире (1971) разделение актеров на сознательных и бессознательных; наконец, Зенкин предложил Жолковскому обратиться за «категориальными подпорками» к интеракционистской социологии, которая рассматривает функционирование сходных сценариев-скриптов не в литературе, а в жизни. Жолковский, впрочем, с этим смещением литературы и жизни не согласился: литература имеет свои интересы, она — вторичная моделирующая система и настроена на литературные игры. Отверг он и упрек своего многолетнего друга-оппонента Николая Перцова в том, что в докладе не хватало типологии и приведенные примеры не были расклассифицированы по разрядам.

Аркадий Блюмбаум (ЕУСПб) в докладе «*Материал, деформация и европейское искусствознание: из комментария к “Восковой персоне” Юрия Тынянова*»⁷ продолжил исследование этой повести, начатое в монографии 2002 года «Конструкция мнимости: К поэтике “Восковой персоны” Юрия Тынянова». Предмет доклада был избран намеренно миниатюрный — несколько предложений из тыняновского текста. Растрелли стремится убедить Меньшикова в пользу изготовления восковых портретов: «И наконец, оказалось еще следующее: лет двести назад нашли в итальянской земле девушку, девушка была как живая, и все было как живое и сверху и сзади. То была, одни говорили, статуя работы известного мастера Рафаила, а другие говорили, что Андрея Верокия или Орсиния. И тут Растреллий захотел, как смеется растущее дитя: его глаза скрылись, нос сморщился, и он крикнул, торопясь: “Но то была Юлия, дочь известного Цицерона, живая, то есть не

6 См.: Жолковский А.К. Место «Визитных карточек» в эротической картотеке Бунина // Новое литературное обозрение. 2018. № 150. С. 164—185.

7 Публикацию доклада в виде одноименной статьи см.: Шаги/Steps. 2020. Т. 6. № 3. С. 184—198.

живая, но сама природа сделала со временем ее тем веществом”. — И Растреллий захлебнулся. “И то вещество — воск”. Здесь задан чрезвычайно важный для тыняновский повести мотив неразличения живого и мертвого, оригинала и изображения, однако в рассказе присутствует явный абсурд: природа превратила тело девушки в воск. По-видимому, абсурдная эта мотивировка призвана расподобить текст с реальностью, или, выражаясь терминами из теоретических работ Тынянова, произвести почти насильственную деформацию материала с помощью придуманной автором семантической конструкции. Между тем описанный в повести диалог основывается на вполне реальном и очень знаменитом эпизоде из истории ренессансной археологии — находке в 1485 году трупа молодой римлянки, поразившего современников своей удивительной сохранностью. Об этой находке рассказано, в частности, в книге Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения», а также в романе Мережковского «Воскресшие боги, или Леонардо да Винчи». Книги эти наверняка были известны Тынянову, причем если Буркхардт просто указывает на поразительную сохранность тела («как будто только что умерла»), то у Мережковского появляется важный для Тынянова мотив превращения мертвого в живое («казалось, что она дышит»); присутствует у Мережковского и другая важная для рассматриваемого сюжета деталь, отсутствующая у Буркхардта: тело девушки, пишет он, было покрыто воском. Казалось бы, достаточно указания на эти два несомненных источника. Однако, сказал Блюмбаум, в свидетельствах современников ничего не говорится о том, что «некоторые» считали тело восковой статуей, изваянной знаменитыми мастерами, а потому имеет смысл продолжить поиск источников. Поиск этот привел докладчика к опубликованной в 1883 году статье венского историка искусства Генриха Тоде. В своей статье Тоде высказал предположение, что два изображения: рисунок женской головы из венской Альбертины (приписывавшийся Рафаэлю) и восковой портрет из лильского Музея изящных искусств (который также приписывали Рафаэлю, а кроме того, связывали с именами Андреа Верроккьо и Орсино Бенинтенди), — были сделаны не с чего иного, как с найденного в 1485 году тела римлянки. По предположению Блюмбаума, именно из статьи Тоде Тынянов заимствовал идею неразличения оригинала и его воскового изображения, на которой строится повесть. Восковая статуя встраивается таким образом в тот ряд разных фигур мнимости, который занимает такое большое место в творчестве Тынянова: если в «Поручике Кижее» мнимость рождается из ошибки писца, то в «Восковой персоне» причиной мнимости становится излишнее правдоподобие. В ходе обсуждения докладчику было предложено несколько параллельных или близких к рассматриваемой ситуации литературных сюжетов. Андрей Топорков напомнил, во-первых, о важности в эпоху Серебряного века мифа о спящей красавице, а во-вторых, о необходимости отличать статуарные копии по гендерному признаку (мужские или женские). Сергей Зенкин вспомнил еще один текст, где изображена мумификация как промежуточная стадия между живым и мертвым и где литературный персонаж влюбляется в такое «промежуточное» существо — это «Роман мумии» Теофиля Готье, изданный в русском переводе в 1911 году. Олег Лекманов указал на то, чего ему не хватило в докладе: хотелось бы более подробного разговора о технике преобразования исторических свидетельств, от кого бы они ни исходили, в тыняновский литературный текст. Блюмбаум в своем ответе вновь подчеркнул, что главным для Тынянова было не что иное, как насилие над материалом, в том числе и историческим. Шла в обсуждении речь и о различных формах восковых изображений в мировой истории; докладчик по этому поводу помянул восковые головы предков, стоявшие в атриуме у древних римлян и, по его выражению, заменявшие им современные фотоальбомы.

Если некоторые докладчики в своих выступлениях возвращаются к любимым авторам, то Лада Панова (Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе) в докладе «*“Дар” и два его автора в свете теории “литературного поля”*» возвратилась к любимому методу «несолидарного чтения», уже опробованному ею на других объектах (Анна Ахматова; Хлебников и Хармс). Метод этот заключается в том, что исследователь не обязан соглашаться с исследуемым автором, не обязан идти у него на поводу. В данном случае предметом «несолидарного чтения» был избран едва ли не самый знаменитый из десятка «кюнстлер-романов», то есть романов о художнике, созданных русскими писателями-эмигрантами, — «Дар» Набокова. Конечно, сказала Панова, после выхода двух подробнейших комментариев романа, написанных Юрием Левингом и Александром Долининым, возникает ощущение, что сказать о «Даре» уже больше нечего. Однако докладчица взялась доказать, что ощущение это ложное. Она решила проанализировать «Дар» с помощью социологии литературы Пьера Бурдьё и выяснить, как писатели эпохи модернизма позиционировали себя в поле литературы и как они переопределяли правила игры в этом поле. С этой точки зрения «Дар» — это роман о литературном успехе и формулах его достижения. На успех нацелены и автор (Набоков), и его герой (Годунов-Чердынцев), и герой героя (Чернышевский, чей роман «Что делать?» на несколько десятилетий захватил публику). Однако Годунов-Чердынцев описывает Чернышевского с позиции «несолидарного чтения» и этим отличается от своего создателя — Набокова, который исходит из того, что искусство сакрально, а читатель профанен и его место в зрительном зале; от читателя Набоков требует только покорности, только «солидарного чтения». Он загадывает читателю загадки, чтобы лишить его самостоятельности. В понимании Набокова автор — бог и разбирается в собственном тексте лучше, чем кто бы то ни было; он создает иллюзию, что текст снабжен всем необходимым и никакого сотворчества от читателя не требуется. А для того читателя, который все-таки отважится на чтение несолидарное, Набоков включает в текст «страшилки» — критические рецензии; их в тексте «Дара» — семь, и шесть из них — глупые; таким образом, шансы читателя преуспеть в самостоятельных оценках рассчитываются как 1:6. В «Даре» Набоков дает указания о том, как следует правильно воспринимать его роман, и рисует образ идеального читателя, лишённого какого бы то ни было текстуального «хюбриса» (греч. «необзуданность»). Докладчица специально остановилась на отношениях двух писателей: самого Набокова и созданного им Годунова-Чердынцева. С одной стороны, Годунов-Чердынцев описан как *vir*-персона; это сказывается даже в том, что он в тексте почтительно именуется по имени-отчеству, Федором Константиновичем; вдобавок он награжден генеалогией, возводящей его к Пушкину. С другой стороны, он намеренно придуман так, чтобы не быть Набокову соперником: если Набоков создает роман, то его герой творит в жанре *pop-fiction*. Закончила Панова доклад гипотезой, не имеющей прямого отношения к рассуждениям об авторе и герое в литературном поле; она предположила, что параллель к «Дару» можно усмотреть в «Новой жизни» Данте — еще одном прозиметре с метаописаниями.

«Несолидарный» метод оказался заразительным, сеанс с разоблачением Набокова убедил не всех и вызвал целый ряд замечаний и возражений. Олег Лекманов усмотрел в выступлении Пановой некоторый парадокс: она говорит, что не надо прислушиваться к «приказам» Набокова, но сама только и делает, что в него вглядывается и к нему прислушивается. В ответ Панова произнесла темпераментный монолог о том, что она не хочет быть ведомой и стремится освободиться от диктата писателя, который нависает над нею всей мощью своей идеологии. А когда ей возразили, что в той или иной мере все писатели что-то диктуют своим читате-

лям и дело филологов — разгадывать смысл этих «диктантов», она сказала, что диктуют далеко не все; ее любимые писатели: Михаил Кузмин, Мандельштам и Бунин — в этом грехе не замечены. Сергей Зенкин предположил, что в докладе были смешаны два разных понятия: «литературное поле», с помощью которого изучаются подвижные писательские карьеры, и «литературный быт», посредством которого описываются неподвижные писательские роли. Майя Кучерская напомнила, что умению навязывать читателю свои оценки учат все учебники литературного мастерства, а Андрей Немзер процитировал давнее высказывание Ю.И. Левина: «Писателю надо верить» — и не согласился с тезисом о Набокове-диктаторе: главу о Чернышевском можно воспринимать по-разному, сказал он, и она вовсе не сводится к дискредитации автора «Что делать?». Не согласился Немзер и с мнением, что нет хороших писателей, а есть хорошие имиджмейкеры, хотя признал, что успех «Дара», который пришел к роману только после публикации полной версии в 1952 году, стал плодом успеха «Лолиты» и других набоковских мероприятий по завоеванию литературной славы.

Константин Поливанов (НИУ ВШЭ) в докладе «*“Незнакомка” Блока в “Белой ночи” Пастернака*» продолжил анализ стихов, включенных Пастернаком в роман «Доктор Живаго». На сей раз предметом анализа стало стихотворение «Белая ночь». Впрочем, начал Поливанов не с него, а с отношения Пастернака к Блоку. Широко известны слова из главы «Елка у Свентицких» о том, что Блок — это «явление Рождества во всех областях русской жизни»; в 1947 году Пастернак признался, что пишет роман «Доктор Живаго» «вместо статьи о Блоке», и в самом деле многие черты роднят заглавного героя романа с поэтом: и восхищение революцией, а затем разочарование в ней, и смерть от удушья в августе; кроме того, в романе есть немало отсылок к поэме «Двенадцать». Но это все общие соображения, а вот конкретно для «Белой ночи» Поливанов обнаружил почти несомненный блоковский претекст, но обнаружил не в сочинениях Блока, а в мемуарном очерке о нем. Дело в том, что «Белая ночь» выбивается из ряда других стихов Живаго: в ней действие происходит в Петербурге, где ни герой романа, ни его героини никогда не бывали, поэтому для того, чтобы увидеть в этом стихотворении воспоминание героя, нужно «вменить» ему некий эпизод жизни, в романе никак не освещенный («пробел в судьбе»). Не связаны упоминаемые в этом стихотворении мотивы: белая ночь, небоскреб, соловьиное пение в садах — и с биографией самого Пастернака. Но зато все эти мотивы обнаруживаются в очерке Корнея Чуковского о Блоке, впервые опубликованном в 1922 году и перепечатанном в 1924-м. Очевидно, что, когда Пастернак обдумывал статью о Блоке, он перечитывал не только его стихи, но и воспоминания о нем. И прочел у Чуковского о том, как на пологой крыше «башни» Вячеслава Иванова (небоскреб!) «молодой, загорелый» Блок читал вслух «Незнакомку», «и вдруг, едва только произнес он последнее слово, из Таврического сада, который был тут же, внизу, какой-то воздушной волной донеслось до нас многоголосое соловьиное пение». И в полном согласии с пастернаковским принципом слитности (тайны и поэзии, соловьев и садов) мемуарный фрагмент Чуковского «слился» со стихами из романа и стал толчком для стихотворения «Белая ночь».

Инна Булкина (Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины) выбрала для доклада на Лотмановских чтениях, проходящих в конце декабря, тему, вполне подходящую хронологически: «*Приключения святочного рассказа в СССР: Гайдар, Светлов, Введенский*». Начала она свое выступление с оммажа Елене Душечкиной, автору книг «Русский святочный рассказ: становление жанра» (1995) и «Русская елка. История, мифология, литература» (2012), в которой святочные и «елочные» сюжеты разобраны детально, тонко

и умно⁸. Тем не менее Булкина в начале доклада коротко напомнила о главных особенностях святочных рассказов: прежде всего, в них громко звучит тема социального неравенства; кроме того, они всегда связаны с идеей возвращения поэзии в домашнюю жизнь; наконец, святочное чудо — прерогатива ребенка, поэтому святочные рассказы неотделимы от темы детства. Святочное чудо нередко оказывается чудом спасения и исцеления (см., например, рассказ Куприна «Чудесный доктор»). Все эти темы так или иначе отразились в том, что Булкина назвала «постышевским мифом». Как известно, именно по инициативе этого партийного деятеля в 1935 году советским детям вернули елку, сдвинув, однако, праздник с Рождества к Новому году. Возвращение елки было одним из пунктов реализации сталинской программы «Жить стало лучше, жить стало веселее». Так вот, в письме Постышева в газету «Правда» «Давайте организуем к новому году детям хорошую елку» это самое возвращение елки представлено как своего рода чудесный подарок бедным детям (детям рабочих), которые прежде «с завистью через окно посматривали» на веселящихся вокруг елки детей богатых. Но этого мало: сын Постышева в своих воспоминаниях сообщает, во-первых, что отец его в детстве был как раз одним из таких бедных детей, заглядывавших в окна богатых, а во-вторых, что его самого, заболевшего под Новый год воспалением легких, отец вылечил, подарив маленькую искусственную елочку. Тут сконцентрировались в новой новогодней ситуации все старые рождественские мотивы, включая «чудесное исцеление». Сходным образом сказочные перемены к лучшему, происходящие под Новый год с детьми, описаны в произведениях советских писателей: повести Гайдара «Чук и Гек» (1939) и пьесе Светлова «Сказка» (1938). Оба писателя нагнетают вполне реальные страхи и опасности, с тем чтобы потом избавить персонажей от них чудесным образом. На материале советской действительности здесь разыгрывается традиционный святочный сюжет. И этот же сюжет выворачивается наизнанку в пьесе Введенского «Елка у Ивановых» (1938), где все разрешается не чудесным счастливым концом, а смертью всех персонажей. В хаотическом мире, где нет никакого порядка, нельзя ждать чуда, нарушающего этот порядок. В ходе обсуждения Майя Кучерская прибавила к советским святочным рассказам еще один — «Сердце земли» Юрия Яковлева, где мать в предновогоднем письме к сыну из блокадного Ленинграда описывает свою елку, а потом оказывается, что никакой елки нет, а письмо это — предсмертное. Докладчица горячо поддержала это прибавление, поскольку отношения матери и сына (с проекцией на евангельский сюжет) имеют к теме Рождества самое прямое отношение.

Олег Лекманов (НИУ ВШЭ) перед началом своего доклада «Текст в тексте в мемуарной книге И. Одоевцевой “На берегах Невы”» пояснил, что представляет слушателям часть наполовину сделанного проекта — комментированного издания мемуаров Ирины Одоевцевой⁹. С подачи Ахматовой и ее окружения твердо установилось мнение, что все сказанное в этих мемуарах — вранье и путаница. Лекманов во многом реабилитировал мемуаристку; как ему удалось установить, намеренно врала она мало — только когда заходила речь о своих соперницах в сердце Гумилева; например, то, что она пишет об Ольге Арбениной, — сознательная ложь. В остальных же случаях следует говорить не о лжи, а о путанице. Чем одно отличается от другого, Лекманов показал с помощью сопоставления двух эпизодов: од-

8 Со времени проведения конференции прошло чуть менее полутора лет, а ни Инны Булкиной, ни Елены Душечкиной уже нет с нами, и это бесконечно печально.

9 В конце 2020 года это издание вышло в свет; см.: Лекманов О.А. «Жизнь прошла. А молодость длится...». Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы». М.: Редакция Елены Шубиной.

ного из «Петербургских зим» Георгия Иванова, мужа Одоевцевой, а другого из ее собственных воспоминаний. У Георгия Иванова Мандельштам вместо ответа на вопрос о том, куда переехали горячо любимые им родственники, начинает хохотать, потому что переехали старики на тот свет — умерли от холеры. Это — чистое вранье. У Одоевцевой Мандельштам рассказывает ей о своем младшем брате, который женился на сестре Анны Радловой, а потом внезапно выбросился из окна. Брат Мандельштама Евгений Эмильевич из окна не выбрасывался, но на сестре Анны Радловой, Надежде Дармолатовой, он действительно женился, а ее младшая сестра Вера действительно выбросилась из окна. Таким образом, Одоевцева перепутала некоторые обстоятельства, но намеренной лжи в ее словах нет. Храня верность теме конференции — «Текст в тексте», — Лекманов сделал основным предметом доклада обращение Одоевцевой с цитатами. По приблизительным подсчетам, точных цитат в ее книге около восьми процентов, а остальные 92 — цитаты неточные, перепутанные. Точно Одоевцева цитирует только Блока и Мандельштама — потому что эти книги во время сочинения мемуаров были у нее под рукой; все остальное она цитировала по памяти — и ошибалась (хотя, как было отмечено в обсуждении доклада, позиционировала себя как абсолютно правдивого докладчика и часто хвасталась своей замечательной памятью). Простые примеры, когда цитата из Кальдерона приписана Лопе де Веге, а слова Зинаиды Гиппиус — Марине Цветаевой, Лекманов рассматривать не стал. Его интересовали случаи более сложные. Первый из таких случаев — контаминация. В уста Гумилева Одоевцева вкладывает фразу со ссылкой на Толстого: «Как правильно сказал Толстой, я не попугай, чтобы всегда повторять одно и то же». Цитата, по всей вероятности, заимствована из очерка Горького «Лев Толстой», однако там Толстой сравнивает себя с другой птицей (и по другому поводу). Обсуждая с Горьким чувство ревности, свойственное зяблику, он говорит, «распустив по всей своей бороде сияние улыбки»: «Я не зяблик». Однако в тех же воспоминаниях, только в другом месте, фигурирует и попугай. Толстой «с досадой» говорит Сулержицкому: «Ах, Левушка, перестань, надоел. Твердишь, как попугай, одно слово — свобода, свобода, а где, в чем его смысл?» Одоевцева просто совместила две цитаты. Любопытно, что фразу «я не попугай» она упорно приписывала Толстому, однако во втором томе ее мемуаров, «На берегах Сены», фраза эта со ссылкой на Толстого вложена в уста уже не Гумилева, а Бунина. Другой пример: в книге «На берегах Невы» Одоевцева дважды приводит в кавычках фразу «попирать скудные законы»; в одном случае это «законы естества», в другом — «законы бытия»; между тем в обоих случаях она, безусловно, имеет в виду слова Гумилева «скудные пределы естества». Инна Булкина справедливо предположила, что помимо Гумилева у фразы Одоевцевой есть еще один источник — пушкинский «Демон» («в те дни, когда мне были новы все впечатленья бытия»). Таким образом, Одоевцева создает свои собственные «цитаты», смешивая Гумилева с Пушкиным. В ходе обсуждения было высказано предположение, что Одоевцева не слишком заботилась о точности своих воспоминаний, так как была уверена, что никто из очевидцев, оставшихся в России, их не прочтет; она не могла предвидеть, что Ахматова во время одной из двух своих поздних поездок в Европу познакомится с их фрагментами, напечатанными в «Русской мысли». Однако Лекманов возразил, что Всеволод Рождественский публиковал свои мемуары в Советском Союзе, однако неточностей и даже откровенного вранья в них ничуть не меньше. Все дело — не в злонамеренности Одоевцевой, а в специфике функционирования человеческой памяти.

Завершил конференцию Андрей Немзер (НИУ ВШЭ) докладом «“Чужое слово” в поэме Давида Самойлова “Юлий Кломпус”». «Чужим словом» оказались четыре эпиграфа — ко всей поэме (или, по авторскому определению, «повести») в целом

и к каждой из трех ее частей. Под всеми четырьмя стоят имена авторов, но не указаны названия произведений, которые, впрочем, определяются без труда. Имена эти: Лермонтов, Пастернак, Пушкин, Ахматова. О Лермонтове Немзер говорил в самом конце доклада, а начал с разбора эпитафий к трем частям. Эпитафия к первой части заимствована из «Высокой болезни» Пастернака: «Я говорю про всю среду, / С которой я имел в виду / Сойти со сцены. И сойду». Пастернака, «предпоследнего гения», по названию написанного позже очерка, Самойлов боготворил с юности; однако с «Высокой болезнью» у автора «Кломпуса» были сложные отношения; в 1944 году Самойлов, находясь на фронте, адресовал ему послание — которое, однако, при жизни никогда не публиковал, — где спорил с его «музыкой во льду»: «Нельзя без музыки, без музыки во льду, / Нельзя без музыки! / Но где она такая?»¹⁰ Вероятно, поэтому строку про «музыку во льду», непосредственно предваряющую строки, приведенные в эпитафии, Самойлов в этом случае опустил. Впрочем, эпитафией пастернаковская тема в «Кломпусе» не исчерпывается; во второй части есть прямая цитата из другой поэмы Пастернака, «Лейтенант Шмидт» («одернуть зонт и очутиться рядом»), вводящая тему обреченности. Короткий эпитафий из Ахматовой, предваряющий третью часть: «Ну что ж! попробую», заимствован из стихотворения «Памяти В.С. Срезневской», и с ним в текст Самойлова входит тема метафизического ухода героя (хотя, как выясняется из последней строки третьей части, он не умер). Пушкинский эпитафий ко второй части: «Поздно ночью из похода / Возвратился воевода», заимствованный из стихотворения «Воевода», на первый взгляд кажется соотнесенным лишь с простым анекдотическим, «адольтерным» сюжетом «повести» Самойлова. Но пушкинская линия в поэме не ограничивается эпитафией; гораздо важнее инкрустация текста пушкинскими приемами; так, финал: «Обязанности выше прав. Скажите, разве я не прав?» — несомненно, отсылает к строкам «Евгения Онегина»: «Защитник вольности и прав / В сем случае совсем не прав». (После того как Немзер процитировал эту фразу, на конференции имел место — возможно, оттого, что доклад был последним и все немного устали, — случай массового гипноза или психоза; один из слушателей исправил цитату на «Поборник вольности и прав»; другой предложил свой вариант: «Блюститель вольности и прав» — и докладчик, превосходный знаток русской поэзии, покорно согласился с поправкой, хотя на самом деле правильной, конечно, была первоначальная цитата.) Немзер привел еще один пример инкрустации самоейловского текста пушкинскими рифмами. В финале поэмы «Цыгановы» строки: «Ему глаза закрыла Цыганова, / А после села возле Цыганова» — реплика на пушкинское «А что же делает супруга / Одна, в отсутствие супруга?» Три эпитафии к трем частям — это для Самойлова такие «чужие слова», которые отчасти уже стали своими. Немного иначе, по мнению Немзера, обстоит дело с эпитафией ко всей «повести», заимствованной из стихотворения Лермонтова «Поэт»: «Он нужен был толпе, как чаша для пиров, как фимиам в часы молитвы». Самойлов опустил предшествовавшую строку с упоминанием «битвы», поскольку у Лермонтова битвы и молитвы сопряжены, тогда как у Пушкина в «Поэте и толпе» битвы и молитвы противопоставлены, и Самойлову ближе пушкинский подход. У Самойлова, как и у Лермонтова, описано исчезновение поэта; поэта больше нет, но инфильтрованность его стихов чужим поэтическим словом меняет дело и внушает надежду. В ходе обсуждения доклада роль Лермонтова в «Юлии Кломпусе»

10 См. подробнее: Немзер А.С. Послание «Пастернаку» Давида (еще не) Самойлова // «Объятье в тысячу охватов»: сборник материалов, посвященных памяти Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию / Сост.: А.Ю. Сергеева-Клятич, О.А. Лекманов. СПб., 2013. С. 112—137.

послужила предметом диалога между Немзером и Александром Жолковским. Жолковский спросил: «Значит, Лермонтов не мерцает сквозь поэму?» — «Захочешь — найдешь», — ответил Немзер. — «Но вы не захотели?» — «Я не захотел», — согласился Немзер и пояснил свою мысль: «Лермонтов важен для Самойлова, но если учесть богатство самойловской припоминательной клавиатуры, ясно, что он значит меньше других».

Доклад Немзера завершил XXVII Лотмановские чтения, и логично, что в самом его конце прозвучало имя Лотмана: Немзер напомнил, что Самойлов и Лотман принадлежали к одному поколению (первый старше второго на полтора года) и стали, каждый по-своему, лучшими выразителями своей «раскаленной эпохи».

* * *

Творческий импульс, заданный XXVII Лотмановскими чтениями, был так велик, что не иссяк и после окончания конференции. В опустевшей аудитории обнаружились неизвестно кем оставленные четыре пары очков. Организаторы объявили о находке в интернете и получили несколько откликов — один лучше другого. Александр Жолковский оценил ситуацию оптимистически: «По очкам мы явно впереди планеты всей!» Татьяна Кузовкина из Таллинна успокоила: «Проверила: очки на мне». А Екатерина Лямина мгновенно произвела стиховедческий анализ: «“Проверила: очки на мне” — это строчка из “Евгения Онегина”».

Вера Мильчина