

Хроника научной жизни

Международная научная конференция XXVIII Лотмановские чтения «Литература и жизнь»

(ИВГИ РГГУ, 25–26 декабря 2020 года)

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_369

Два года назад, в 2018 году, традиционные Лотмановские чтения, которые с 1993 года проходят в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ, носили название «Литература и...»¹. В 2020 году тема конкретизировалась: «Литература и жизнь». Предполагалось, что преимущественное внимание докладчики уделят не влиянию жизни на литературу (аспект достаточно традиционный), но аспекту более оригинальному — влиянию литературы на жизнь, тем более что именно о том, как люди строят жизнь по литературным образцам и как литература моделирует и трансформирует повседневную реальность, много писал Юрий Михайлович Лотман. В результате доклады были посвящены и литературе, и жизни в самых разных соотношениях и комбинациях.

Открыла конференцию *Любовь Киселева* (Тартуский университет, Эстония) небольшим вступительным словом о Юрии Михайловиче. Любовь Николаевна, ученица Лотмана, сменившая его на посту заведующего кафедрой русской литературы Тартуского университета, больше чем кто бы то ни было заслужила право открыть Лотмановские чтения. Юрий Михайлович, сказала Киселева, очень любил пушкинские строки: «Два чувства дивно близки нам, / В них обретает сердце пищу: / Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам. / На них основано от века / По воле бога самого / Самостоянье человека, / Залог величия его». Самому Лотману это ощущение «самостоянья» было присуще еще со времен Великой Отечественной войны, которую он прошел с начала до конца; именно этим чувством, по всей вероятности, был продиктован его ответ М.Л. Гаспарову, когда тот в сложной жизненной ситуации спросил у Юрия Михайловича совета и услышал в ответ, что нужно верить самому себе. Сам Лотман считал, что его идеи будут жить не больше двух десятков лет, но он ошибался, и многочисленные научные конференции, носящие его имя, которые проходят и в Москве, и в Тарту, и в Таллине, служат этому опровержением.

После этого короткого вступления Киселева приступила к чтению собственного доклада, который назывался «*Как часто заглядывал А.С. Пушкин в Акаде-*

1 Мой отчет об этой конференции см.: Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 404–424.

мический словарь?». Понятно, что в этом названии соединились две реминисценции из «Евгения Онегина»: «Хоть и заглядывал я встарь / В Академический словарь» и «Шишков, прости: / Не знаю, как перевести». Киселева задалась целью проверить, в какой степени Александр Семенович Шишков, член Российской академии с 1796 года и ее президент с 1813 года до смерти в 1841 году, сверял свои лингвистические идеи со словарем подведомственной ему Академии. Оказалось, что в очень небольшой. Вообще о расхождении теории с практикой и у шишковистов, и у их литературных противников карамзинистов исследователи писали давно. Карамзинисты вменяли в вину шишковистам употребление старинных слов «семо» и «овамо», между тем Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский показали, что в реальности сторонники Шишкова этих слов (слов-символов или слов-жупелов) не употребляли. Шишков же, как установил О.А. Проскурин, черпал примеры дефектного, с его точки зрения, «нового слога» из брошюры малоизвестного литератора Обрезкова, к карамзинистам никакого отношения не имевшего. Главным предметом шишковской критики были разговорные и заимствованные слова, от которых он считал необходимым очистить книжный язык. В «Рассуждении о старом и новом слоге русского языка» Шишков писал: «По мнению нынешних писателей, великое было бы невежество, нашед в сочиняемых ими книгах слово переверот, не догадаться, что оно значит revolution или по крайней мере révolte. Таким же образом и до других всех добратся можно: развитие développement, утонченный raffiné, сосредоточить concentrer, трогательно touchant, занимательно intéressant и т.д.». Так вот, Киселева продемонстрировала, что «Словарь Академии Российской» был вовсе не так суров, как ее председатель. Слова «переверот» нет в первом издании словаря (1789—1794), однако там вообще нет слов, начинающихся на «пер-», зато во втором издании (1806—1822) «переверот» превосходно присутствует, и притом именно в том значении, против которого возражает Шишков («нечаянная и сильная перемена дел»). Правда, слова «развития» ни в первом, ни во втором издании нет, прилагательного «утонченный» там нет тоже, но зато есть «утончение вкуса», есть и слово «тонкий» в значении «разборчивый, нежный» (применительно ко вкусу) и в значении «проницательный» (применительно к человеку). Слово «трогательно» есть в первом издании с примером «несчастное приключение описано трогательно», есть и глагол «трогать» со значением «подвигать на гнев, на жалость, к чувствительности». Нет слова «занимательно», но есть слово «интерес» во французском значении «польза, прибыль». Словарь узаконивает присутствие в языке таких слов с чисто карамзинистской репутацией, как «вкус», «чувствительность» или «влияние». Зато некоторые из тех «исконно русских» слов, которые Шишков рекомендует употреблять вместо заимствованных из французского, например «наитствовать» в значении «иметь влияние на что-то», словарь называет малоупотребительными. Шишковская критика языка носила не только лингвистический, но и идеологический характер; он не желал «русский язык располагать по-французскому», потому что французский язык «учит развратным нравам», а предлагая свой список образцовых авторов, хвалил их не только за ярко выраженный нравоучительный смысл их творений, но и за то, что они не потчуют его «русскими щами, по-французски изготовленными». Если Карамзин в своих примерах и рекомендациях ориентировался на реальный читательский спрос, то Шишков исходил из умозрительной нормы и не проверял наличия галлицизмов не только в сочинениях своих «образцовых» авторов, но даже и в таком сугубо нормативном труде, как академический словарь.

Татьяна Степанничева (Тартуский университет, Эстония) выступила с докладом «*“Мой портрет, списанный на досуге в осенние ветры для приятелей” А.П. Буниной: источники, приемы и последствия*». В самом начале докладчица

остановилась на причинах, по которым творчество Анны Петровны Буниной (1774—1829) вообще и избранное для анализа стихотворение в частности оставили мало следа в последующей русской литературе. Во-первых, тот факт, что Бунина с самого учреждения «Беседы любителей русского слова» была избрана ее почетным членом, автоматически заставлял причислять ее к литературным староверам; не случайно Батюшков «утопил» ее в «Видении на берегах Леты», а Уваров «похоронил» в речи при вступлении в «Арзамас». Во-вторых, большую и даже решающую роль сыграл, разумеется, пол писательницы: женщине в тот период отводилась прежде всего роль читательницы и арбитра вкуса; женщинам позволялось сочинять, но печатание этих сочинений казалось занятием чересчур экзотическим; вдобавок сочинять женщинам, обладательницам природных дарований, предписывалось в рамках наивной древней поэзии, выход же за эти рамки считался чреватой эстетической катастрофой. Поэтому у Буниной и современники, и вслед за ними исследователи второй половины XX века ценили прежде всего те стихотворения, в которых находили отражение ее чувствований и ее биографических обстоятельств. Даже Кюхельбекер, который в статье «Взгляд на текущую словесность» (1820) оценил творчество Буниной, в частности ее стихотворение «Майская прогулка болящей», очень высоко, похвалил в нем прежде всего «истинность», выражение истинной боли. Бунина в самом деле тяжело заболела, и Кюхельбекер мог узнать об этом из газет, где сообщалось о ее отъезде за границу для лечения, но одобряемое им стихотворение написано до болезни поэтессы. Кюхельбекер, однако, был убежден, что стихотворение — точный слепок чувств Буниной, а не плод ее поэтического воображения. Между тем именно эта грань ее таланта видна в стихотворении «Мой портрет». Бунина опубликовала его в 1809 году в своем сборнике «Неопытная муза», но в «Собрание стихотворений» 1819—1821 годов не включила — возможно, именно из-за его необычного, «экспериментального» характера. Очень длинное стихотворение (более 400 стихов) представляет собой напряженный диалог героини с воображаемыми собеседниками. Формально речь идет о способах «со скукою сражаться», на самом же деле — об авторском выборе. Вместо рукоделия и чтения героиня решает писать; но о чем? В стихотворении последовательно перебираются и отвергаются разные жанры: эклога не годится, потому что она не для дамского пера, героический эпос — потому что нельзя воспевать то, чего не знаешь, ода земным героям — потому что (как напоминают язвительные собеседники) до Державина все равно не дотянуться. Иронически оценивается и дидактическая поэзия с ее моральными трюизмами. Собеседники предлагают героине: «начни с себя» — и она на протяжении трехсот строк описывает себя с разных сторон, причем некоторые из этих автохарактеристик, как заметила докладчица, поразительно напоминают автохарактеристики Печорина. В финале героиня остается неудовлетворенной собственными писаниями: «Сколько насказала, а проку нет, все дрянь», — и ее приговору вторят все те же язвительные собеседники; стихотворение кончается словами: «Таких стихов немало мы читали». Между тем приговор этот несправедливый: в том-то и заключается уникальность «Моего портрета», что таких стихов, в которых автор, причем автор женского пола, производил бы расчет с литературными и поэтическими конвенциями, отказывался от традиционных женских занятий ради сочинительства и превращал его в инструмент самоанализа, а в стихах имитировал спонтанную устную речь, — таких стихов в русской поэзии того времени нашлось бы немного. В сущности, Бунина использовала в «Моем портрете» те приемы, которыми потом стали широко пользоваться авторы, работавшие в жанре дружеского послания, однако в 1809 году главные дружеские послания еще не были написаны, у Буниной же литературные приемы не совпали с литературной личностью, и потому ее но-

вавторства никто не заметил, да и сама она, по-видимому, не смела на нем настаивать и именно поэтому не включила «Мой портрет» в поздний сборник, хотя с современной точки зрения он более чем достоин републикации.

Екатерина Лямина (НИУ ВШЭ, Москва), *Наталья Сомовер* (независимый исследователь, Москва) выступили с докладом «*Лихвинский ревизор и петербургский “Ревизор”*». Героем доклада стал человек, практически неизвестный не только широкой, но даже и узкой аудитории, — Иван Александрович Бессонов. Заинтересовал же он докладчиц потому, что его судьба, по их предположению, способна прояснить другое предположение, давно присутствующее в научной литературе, — о том, что сюжет «Ревизора» Гоголю подсказал Пушкин (хотя, разумеется, столь же давно были названы и другие возможные источники, как литературные, так и жизненные, и список этот, как напомнила в ходе обсуждения доклада Екатерина Дмитриева, продолжает пополняться). Гоголь 7 октября 1835 года просил Пушкина дать ему «какой-нибудь сюжет» «русского чисто анекдота». Но что именно Пушкин посоветовал и посоветовал ли — доподлинно не известно. Так вот, Иван Александрович Бессонов (1811—1848), коллежский регистратор (чин этот он получил очень рано, в 18 лет), приятель приятелей Пушкина (кружка калужских «вольнодумцев», который собрался вокруг калужского гражданского губернатора генерал-майора И.М. Бибикова и в который входили знакомые Пушкина С.С. Хлюстин и С.Д. Полторацкий), служил заседателем Калужского совестного суда, и служил не просто, а «с идеей» — постоянно разъезжал по губернии «для произведения следствия» и с величайшей пылкостью стремился уличить разных мздоимцев в злоупотреблениях, причем в городе Лихвин главным объектом его претензий был тамошний городничий. По предположению докладчиц, история о молодом и горячем «проверяльщике» могла дойти до Пушкина, тем более что в 30-е годы дела Калужской губернии его живо интересовали: ведь именно там находилось имение Гончаровых Полотняный завод. Докладчицы, однако, признали, что история настоящего ревизора, пусть даже имеющего то же имя-отчество, тот же чин и ту же пылкость, что и Хлестаков, отличается от гоголевской одним существенным обстоятельством — именно тем, что этот ревизор был настоящим, а гоголевский — мнимым. И если даже Гоголь в самом деле узнал эту историю от Пушкина, открытым остается вопрос, кто придал ей абсурдный характер: Пушкин или Гоголь. В ходе обсуждения докладчицам было задано много вопросов о Бессонове, в частности был ли он сам знаком с Пушкиным и Гоголем и оставил ли отзывы о «Ревизоре». На первый вопрос докладчицы ответили, что не был, но страстно об этом мечтал и вообще живо интересовался литературой, а на второй — что они еще не изучили всю переписку Бессонова, хранящуюся в фондах Полторацкого (его ближайшего друга, который похоронил его и даже поставил памятник на его могиле), разбросанных по архивам разных городов.

Михаил Велижев (НИУ ВШЭ, Москва) прочел доклад «*Философия старших славянофилов и светская жизнь: первоапрельская шутка 1839 года*». Велижев взялся опровергнуть традиционное представление, согласно которому ирония и юмор были свойственны только западникам — в частности, когда они смеялись над славянофилами, сами же славянофилы всегда сохраняли чопорную серьезность. Между тем розыгрыш 1 апреля 1839 года, о котором подробно рассказал Велижев, свидетельствует об обратном. Об этом розыгрыше сохранились два свидетельства — в письме Алексея Степановича Хомякова и его жены Екатерины Михайловны к поэту Николаю Михайловичу Языкову (брату Екатерины Михайловны) от 12 апреля 1839 года и письме Екатерины Михайловны к жене другого своего брата, Наталье Алексеевне, от 16 апреля того же года. Супруги Хомяковы, вообще большие любители розыгрышей, решили «надуть» 28-летнюю Марию Васильевну

Киреевскую, незамужнюю сестру литераторов Ивана и Петра Киреевских, и при-слали ей записку якобы от лица Чаадаева. В записке «басманный философ», к которому Мария Васильевна относилась с благоговением, предупреждал, что в девять вечера будет читать у нее в доме записку о своем отношении к православной церкви и просит удалить из дома всех посторонних, кроме ее братьев и их матери, Авдотьи Петровны Елагиной. Между тем Чаадаев, конечно, не приехал, а после двух часов томительного ожидания явился слуга и принес новую записку с нарисованной рыбкой и надписью «С первым апреля!» (во Франции первоапрельские розыгрыши именуются «poisson d'avril» — «первоапрельская рыбка»). Розыгрыш этот, как показал Велижев, был вовсе не невинен, потому что ударял сразу в несколько болевых точек: во-первых, он был жесток по отношению к Чаадаеву, которому после «телескопской истории» было запрещено писать, во-вторых, не мог не раздражить Петра Васильевича Киреевского, поскольку тот терпеть не мог Чаадаева и его высказывания о России, которые называл «проклятой чаадаевщиной», в-третьих, скандально выглядел запрет на присутствие при пресловутом «чтении» жены Ивана Васильевича Киреевского Натальи Петровны, которую никто не любил за ее властный характер; в-четвертых, Ивану Васильевичу вся эта история тоже не могла понравиться: он, в отличие от брата, хорошо относился к Чаадаеву, но совсем не любил розыгрыши и мистификации. И наконец, особенно обиженной должна была чувствовать себя Марья Васильевна, тем более что дело происходило в день ее именин. То есть «режиссеры» розыгрыша били каждому из участников своего «спектакля» по «больному месту». Однако — и это самое интересное — никто не обиделся. По-видимому, практика розыгрышей, восходившая к французской культуре мистификаций (обозначаемых также специальным труднопереводимым словом *persiflage*) представляла собой органическую часть московской культуры рубежа 1830—1840 годов. Описанный случай не был единичным; в 1841 году объектом розыгрыша стал сам Хомяков, которого по наущению профессора Московского университета Д.Л. Крюкова и братьев Киреевских уверили, что в Москву приехал великий чешский славист Шафарик и Хомякова приглашают к «Яру», где на обеде в честь гостя он сможет устроить с ним диспут. Вместо диспута, впрочем, ему должны были поднести все ту же первоапрельскую рыбу. От этих конкретных эпизодов докладчик перешел к более общим выводам и предположил, что культура мистификаций, основанных на историософских идеях разыгрываемых, была общей для всех московских салонов, в которых до 1845 года вообще не было разделения на славянофилов и западников, поскольку все читали одни и те же тексты и участвовали в одних и тех же культурных практиках.

Инна Булкина (Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины) процитировала в качестве эпиграфа к своему докладу «“Выдумщик” или “записчик”: “Печерские антики” Н.С. Лескова» слова из статьи Лескова 1869 года «Русские общественные заметки»: «Где литератор перестает быть записчиком и делается выдумщиком, там исчезает между ним и обществом всякая связь». Однако «записчиком» Лесков был весьма своеобразным. «Печерские антики» (1883) по видимости представляют собой рассказ об оригинальных типах, населявших в первой половине XIX века Печерский район Киева. Однако лесковские типы вовсе не те, каких изображали писатели натуральной школы. Лескова интересуют прежде всего персонажи, выражающие дух местности, историю своего времени. Лесков писал «Антиков» для недавно основанного журнала «Киевская старина», где предполагалось публиковать не только исторические исследования, но и материалы по устной истории и местному фольклору. Задумав вначале напечатать там один очерк — «Царский немоляк» (или в другом варианте — «Старец Малафей и его отрок»), Лесков постепенно накопил целое собрание «анекдо-

тов», «побасенок» про киевских оригиналов, среди источников которого важное место занимает народная книга апокрифов о польском бароне Мюнгхаузене — «пане Коханку» (Кароле Станиславе Радзивилле). Впрочем, описанный Лесковым киевский барон Мюнгхаузен — Кесарь Берлинский — лицо историческое, причем выведенное не только в книге Лескова, но и в воспоминаниях марксиста Льва Дейча «Почему я стал революционером» (1921). Дейч в детстве жил в том же уголке Киева, именуемом Шияновскими улицами, и слушал рассказы Кесаря. Однако если будущий революционер воспринимал их как экзотические приключения в духе Майн Рида, у Лескова они имеют иную функцию; они, как и прочие «побасенки»-портреты, не что иное, как вклад в апологию патриархального Киева. «Антики» Лескова — это не только бескорыстный фантазер и воин Кесарь, но также не менее бескорыстный поп Ботвиновский и дьячок Константин, служащий семейству Ботвиновского «питающим враном», а для того обирающий богомольцев. Наконец, к «антикам» Лесков причисляет староверов; в этом он расходится с А.П. Шаповым, который видел в расколе народную оппозицию государству, а в раскольниках — революционеров. Персонажи у Лескова описаны реальные, но предания в его повествовании в конце концов побеждают историю; иллюстрацией этого служит помещенное в конце «Печерских антиков» «последнее сказанье»: Лесков открывает читателям реальную подоплеку эпизода из повести «Запечатленный ангел», где старовер переносит икону с одного берега Днепра на другой по цепям. Все читатели поверили в подлинность этого эпизода. Между тем хотя такой переход в самом деле имел место, совершен он был с иной целью — ради того, чтобы принести водку, которая на другом берегу стоила дешевле. Таким образом, резюмировала Булкина, хотя Лесков и провозглашал преимущество «записчика» над «выдумщиком», выдумщик, хранитель устного предания в нем все-таки побеждал: не зря же самый колоритный персонаж его «Антиков» именно выдумщик.

К величайшему сожалению, этот доклад Инны Семеновны Булкиной оказался последним ее докладом на Лотмановских чтениях, постоянной участницей которых она была много лет. Меньше чем через месяц, 20 января 2021 года, Инна Семеновна скончалась (см. посвященные ее памяти материалы в: Новое литературное обозрение. 2021. № 170. С. 293—331).

Майя Кучерская (НИУ ВШЭ, Москва) продолжила разговор о Лескове. В ее докладе «*Картотека А.Н. Лескова: собрать и утаить*» речь шла даже не об одной, а о двух картотеках, которые собрал Андрей Николаевич Лесков, кадровый военный, посвятивший всю жизнь заботе о наследии отца. Казалось бы, наличие биографии Н.С. Лескова, написанной Андреем Николаевичем и опубликованной в 1954 году, отменяет необходимость обращаться к этим картотекам, однако знакомство с ними показывает, что там есть множество сведений, в книгу не вошедших. Не использовали их и исследователи Лескова, поскольку две деревянные коробочки с предметной и хронологической («Труды и дни») картотеками появились в описи Отдела рукописей ИРЛИ только в 2007 году, и никто, кроме Л.И. Соболева, с ними никогда не работал. Кучерской сначала вообще сказали, что никаких таких картотек в Отделе рукописей нет, но в конце концов коробочки все-таки предоставили. В каждой примерно по пять тысяч карточек, в одной чуть больше, в другой чуть меньше. Сам А.Н. Лесков, упоминая о своей картотеке, называл более внушительные цифры (16 тысяч), однако возможно, что он имел в виду не число карточек, а число записей (которых на одной карточке, как правило, содержится несколько). Хронологическая картотека не только открывает различные «бессюжетные» мелочи из жизни семьи Лесковых, но и позволяет уточнить датировку создания некоторых произведений, например содержит очень важное для Кучерской указание на то, что работу над «Левшой» Лесков начал вскоре после убийства Александра II (см. отчет об ее докла-

де на Лотмановских чтениях 2019 года: НЛО. 2021. № 168. С. 419). Но гораздо интереснее предметная картотека, прекрасно показывающая, какие темы и сюжеты мемуарист отбрасывает и вовсе не упоминает. Дело в том, что книга Лескова-сына идеально транслирует канонические советские представления 1930—1940-х годов о том, какой должна быть биография великого русского писателя. Поэтому в ней ничего не говорится ни об отношениях Лескова-старшего с церковью (а на карточках, напротив, об этом рассказано очень много), ни о его интересе к гибели Александра II или к национальному вопросу. Не говорится в ней и о пикантных подробностях (карточки с названиями «penis», «пердеть», «ложепеременное спанье» и др.) — ведь великий русский писатель по определению выше этой презренной и даже непристойной прозы жизни. Доклад вызвал оживленное обсуждение. Олег Лекманов спросил, зачем же все-таки Лесков-младший хранил эти карточки, если считал их в каком-то смысле компрометирующими отца? Кучерская ответила, что Андрей Николаевич дорожил образом отца во всей его полноте, но доводить свои знания до читателя нужным не считал. Поскольку Кучерская только что, в конце 2020 года, выпустила в серии «ЖЗЛ» издательства «Молодая гвардия» биографию Николая Лескова, Роман Лейбов поинтересовался, нужно ли будет в связи с недавним обнаружением картотек вносить существенные изменения в переиздание? Кучерская ответила, что, к счастью, концептуальные изменения не потребуются, но вот колоритные штрихи добавить, конечно, хочется.

Леа Пильд (Тартуский университет, Эстония) начала доклад «*Кузмин и “жизненность” музыки Моцарта*» с цитаты из дневниковой записи Кузмина от 27 июня 1921 года: «Упиваюсь книгой о Моцарте». Пильд предположила, что имелся в виду двухтомник немецкого музыковеда Германа Аберта, впервые опубликованный в 1919—1921 годах (рус. пер. 1978—1985). Это позволяет понять, что именно ценил Кузмин в Моцарте, в любви к которому признавался неоднократно и в печатных текстах, и в письмах, и в дневнике. Аберт делал упор на том, как в музыке Моцарта воплощаются образы живых людей, причем не неподвижные, а пребывающие в постоянном движении; это и есть та «жизненность», которая упомянута в названии доклада и о которой Кузмин писал в 1907 году В. Руслову: «Я люблю в искусстве вещи или неизгладимо *жизненные*, хотя бы и грубоватые, или аристократически уединенные» (и далее в перечислении конкретных имен первым идет Моцарт). Оперная музыка под пером Кузмина всегда выступает как знак определенных эмоциональных состояний, а Моцарт был мастером тончайшей музыкальной характерологии. Сквозь призму моцартовских опер Кузмин осмыслял свои собственные любовные истории. Особенно важным для него в этом отношении был образ Керубино из оперы «Свадьба Фигаро». Арию Керубино Кузмин воспринимал как важное свидетельство о преддверительной стадии любви (свидетельство, существенное для него, поскольку сам он находился в постоянном поиске объектов любви), и в повести «Мечтатели» (1912) упоминал ее рядом с цитатой из Блаженного Августина: «Знаешь, как у Августина говорится о любви? “А еще не любил, но уже любил любить, не имея кого бы любить, но любя любовь”». Образ Керубино «аккомпанировал» в сознании Кузмина фигуре Юрия Юркуна, особенно на первых порах их многолетнего романа (и не только потому, что, прежде чем Юркуна признали негодным к военной службе, ему грозил призыв в армию). Но, разумеется, одним Керубино дело не ограничивалось. Пытаясь сразу после 1917 года повлиять на оперный репертуар (в частности, своими статьями в газете «Жизнь искусства»), Кузмин писал, что Чехов и Чайковский безнадежно устарели, а вот Моцарт остается современным. Музыкальные ассоциации (прежде всего из моцартовских арий) предоставляли Кузмину способ описания психологии героя, заменяющий психологизм русского романа XIX века, а новаторская динамичность и многосторонность

музыки Моцарта, о которой, в частности, писал Аберт, такой замене способствовали. С любовью к Моцарту соседствовал у Кузмина в послереволюционное время страх, что в новых условиях музыка Моцарта может исчезнуть; не случайно стихотворение 1921 года «Летающий мальчик» из цикла «Пути Тамино» (сборник «Параболы»), названного именем персонажа моцартовской «Волшебной флейты», кончается словами, которые произносит исполнитель роли «волшебного мальчика»: «...страшно, что в квинтете / Меня заставят петь / <...> / Я сам на самом деле / Ведь только працкин внук». В ходе обсуждения доклада Борис Кац напомнил, что прозвучавшими в докладе словами из арии Керубино «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный» опера обязана исключительно творческой инициативе Петра Ильича Чайковского, автора прижившегося в русских оперных театрах перевода либретто; в итальянском же либретто Да Понте, написанном для Моцарта, этих слов нет. В оригинале Фигаро полушутя-полусерьезно угрожает Керубино грядущей службой в армии, которая помешает ему шататься по дамским будуарам; отсюда и мелодия марша.

Олег Лекманов (НИУ ВШЭ) сформулировал название своего доклада в вопросительной форме: «С кем и где гулял Георгий Иванов? (загадка стихотворения “Ликование вечной, блаженной весны...”»». Позднее, написанное Ивановым в 1958 году, незадолго до смерти, и вошедшее в цикл «Последний дневник», стихотворение это, по мнению докладчика, содержит в последних своих строках: «...С Гумилевым вдвоем, / Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты, / Мы спокойно, классически просто идем, / Как попарно когда-то ходили поэты», — загадку, настоятельно требующую разгадки: какие поэты ходили попарно по берегу Невы? Более того, эта загадка представляется Лекманову «точкой опоры» всего стихотворения, которую автор заставляет нас искать. Однако прежде чем предложить разгадку этой загадки, Лекманов, — руководствуясь, как он выразился, принципом британской комик-группы «Монти Пайтон»: «А теперь нечто иное», — поделился результатами своего поиска «точки опоры» совсем иного, прозаического произведения совсем иного писателя. Речь шла о раннем, написанном еще до «Белой гвардии», рассказе Михаила Булгакова «Красная корона» (1922). Рассказ этот, написанный от лица душевнобольного, содержащегося в лечебнице, на первый взгляд не нуждается в особой расшифровке. Однако Лекманов предположил, что комната в конце коридора, в которой содержится рассказчик, не случайно имеет на дверях номер 27 и что это число выбрано потому, что в Новом Завете 27 книг, и последняя, 27-я — это Откровение Иоанна Богослова, или Апокалипсис. И благодаря этой «точке опоры» за бытовыми подробностями рассказа сразу открылся другой смысл: по-иному начали звучать и слова рассказчика о том, что он ненавидит солнце, и мотив печати; вспомнился и эпиграф из Апокалипсиса, поставленный Булгаковым перед «Белой гвардией», над которой он начал работать уже в следующем, 1923 году. От этой булгаковской увертюры Лекманов вернулся к стихотворению Иванова. Андрей Арьев увидел в его финале реминисценцию из стихотворения Гумилева «Современность», где, тоже в финале, «идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя». Однако Дафнис и Хлоя не поэты, увидеть же, как это делает Арьев, в гимназисте и гимназистке самого Гумилева и Ахматову, мешает тот факт, что они «ходили» не в Петербурге, а в Царском Селе, где нет «берега Невы», да и в одной гимназии не учились. Лекманов выбрал другое решение. Он напомнил, что почти одновременно с сочинением этого стихотворения Иванов в письме к В.Ф. Маркову отозвался на статью «Запоздалый некролог», которую тот посвятил М.Л. Лозинскому. Иванов не так высоко, как Марков, оценивал перевод «Божественной комедии», сделанный Лозинским, однако понятно, что марковская статья актуализировала в его сознании фигуру

Данте. Отсюда разгадка, предложенная Лекмановым: поэты, ходившие «когда-то», — Вергилий и Данте. Пожалуй, ни один доклад на XXVIII Лотмановских чтениях не вызвал такой бури реплик, как устных, так и письменных (в чате зума), как этот. Заразившись «монтипайтоновским» принципом, слушатели наперебой рвались предложить докладчику «что-то иное». Наиболее многочисленные возражения касались кандидатур Вергилия и Данте, чье передвижение никак не может быть охарактеризовано глаголом «ходили» (Г. Левинтон), не говоря уже о том, что Данте двигался не рядом с Вергилием, а *за ним* (Л. Панова). Н. Перцев выставил вперед собственную пару: Пушкин и Мицкевич, а потом предположил, что поэтов могло быть не двое, а больше (несколько разных пар). Б. Кац поинтересовался, как могут «ходить попарно» двое поэтов, если для того, чтобы ходить попарно, то есть *по* двое, требуется больше, чем пара (в старом стихе Агнии Барто «мы с Тamarой» ходили парой, но отнюдь не попарно). А. Долинин напомнил о самом простом варианте: а почему не признать, что под поэтами подразумеваются сам Иванов и Гумилев? Наконец, наиболее радикально подошел к проблеме И. Сухих, усомнившийся в самой идее, что этот текст Иванова непременно следует читать как «стихотворение с ключом». Лекманов, впрочем, остался при своем убеждении. Зато его трактовка рассказа Булгакова вызвала одобрение, в частности, такого искушенного интерпретатора, как А. Жолковский.

Андрей Немзер (НИУ ВШЭ) назвал свой доклад «Об одной реплике в пьесе Давида Самойлова “Живаго и другие”». Над пьесой этой Самойлов работал в конце 1987 года по предложению Театра на Таганке и рассчитывал, что театр ее поставит, но в начале 1988 года выяснилось, что поставлена она не будет: в январе началось печатание пастернаковского романа в «Новом мире» и его инсценировка перестала казаться сенсацией. Напечатана она была впервые только в 2015 году. История создания и поэтика пьесы Самойлова подробно исследованы в выпускной квалификационной работе бакалавра нижегородского филиала НИУ ВШЭ Елизаветы Бурденевой. Отослав интересующихся к этой работе, Немзер, как и было обещано в названии доклада, остановился на одной фразе из пьесы. Дело в том, что «сценическое изложение» романа обрамляют две картины «У Пастернака». В первой Пастернак читает друзьям свой роман, а в последней разные люди («гости») его обсуждают, и один из них, именуемый Вторым гостем, говорит, что роман не перестает его удивлять. Не составляет труда разглядеть в этой реплике схожую фразу из «Мастера и Маргариты» («Ваш роман вам принесет еще сюрпризы»), однако Второй гость не Воланд, у него нет ни демонизма, ни сверхъестественного всеведения. Поэтому гораздо более плодотворно разглядеть в его реплике другую отсылку, тем более что она особенно уместна для обсуждения на Лотмановских чтениях. Введение к комментарию к «Евгению Онегину» Лотман закончил следующим пассажем: «В романе Л.Н. Толстого “Декабристы” вернувшаяся из Сибири декабристка, сравнивая старого мужа с сыном, говорит: “Сережа моложе чувствами, но душой ты моложе его. Что он сделает, я могу предвидеть, но ты еще можешь удивить меня”. Это можно применить ко многим романам, написанным после “Евгения Онегина”. Что они “сделают”, мы часто можем предвидеть, но пушкинский роман в стихах “еще может нас удивить”. И тогда потребуются новые комментарии». О том, что Самойлов читал лотмановский комментарий, известно из его переписки с самим Лотманом и Зарой Григорьевной Минц. По прочтении, 24 февраля 1981 года, поэт так сформулировал свои впечатления: «Удивительно, как много я не знал, не понимал или не замечал». Очевидное сходство этого отзыва с репликой Второго гостя сплетает воедино Самойлова, Лотмана, «Войну и мир» (роман, который и Самойлов, и Лотман, по их собственным признаниям, перечитывали по много раз) и «Евгения Онегина». Но все это имеет непосредственное от-

ношение и к «Доктору Живаго», потому что тема переходов жизни в поэзию и поэзии в жизнь, а также проблема различения героя и автора («онегинская сфера») чрезвычайно актуальна для этого романа и в оригинале, и в пьесе Самойлова. В ходе обсуждения доклада Любовь Киселева подтвердила, что Лотман, по его словам, перечитывал «Войну и мир» три раза в год, а приведенная Немзером цитата из «Декабристов» была у него любимейшей. Киселева также спросила, всегда ли Самойлов оценивал пастернаковский роман так высоко, как во время работы над его сценическим изложением. Немзер ответил, что отношение менялось, сначала оно было гораздо более скептическим, но Пастернак для Самойлова оставался главным поэтом даже в те годы, когда Самойлов сам себе в этом не признавался (об этом Немзер делал доклад на Гаспаровских чтениях — 2013, а затем опубликовал статью²).

Александр Жолковский (Университет Южной Калифорнии, США), желая в полной мере соответствовать теме конференции, начал доклад «*Проблема искажающей рецепции: Чехов через призму Толстого и Мережковского*» со своего рода венка виньеток или их набросков, а именно изложения эпизодов из собственной жизни, в которых он стремился строить эту самую жизнь по литературным образцам: прочтя «Звездный билет» Аксенова, поехал в Таллин за подобием западной жизни, прочтя «Путешествие с Чарли в поисках Америки», отправился вниз по Волге, правда, в отличие от Стейнбека, без собаки и скорее по-горьковски, например подрабатывая сплавщиком леса. Однако до прямой имитации любимых произведений дело никогда не доходило: обожая роман Каверина «Два капитана», Жолковский не стал полярным легчиком; зная наизусть романы Ильфа и Петрова об Остапе Бендере, отъемом денег не грешил, однако к советским учреждениям неизменно относился как в конторе рогов и копыт и потому довольно скоро устремился в эмиграцию. Впрочем, подражания любимым произведениям чаще всего носят опосредованный характер. Ленин утверждал, что его «перепыхал» роман «Что делать?», однако сам он не спал на гвоздях и не усаживал проституток за швейную машинку. Чаще всего литература заражает не поступками персонажей, а образом мысли. Образ же этот читатели нередко получают не непосредственно из литературных произведений, а от посредников — авторов критических отзывов. Если отзывы принадлежат влиятельным литераторам, их воздействие может оказаться чрезвычайно длительным и растянуться на многие десятилетия. Именно такая судьба постигла рассказ Чехова «Душечка», интерпретацией которого занялся не кто иной, как Лев Толстой. Он перепечатал «Душечку» в «Круге чтения» и сопроводил послесловием, суть которого сводится к тому, что героиня рассказа — святая, а Чехов над ней посмеялся. Правда, так он высказался уже после смерти Чехова, в лицо же ему говорил другие, более комплиментарные, слова. Конечно, в дальнейшем не все безусловно принимали ее во внимание. Толстой, как выразился Жолковский, перетянул одеяло на себя; между тем в его интерпретации есть два «слепых пятна». Во-первых, Толстой пытается всучить Чехову те стереотипы, с какими тот стремился порвать; аналогичным образом академик Благой некогда отвечал самому Жолковскому на его структуралистские рассуждения о пушкинской Татьяне: «Но ведь она его любит!». Толстой тоже любит рассказ Чехова, но душит его в своих объятиях и задолго до провозглашения «смерти автора» открывает сезон охоты на

2 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-Клятис, О.А. Лекманов. СПб., 2013. С. 112–137.

авторские права. Поэтому он совершенно не замечает, что любовь Оленьки к своим мужьям носит вампирический характер: недаром когда первый муж худел, она толстела, недаром союз со всеми спутниками жизни кончается неблагоприятно: два умирают, третий уезжает, четвертый пытается освободиться от Оленькиной опеки. Кроме того, Толстой не заметил, что героиня не просто повторяет реплики обожаемых ею мужчин; общественная ипостась — сущность ее характера; эта бездетная «интеллектуалка» занимает законное место в череде многочисленных чеховских персонажей, которые порождают мучительные для окружающих бессмысленные тексты и заполняют ноосферу этой чушью. Другой влиятельный интерпретатор Чехова, Дмитрий Мережковский, тоже истолковал свой объект — рассказ «Агафья» — более чем субъективно. Его интерпретация — это руссоистки-народническая идеализация главного героя рассказа Савки, в котором Мережковский ухитрился рассмотреть «сентиментальную чувствительность» и «изящество личности», не заметив, что Савка хладнокровно губит героиню рассказа. Отчасти оправдывает Мережковского только его молодость: в то время когда он в статье «Старый вопрос по поводу нового таланта» (1888) рассуждал об «Агафье», ему было всего 22 года. А о том, как подобную интерпретацию Савки оценивал Чехов, можно догадаться по мемуарной зарисовке того же Мережковского в очерке «Асфодели и ромашка» (1914): «В ответ на рассуждения о “слезинке замученного ребенка”, которой нельзя простить, Чехов говорил: “А кстати, голубчик, что я вам хотел сказать: как будете в Москве, ступайте-ка к Тестову, закажите селянку — превосходно готовят — да не забудьте, что к ней большая водка нужна”»³. Обсуждение доклада было долгим и бурным. Олег Лекманов заметил, что Толстой не слишком «виноват» в своей трактовке, поскольку сам Чехов моделирует и сочувствующее восприятие тоже, а в качестве более близкого к нашему времени примера прочтения, идеализирующего героиню «Душечки», привел советский фильм 1966 года с Людмилой Касаткиной в главной роли. Впрочем, как напомнила Инна Булкина, снял фильм муж Касаткиной Сергей Колосов, поэтому идеализация Оленьки объяснялась, по всей вероятности, не столько преданностью Толстому, сколько супружеским чувством режиссера. Игорь Сухих, выразив восхищение стойкостью докладчика, поднявшегося (по калифорнийскому времени) в семь утра, вступил в полемику с докладом, напомнив, что героиня «Душечки» переживает эволюцию и в конце предстает перед читателем совсем другой, почти матерью (реплика Б. Каца: «...то есть она его все-таки любит»). Однако Жолковский с адвокатами Оленьки не согласился: он по-прежнему настаивал на том, что Оленька и в конце продолжает повторять чужие слова, а якобы материнское ее чувство не более чем псевдолюбовь. Чехов поражает героиню бездетностью, а защитники Оленьки попали под влияние Толстого: таков был вердикт Жолковского.

Первый день конференции завершился докладом «*Эмигрантский дворянский Künstlerroman — “Красная книга” России: “Жизнь Арсеньева” и вокруг*», который прочла Лада Панова (Университет Калифорнии в Лос-Анжелесе, США). В основу доклада была положена концепция *Künstlerroman*'а — романа о художнике — как отдельного жанра, отличающегося от традиционного *Bildungsroman*'а — романа воспитания. Докладчицу интересовала та функция, которую *Künstlerroman* получил в творчестве русских эмигрантов первой волны. Могущество русской литературы — как положительное, так и отрицательное — эти авторы оценивали очень высоко. Ответственность за революции они возлагали на Чернышевского и

3 Подробный разбор «Душечки» и «Агафьи» см. в недавних публикациях Жолковского: «Душечка»: лабиринт сцеплений // Новый мир. 2020. № 9. С. 172—191; «Агафья»: двухбережный шедевр Чехова // Знамя. 2020. № 7. С. 175—196.

Достоевского (которого, ориентируясь в основном на его взгляды до каторги, зачисляли в стан демократов и народников, а роман «Бесы» во внимание не принимали). Но существовала в представлении писателей-эмигрантов и другая русская литература — та, единственными настоящими наследниками которой они считали самих себя. Шмелев, Зайцев и их единомышленники были убеждены, что в своих текстах они сохраняют старую Россию и, когда советская власть кончится, смогут способствовать ее воскрешению. Особую роль здесь играл *Künstlerroman*: его герой, противопоставленный герою советского «романа воспитания», самостоятельный человек, чуждый каким бы то ни было «течениям» и «общему делу», был призван стать ролевой моделью после конца Советов. Именно к жанру *Künstlerroman*'а относится, по мнению докладчицы, бунинская «Жизнь Арсеньева». Ее зачастую трактуют как автобиографический роман, «русский ответ» Прусту; Панова, напротив, убеждена, что это именно «роман о художнике» с вкраплением эпизодов из жизни Бунина. Металитературный сюжет романа — ответ на вопрос о том, как становятся писателями земли русской, наследниками Пушкина и Льва Толстого. Для этого, отвечает Бунин, нужно родиться с правильной душой (несовременной, способной на мистическое прозрение чужих цивилизаций) и правильным телом, нужно появиться на свет в славной дворянской семье, прочно связанной с русской литературой. Дело не только в том, что отца героя зовут Александром Сергеевичем, что он сражался в Севастополе рядом с Толстым, а усадьба его расположена неподалеку от усадьбы Лермонтова; дело в том, что сам герой в своем творческом становлении повторяет путь русской литературы: от лирики к реалистической прозе. Благодаря многочисленным проявлениям металитературности в «Жизни Арсеньева» эмигрант Бунин вписывает своего героя в историю русской литературы, а себя причисляет к писателям земли русской. Участники обсуждения спросили у докладчицы, почему она считает, что *Künstlerroman* возник только в XX веке в эмигрантской среде, и как быть с «Обрывом» (Е. Лямина) и немецкими романами начала XIX века — «Вильгельмом Мейстером» Гёте, «Странствованиями Франца Штернбальда» Л. Тика и др. (Е. Дмитриева). Влияние немецких романов Панова признала (недаром и название у «романа о художнике» немецкое), но «Обрыв» отнесла к романам воспитания, в отличие от «Жизни Арсеньева», где воспитывается не просто герой, но герой-художник.

Второй день конференции открылся докладом «*Половина — должна войти в поговорку*»: самостоятельная жизнь водевильных фраз», с которым выступила Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС). Докладчицу интересовало, каким образом словечки и фразы из литературы (в данном случае из драматургии) переходят в повседневную речь и надолго там остаются. Этот процесс она продемонстрировала на трех примерах. Первый — судьба слова *calicot* (коленкор). До 1817 года оно обозначало только хлопчатобумажную ткань, но в 1817 году на сцене парижского театра «Варьете» был поставлен водевиль-обозрение Э. Скриба и А. Дюпена «Битва гор» (С. Зенкин в обсуждении предложил другой вариант перевода слова *Combat* — борьба или противоборство, но докладчица предпочла остаться при своем переводе). Состязаются в нем горы не реальные, а развлекательные — аттракционы, которые с 1816 года появились в Париже в большом количестве (помимо «русских гор» здесь имелись также горы швейцарские, египетские, лилипутские и т.д.). И вот в одной из сцен появляется приказчик модной лавки, которого принимают за военного из-за наличия усов, широких «казацких» панталон и сапог со шпорами. Между тем усы у него накладные, а воинскими атрибутами он обзавелся только после того, как война кончилась. Зовут этого горе-героя Monsieur Calicot, то есть господин Коленкор. Сатирическое преувеличение здесь было не слишком велико: такие приказчики-шеголи в самом деле появились в Париже

после 1815 года. Они узнали себя, обиделись и принялись освистывать спектакль; их задерживала полиция. Скандаль в конце концов удалось потушить, но слово *calicot* приобрело второе значение, до сих пор присутствующее в словарях. Французские литераторы и журналисты активно пользовались этим словом как минимум до 1860-х годов, хотя далеко не всегда помнили о породившем его водевиле. Второй пример: фраза «Возьмите моего медведя» из водевиля того же Скриба (в соавторстве с К. Сентином) «Медведь и паша» (1820). Герой-пройдоха пытается всучить советнику паша, обожающего экзотических зверей, своего медведя и поминает его кстати и некстати, тщательно скрывая тот прискорбный факт, что медведь этот недавно издох. Водевиль уморительно смешной, фраза неуместная — и, по-видимому, именно по этой причине осталась в языке. Фразу «Возьмите моего медведя» в XIX веке приписывали политикам, пытающимся навязать Франции своего ставленника, аптекарям и торговцам, пытающимся сбыть свой залежалый товар, и драматургам, стремящимся пристроить в театр второсортную пьесу; такие пьесы, собственно, и называли «медведями», причем ко второй половине века водевильный источник опять-таки забылся, и автор словаря арго 1872 года всерьез уверял читателей, что медведем такая пьеса называется, поскольку ее играют только летом, когда светская публика уезжает из Парижа: вот так и медведь летом бодрствует, а зимой спит. Наконец, третий пример — выражение «чай госпожи Жибу». Уникальность этого случая заключается в том, что дикий напиток, где к чаю «для вкусу» примешаны вино, кофе, огурец, горчица, телятина, пряник, редиска и соль с перцем, впервые изобрел вовсе не Дюмерсан, автор водевиля «Госпожа Жибу и госпожа Поше» (1832), откуда «чай госпожи Жибу» и попал в повседневный язык. Первым описал этот нелепый и смешной чай другой автор, Анри Монье, в пьесе «Роман в привратничкой», открывающей его сборник «Народные сцены, нарисованные пером» (1830). Дюмерсан лишь подхватил чужое открытие, однако сочинение Монье — пьеса для чтения, а водевиль 1832 года — настоящее театральное представление, и именно оттуда «чай госпожи Жибу» перешел в язык кулинарии, театра, политики и даже в журналы, посвященные фотографии. Таким образом, среди причин, по которым театральные фразы остаются в языке, следует назвать скандальность постановки, комическую абсурдность реплики и не в последнюю очередь тот факт, что произнесено «крылатое слово» было именно со сцены. В ходе обсуждения было высказано справедливое предположение, что в XX веке аналогичным источником «крылатых слов» стал кинематограф (О. Лекманов). Кроме того, несколько слушателей интересовались тем, были ли среди русских пьес (кроме «Горя от ума») такие, которые обогатили язык словами и выражениями, и предложили в качестве примера несколько фраз из пьес Сухово-Кобылина. Наконец, большой ажиотаж предсказуемо вызвал образ медведя, и многие слушатели принялись напоминать о многочисленных фразеологизмах, в которых фигурирует это животное. Но докладчица этих чужих медведей решительно отвергла и предпочла остаться при своем, водевильном.

Павел Успенский (НИУ ВШЭ, Москва) прочел доклад «*Статус поговорки и характер мысли: о стихотворении Боратынского “Старательно мы наблюдаем свет...”*». Прежде чем перейти непосредственно к Боратынскому, он остановился на истории восприятия и изучения паремий в России в XVIII — первой трети XIX века. В литературе следует различать отношение к паремиям в поэзии и прозе; в лирической поэзии 1820—1830-х годов их вообще нет, за исключением Пушкина, да и у него трудно отделить паремии от простых коллокаций. Что же касается прозы и истории языка, то даже те авторы, которые считали, что в пословицах и поговорках запечатлена народная мудрость, в реальности цитировали простонародную речь не буквально и олитературивали ее ради соблюдения приличий

(например, фраза из басни Крылова 1812 года «попался, как ворона в суп» не что иное, как «перевод» фразеологизма «попался, как кур во щи»). Фольклористы были чуть более внимательны к паремиям, а в 1820-е годы произошел всплеск интереса к ним. Д. Княжевич выпустил «Полное собрание русских пословиц и поговорок» (1822), И. Снегирев «Опыт рассуждения о русских пословицах» (1823), а А. Рихтер в 1824 году напечатал в «Отечественных записках» «Письмо о русских пословицах». Все три автора, каждый на свой лад, видели в пословицах проявление народного ума, особый тип философствования, противопоставляемый утонченным умствованиям, народный аналог философской мудрости. Подобные представления Успенский назвал «дискурсивным фоном» для восприятия стихотворения Боратынского, опубликованного в 1829 году. Основной вопрос, связанный с этим текстом, заключается в том, как следует понимать его последнюю строку о том, что и «плод науки», и выводы «надменного ума» суть не что иное, как «точный смысл народной поговорки». С легкой руки Л.Г. Фризмана и С.А. Фомичева принято считать, что Боратынский имел в виду совершенно конкретную поговорку или, скорее, пословицу: «Век живи, век учись, дураком помрешь». Докладчик взялся опровергнуть этот тезис. Он указал, во-первых, на то, что с окончанием о «дураке» эта пословица зафиксирована после 1829 года, во-вторых, на то, что в автопереводе этого стихотворения на французский язык фигурирует не *dicton* (поговорка), а *diction* (народный способ выражения), а главное, что это стихотворение Боратынского вообще не загадка и не нуждается в разгадке. По логике Боратынского, готовое народное знание отчасти дискредитирует аналитическую мысль; впрочем, и то, и другое принадлежит к числу мыслительных дискурсов с итогом — финитных философий. Стихотворение же Боратынского подталкивает к зонтичному объединению этих двух типов познания и констатации того факта, что смысл человеческой жизни не подчиняется логике финитных философий. Стихотворение это изоморфно мышлению как таковому. Пушкин сказал о Боратынском: «Он у нас оригинален, ибо мыслит». Но Боратынский не просто мыслил; он, по мнению докладчика, мыслил о мысли и мышлении. В ходе обсуждения было признано, что оппозиция *dicton/diction* просто плод банальной опечатки во французской публикации, однако слушатели поддержали общий тезис Успенского о том, что подставлять в последнюю строку стихотворения конкретную поговорку совершенно незачем. И. Сухих даже предложил поискать у Боратынского «двойчатку» и сопоставить с анализируемым текстом другое стихотворение Боратынского — «Сначала мысль воплощена...», где в финале на месте мысли обнаруживается не народная поговорка, а журнальные клише⁴.

Георгий Левинтон (ЕУСПб) назвал свой доклад коротко — «Подтексты в жизни». Докладчика интересовали такие случаи из «жизни», когда поступки, ситуации и реплики могут рассматриваться как цитаты (правда, в названии он употребил слово «жизнь» без кавычек, но в самом начале своего выступления оговорил, что ведет речь именно о «жизни» в кавычках). Простейший случай отождествления происходит на уровне персонажей и в «жизни», и в текстах: Павел I идентифицируется с Гамлетом, а пушкинский граф Нулин — с Тарквинием, покушающимся на невинность Лукреции. Такое отождествление часто используется в критических клише вроде «нового Вольтера»; порой отождествления носят индивидуальный характер: например, Пастернаку Маяковский напоминал «молодых террористов-подпольщиков» из романов Достоевского. Более эффектны случаи, когда намеренной или бессознательной цитатой из конкретного текста можно счи-

4 Материалы доклада использованы в одноименной статье: *Russian Linguistics*. 2021. V. 45, fasc. 4. P. 105–121.

тать всю ситуацию; так Лотман трактовал поведение Чаадаева как воспроизведение роли шиллеровского Маркиза Позы. В эту же категорию входят «цитатные» самоубийства, которые накануне упомянул в своем докладе А. Жолковский. Левинтон продолжил эту линию примером самоубийств после смерти Есенина, причем предположил, что на эту «эпидемию» повлиял не столько поступок поэта, сколько его предсмертные стихи. Докладчик напомнил также, что у литературных самоубийств есть не только провоцирующая, но и терапевтическая функция, согласно пастернаковской формуле «Уже написан Вертер». Литературные прецеденты отыскиваются у многих эротических ситуаций и сексуальных экспериментов, от пушкинской формулы «Любви нас не природа учит, / А Сталь или Шатобриан» (в черновике было, как известно: «а первый пакостный роман») до фразы из романа Эренбурга «День второй»: «Он читал Стендаля, как учебник» (докладчик подчеркнул, что имеется в виду, конечно, книга Стендаля «О любви», но от себя замечу, что «Красное и черное» тоже вполне может быть использовано в качестве такого учебника, тем более что в романе описаны аналогичные уроки, которые герой получил от многоопытного князя Коразова). Цитатную природу имеют многие распространенные в символистской и футуристической среде *ménages à trois*, восходящие не только к «Что делать?», но и к более далеким прообразам; так, по мнению Ирины Одоевцевой, союз троих, о котором мечтал Блок, когда Белый влюбился в Любовь Дмитриевну Менделееву, призван был повторить тройственный союз братьев Вильгельма и Фридриха Шлегеля и подруги Вильгельма Каролины. Эти «милые игры», как выразился Левинтон, позднее, в 1970-е годы, получили в литературоведении название «жизнетворчества». Иногда источник «цитатных» реплик определяется без труда; понятно, что если Мандельштам в воспоминаниях Эммы Герштейн упоминает «птижѐ», то это отсылка к соответствующему эпизоду из романа «Идиот». Менее очевиден источник фразы, которую Пастернак обращает к итальянскому журналисту, передавая ему свой роман: «Теперь вы приглашены на мою казнь». Конечно, сразу хочется увидеть в ней отсылку к роману Набокова, но для того чтобы, как выразился Левинтон, не впасть в постструктуралистскую ересь, нужно быть уверенным, что Пастернак этот роман читал или хотя бы знал его название. Последний и едва ли не самый эффектный пример цитирования (на сей раз не эксплицированного говорящим, но угаданного докладчиком) был почерпнут из очерка Марины Цветаевой «Живое о живом». В рассказе Цветаевой о том, как мистификатор Волошин уговаривал ее выдать написанные ею стихи о России за стихотворения «какого-нибудь ну хоть Петухова» и потом выслушивать, как ее попрекают этим самым Петуховым, таким же юным, но гораздо более патриотичным и ответственным, Левинтон разглядел отсылку к басне Крылова «Осел и соловей», где Осел укоряет Соловья: «А жаль, что незнаком ты с нашим Петухом».

В оживленном и продолжительном обсуждении доклада Левинтона (в котором было гораздо больше ярких примеров и гипотез, чем может уместиться в отчете о конференции) особенно активно обсуждались две темы: мог ли Пастернак знать «Приглашение на казнь» (решили, что мог) и в самом ли деле термин «жизнетворчество» возник только в 1970-е годы? Геннадий Обатнин привел отрывок из письма Блока к Андрею Белому от 1912 года, где это слово употребляется, но Левинтон настаивал на том, что интенсивно муссировать его стали именно в 1970-е годы, по инициативе Л.Я. Гинзбург.

Иосиф Зислин (независимый исследователь, Иерусалим, Израиль) назвал свой доклад «Как живет бред в теле культуры? От клиники к наррации и обратно». Зислин начал доклад с предположения, что если шизофрения, согласно гипотезе английского психиатра Тимоти Кроу, есть плата *Homo sapiens* за пользование язы-

ком, то бред можно назвать платой человека за пользование культурой. Но если бред встроен в культуру, значит, можно предположить, что: 1) бред связан с речепорождением; 2) у него есть нарративная структура, вербализованная история со своим сюжетом; 3) маркирование текста именно как бреда — следствие сугубо врачебного восприятия, но и на этом этапе текстовая и сюжетная природа бреда не утрачивает своего значения, поскольку врач маркирует бред, базируясь на сюжетном подходе. Доклад был густо насыщен колоритными примерами из врачебной практики, и удержаться от соблазна их пересказать невозможно. Опираясь на работу московской коллеги, Зислин привел три примера психических нарушений в период пандемии: 1) профессор университета, проводя занятие онлайн, надела на голову трусы мужа, чтобы защититься от вирусной инфекции; 2) другие супруги, живя на даче, для защиты от той же заразы поставили перед дверью дома мешки с солью; 3) наконец, третьи супруги молили о защите от коронавируса можжевельный куст и приносили ему в жертву свежие фрукты. Пример из другого географического ареала: в Нигерии погромщики сожгли дом пастора, потому что обвинили его в краже у своих соотечественников такой важной части тела, как пенис, причем один из погромщиков вывесил фотографию сожженного дома с подписью, гласившей, что пастор может распоряжаться «собственным пенисом, влагалищем своей жены и всем, что есть у его детей», но покушаться на чужую собственность ему запрещено. Зислин добавил — как показало дальнейшее, опрометчиво, — что с этим нельзя не согласиться. От конкретных случаев докладчик перешел к определению того, что же такое бред, и предложил свою собственную формулу: «совокупность связанных устойчивых нарративов, в которых больной наделяет “особыми качествами” либо себя самого, либо кого-то или что-то из окружающего мира». Жанра бреда не существует, точнее он возникает, только если симулянт воспроизводит то, что опознается как бред в его культуре. Бред рождается здесь и сейчас и носит непосредственный характер; бредящий, вообразивший себя Мессией, не рассказывает о Мессии, он сам говорит от лица Мессии, отождествляется с ним. В зависимости от ситуации, в которую помещает себя бредящий, он может быть либо «пациентом» — в этом случае он убежден, что кто-то оказывает на него положительное или отрицательное влияние, либо «агентом» — в этом случае он уверен, что сам на кого-то влияет благодаря наличию у него хороших или плохих качеств. На основании сюжетов своей культуры больной формирует индивидуальную базу сюжетов, выстраиваемую во многом с помощью базовых сюжетов сказок (Зислин привел тематическую классификацию бреда параллельно с цитатой из В.Я. Проппа об определении сюжетов сказки). Если сам бред, как было сказано выше, не жанр, то он охотно пользуется как архаическими, так и более современными фольклорными жанрами: сказкой-быличкой, городской легендой и т.д. Четких данных о возрасте возникновения бреда в психиатрии нет, но зато заслуживает рассмотрения вопрос о том, как живет бред во времени; Зислин выделил «вертикальные синдромы» — диагнозы, поставленные для прошедшего времени (видения дьявола, божественные голоса, путешествия на тот свет и т.д.) и синдромы «горизонтальные»; пресловутые «трусы на голове» попали в этой классификации в разряд «смешанных». В конце доклада Зислин подчеркнул, что содержание высказывания не способно дать ответ на вопрос, является ли это высказывание бредом. Все дело в том, встраивается ли данная структура в болезнь (так, человек может говорить о том, что его преследуют марсиане, в шутку, и тогда его слова бредом не будут).

В обсуждении доклада выступавшие в основном интересовались возможностью ставить диагнозы писателям прошлого (в частности, Хармсу или Хлебникову), но тут Зислин был крайне осторожен и сказал, что с диагнозами к умершим людям лучше не соваться, тем более что авангард вообще ориентирован на эпатаж и непо-

нимание окружающими. Окончилось же выступление Зислина громким «горизонтальным» аккордом: докладчику аукнулось его легкомысленное согласие с погромщиком насчет того, чем может и чем не может распоряжаться мужчина. Ксения Гусарова напомнила докладчику, что в наши дни, когда повсюду идет или должна идти борьба против домашнего насилия, мы не можем допускать, чтобы мужчины распоряжались половыми органами жен и детей. Зислин согласился и с этим.

Александр Иваницкий (ИВГИ РГГУ) прочел доклад «*Литературный перевод как трагический жизненный код (Символическая линия Рюдигера Шильдкнапа в романе Т. Манна “Доктор Фаустус”*)». Рюдигер Шильдкнап — англист, поэт и переводчик; его поведенческая программа холодно-отстраненного наслаждения жизнью одновременно продолжает его литературную деятельность и продолжается ею. Шильдкнап, однако, существует в романе «Доктор Фаустус» не сам по себе; он один из своеобразных двойников главного героя, композитора Адриана Леверкюна, и потому его фигура послужила докладчику призмой, сквозь которую он рассмотрел главную проблематику романа. Она заключается в том, что художественный элемент, построение жизни по образцу искусства и, в частности, музыки не только главная особенность немецкой нации, но и причина ее трагедии. Точно так же как черт в диалоге с Адрианом дает понять, что он «не прощенный гость», что он всего лишь воспроизводит мысли самого Леверкюна, так же и для Германии нацизм, по мысли Манна, оказывается не сломом немецкой культурной нормы, а ее синтезом. Германская культура восходит разом к музыке и биологии; трактовка неживой материи как живой приводит к ложному одушевлению материи. Фауст-Леверкюн музыкой не заменяет, а продолжает биологию; он получает вдохновение биологическим путем, от «режиссера»-нечистого. Кречмар, первый учитель Леверкюна, подчинил слово музыке и тем отнял у него рациональную, то есть гуманистическую, составляющую. Но музыка в «Докторе Фаустусе» — романе о музыканте — не только предмет, но и способ изображения. Реминисценции в романе подобны музыкальным мотивам; диалоги о биологии и музыке тоже устроены как музыкальные мотивы; таким образом, с помощью своего романного слова Манн лечит подобное подобным. Выходя из-за спины Серенуса Цейтблома, от лица которого ведется повествование, Манн освобождает соотечественников от родовой травмы немецкой культуры. Финальным аккордом доклада, впрочем, отчасти поставившим под сомнение его конечный вывод, стала реакция на «Доктора Фаустуса» Анны Ахматовой, которую вспомнил Сергей Серебряный, а дословно процитировал Андрей Немзер; после знакомства с «Доктором Фаустусом» Ахматова воскликнула: если у них такие антифашисты, то каковы же фашисты?

Ольга Вайнштейн (ИВГИ РГГУ) дала своему докладу название «*Платье Алисы: от Кэрролла до каваша*». Речь в докладе шла не непосредственно о литературе, а о книжной иллюстрации. Первым иллюстратором рассказа об Алисе выступил сам автор; всем известная «Алиса в Стране чудес» — литературная обработка рукописной книги «Приключения Алисы под землей» (1864), которую Льюис Кэрролл сопроводил 37 рисунками и подарил девочке Алисе Лидделл, ставшей прообразом сказочной героини. Вайнштейн коротко охарактеризовала судьбу этой рукописи: в 1886 году, еще при жизни писателя, было выпущено ее факсимильное издание; в 1928 году Алиса, давно выросшая и вышедшая замуж, выставила ее на аукцион; до 1946 года рукописная книга Кэрролла находилась в американском частном собрании, затем снова была выставлена на аукцион, и тогдашний директор Библиотеки Конгресса организовал сбор денег, чтобы выкупить ее и передать в дар Британскому музею в знак благодарности за действия Англии в войне против Гитлера. Кэрролл был хорошим рисовальщиком, тщательно продумывал место рисунков в рукописи и в полном соответствии с поэтикой своих сказок не чурался

гротеска. Собственно говоря, Вайнштейн интересовал один-единственный аспект этих рисунков — платье, в которое Кэрролл одел Алису. Вообще в ту эпоху костюм девочек, как правило, повторял костюм взрослых дам (кринолин или много нижних юбок), и Алиса на рисунках Кэрролла одета в платье достаточно условное, но в общем повторяющее фасон типичного платья для девочек, принятого в 1860-е годы. Автор первых профессиональных и ставших классическими иллюстраций к книге об Алисе, Джон Тенниел (приглашенный на эту роль самим Кэрроллом) не внес в кэрроловское платье Алисы кардинальных изменений, но прорисовал его более тщательно: появились складки на юбке, фартук и рукава-фонарики. Именно такой облик стал каноническим для кэрроловской Алисы. Что же касается цвета платья, то он бывал разным у разных иллюстраторов, но в конце концов закрепился вариант, в котором платье Алисы синее (в синем Алиса изображена и в фильме Диснея 1951 года). Современная судьба платья Алисы — это его активное использование в косплее, где платье остается примерно похожим на классический оригинал, но функция его меняется: в него, как правило, облачается половозрелая Алиса, готовая к эротическим приключениям и куда больше напоминающая набоковскую Лолиту. Особенно активно платье Алисы используется в такой функции в Японии, поскольку органично вписывается в эстетику каваяи (за подобным ее описанием докладчица отослала к книге Инухико Ёмота «Теория каваяи», выпущенной издательством «Новое литературное обозрение» в 2018 году). Все Алисы, как невинные, так и эротические, были продемонстрированы докладчицей на экране.

Татьяна Кузовкина (Таллинский университет, Эстония) продолжила серию сообщений о переписке Лотмана докладом «*Между литературой и жизнью: о переписке семьи Лотманов 1940—1946 годов*». Но на сей раз доклад содержал не только «фабулу» (рассказ о содержании писем), но и «сюжет», причем интрига частично разрешилась буквально накануне выступления. Издание переписки семьи Лотманов, в подготовке которого принимала участие докладчица, выросло из идеи Ларисы Найдич издать переписку Юрия Михайловича с ее матерью Лидией Михайловной Лотман. Однако потом было решено включить в книгу также переписку за указанный период с другими членами семьи. В результате в рукопись, сданную в издательство, вошли 356 писем, среди которых 261 — от самого Юрия Михайловича; в приложении помещены еще 24 письма — переписка членов семьи с другими лицами. Исходным пунктом доклада стало письмо Лотмана матери и сестрам из действующей армии от 20 сентября 1944 года, написанное вскоре после того, как бригаду, где служил Ю.М., перевели из Белоруссии в Латвию в связи с готовящимся наступлением на Ригу. Текст этого письма давно опубликован Б.Ф. Егоровым, но докладчица особо остановилась на упомянутом в письме «сотруднике Виленского университета, доценте этнографии», собирателе белорусского фольклора с упором на его музыкальную сторону. Лотман обсуждал с ним изучение фольклора в связи с этнографией (а не с литературой и лингвистикой, как было принято в Советском Союзе) и узнал, что доцент знаком с работами питерских ученых: М.К. Азадовского, Б.В. Томашевского и других. Кузовкина привела другую, сильно беллетризованную, версию описания встречи с виленским доцентом в воспоминаниях Лидии Михайловны Лотман; здесь незнакомец, встреченный в вагоне поезда, узнав, что Юрий Михайлович до службы в армии начинал учиться в Ленинградском университете, сообщает, что и сам когда-то читал там лекции и с величайшим почтением относится к Томашевскому, Эйхенбауму и др. Поскольку сам Ю.М. в 1946 году в письме к Азадовскому сообщал о белорусских песнях, но о виленском доценте не упоминал вовсе, то возникает даже предположение, что весь рассказ 1944 года просто мистификация, изобретенная, чтобы привлечь вни-

мание М.К. Азадовского, которому Лидия Михайловна по просьбе брата передала письмо о доценте (тем более что Ю.М. был склонен к мистификациям и розыгрышам; Кузовкина упомянула, в частности, его рассказ о том, как он женился на японке). При работе с письмами встает общий вопрос: насколько можно доверять такому документу, который, по определению Тынянова, находится на границе быта и литературы и, как это свойственно быту, «кишит рудиментами разных литературных деятельностей»? В связи с этим Кузовкина остановилась на особенностях эпистолярного стиля всех членов семьи Лотмана и сопоставила их со стилем Владимира Рудешко, первого мужа Лидии Михайловны, кадрового военного. Рудешко изо всех сил старается сохранять в письмах высокий слог и потому щедро уснащает их литературными штампами; у самих же Лотманов стиль литературоцентричный, богатый цитатами и реминисценциями, но при этом простой и легкий. От разговора об официальных цензурных запретах (например, цензура вымарывала географические названия, и потому в письме, с которого начался доклад, Лотман обозначает Латвию перифразами: «родина Бойтманов» — по фамилии мужа материной сестры — и «берега нашего родного моря») Кузовкина перешла к цензуре внутренней, объяснявшейся во многом нежеланием огорчать родственников; все письма и Лотмана, и его родных звучат очень бодро и радужно, но сделанное докладчицей сопоставление одного из писем с позднейшими рассказами Ю.М. о том же наступлении, записанными Л.Н. Киселевой, ясно показало, как много страшных подробностей в письма не вошло (как говорила позднее одна из сестер Ю.М. Инна Михайловна, главное в письмах военного периода — сообщение, что мы живы, а все остальное — архитектурные украшения). И наконец, в финале доклада Кузовкина вернулась к личности виленского доцента и рассказала, что утром в день доклада получила письмо, в котором говорится об этнографе-музыковедо по фамилии Цитович, который, как и герой письма, до войны преподавал в Виленском университете, а во время войны служил помощником аптекаря; известно также, что он имел дочь (а герой письма разыскивал свою дочь, потерянную во время оккупации). Дочь жива, сказала Кузовкина, и теперь осталось только выяснить у нее, разлучалась ли она во время войны с отцом и разыскивал ли он ее (хотя суровый Г. Суперфин и требует не доверять устным рассказам и подтверждать все письменными документами).

Нина Брагинская (НИУ ВШЭ, Москва) прочла доклад «*Сны Перпетуи и Видение Сатура: как отличить запись реального сна от литературной обработки?*». Предметом доклада стали «Страсти Перпетуи и Фелицитаты» («*Passio Perpetuae et Felicitatis*») — текст, в котором рассказывается, как в пригороде Карфагена в 203 г. арестовали, а затем казнили несколько молодых катехуменов и присоединившегося к ним их наставника катехизатора Сатура (или Сатира). В «Страсти» входят анонимные богословские Пролог и Эпилог, а также рассказ безымянного современника событий о происходившем в тюрьме и на арене со зверьями, но главное, туда включены собственноручные тюремные записки самой Перпетуи — до IV века единственное собственное сочинение женщины-христианки. В них она рассказывает среди прочего о четырех своих сновидениях, а следом за ее записками составитель поместил описание пророческого видения посмертной участи мучеников, составленное от лица катехизатора Сатура. Докладчица поставила своей целью доказать, что если видения Сатура — это, скорее всего, традиционное учительное и утешительное сочинение, в котором сон не более чем литературный прием, то в основе рассказа Перпетуи лежат реально увиденные ею сны. В начале доклада Брагинская оговорила, что перевод «Страстей» выполнен руководимым ею семинаром «Лаборатории ненужных вещей», но отважное намерение говорить о снах и отличать запись реальных сновидений от сновидений сугубо ли-

тературных ее собственное и она отлично сознает все сложности, с которыми сопряжена такая задача. Ведь сновидения формируются в соответствии с культурными матрицами, поэтому отличать индивидуальный сон от архетипов очень нелегко, тем более что дошедший до нас текст (рукопись, составленная на шесть веков позже описываемых событий), возможно, подвергался позднейшей редактуре. К числу примет подлинного сна Брагинская отнесла, например, подробности, которые на первый взгляд кажутся ненужными, излишними: Перпетуя описывает диакона Помпония в белоснежных одеждах и сандалиях, подвязанных переплетенными ремешками, и если белоснежные одежды — традиционный атрибут мучеников в раю, то сандалии с ремешками косвенно свидетельствуют о реальном впечатлении от сновидения. Сны Перпетуи полны такими индивидуальными деталями. Так, она видит неогражденный сад (а традиционно сад в подобных видениях изображается внутри ограды) и седого человека в пастушьей одежде, который доит овец; понятно, что это добрый пастырь, но Перпетуя (в отличие от Сатура, который точно, без подсказки, знает, что видит Господа) не знает, как его назвать; более того, Христа очень редко изображают седым, да вдобавок доящим овец. Не соответствует догматическому разделению на рай и ад и та роль, какую играет в сновидениях Перпетуи ее младший брат Динократ, умерший в детстве от болезни некрещеным. Сначала брат предстает ей в сумрачном месте; он изуродован страшными язвами, грязен и страдает от жажды, но после того, как Перпетуя отмолила его, он является ей не в Элизии, а в том же самом месте, только теперь там светло, сам брат чистый и здоровый, а купальня, до которой он прежде не мог дотянуться, теперь стала ему доступна и он пьет из нее чистую воду. Эти и многие другие детали, которые невозможно подделать, поскольку для них не имелось образца, послужили докладчице доказательством подлинности сновидений Перпетуи.

Роман Лейбов (Тартуский университет, Эстония) назвал свой доклад «*Заумный Толстой*». Впрочем, начал он доклад не с Льва Николаевича Толстого, а с Ивана Сергеевича Тургенева, а именно с эпизода из воспоминаний Владимира Соллогуба, приведенного в статье Романа Якобсона «*Заумный Тургенев*». Тургенев, если верить Соллогубу, рассказал, как он в английском клубе вдруг ощутил, что здешняя чопорность его душит и он должен непременно «русскими словами себя успокоить», а потому «ударил об стол кулаком и принялся, как сумасшедший, кричать: “Редька! Тыква! Кобыла! Репа! Баба! Каша! Каша!”». Аналогичный анекдот существует и о Толстом; правда, он воспроизведен мемуаристом XX века, академиком-кораблестроителем А.Н. Крыловым со слов своего отца, который служил в той же бригаде, что и Толстой, но после него, так что о подлинности анекдота судить трудно, однако, как показал Лейбов в докладе, для Толстого он в высшей степени характерен. Согласно Крылову-сыну, Толстой хотел «известить в батарею матерную ругань и увещевал солдат: “Ну к чему такие слова говорить, ведь ты этого не делал, что говоришь, просто, значит, бессмыслицу говоришь, ну и скажи, например, “елки тебе палки”, “эх, ты, едондер пуп”, “эх, ты, ерфиндер”»; солдаты, впрочем, замысла графа не оценили и признали его матерщинником самого высокого полета (Олег Лекманов в чате рассказал о последователе Толстого — замполите, который в пору лекмановской службы в армии предлагал в качестве замены ругани фразу «Кипит твое молоко!», но преуспел ничуть не больше Толстого: ответом ему было всеобщее горькое недоумение). Плохо не то, что неприлично, а то, что неправда, — убежденность в этом черта совершенно толстовская. От этой констатации Лейбов перешел к разговору о толстовской концепции знака и о том, как она повлияла на концепцию культурного знака, сформулированную Лотманом. Как бывают собаки, натасканные на обнаружение наркотиков, сказал Лейбов, так Толстой с юности «натаскал» себя на отыскание знаков, так что его можно на-

звать великим обнаруживателем знаков — и их обличителем. Над любимыми знаками Толстой охотно издевается. Лейбов привел в качестве одного из примеров сцену из «Войны и мира», где солдата Сидорова товарищи заставляют говорить «по-хранцузски», и он начинает «часто-часто» лепетать непонятные слова «кари, мала, тафа» и т.д. Для Толстого подлинно только то, что незнаково; он охотно срывает все семиотические маски. Для него вся семиосфера — ложь, даже иконические знаки и знаки-симптомы для него чересчур конвенциональны; семиотический скептицизм Толстого затрагивает все, вплоть до личных имен (в «Воскресении» Катюша превращается в Маслову, и эти разные имена обозначают едва ли не разных людей; аналогичные метаморфозы происходят с заглавным героем повести «Отец Сергей»). Все толстовские эксперименты были призваны, среди прочего, помочь ему убежать от знаковости, но даже в самые последние дни жизни ему это не удалось. Ненавистой Толстому знаковости противостоит заумь — мир чистых эмоций. Отрицательные герои Толстого выговаривают слова чисто и правильно, так же обычно говорит и Каренин, но под влиянием сильного он превращает слово «перестрадал» в другое, не существующее в языке, — и эта замена служит доказательством силы его чувства. В конце доклада Лейбов вновь возвратился к заумному Тургеневу и предположил, что «заумный Тургенев» родился из «заумного Толстого» и что крики Тургенева в английском ресторане есть не иное, как антигетическое развергивание сцены обеда Стивы и Левина, где слуга-татарин жаждет употреблять французские названия кушаний, а Стива его перебивает. Что же касается Лотмана, который очень любил Толстого (о чем уже упоминал в своем докладе Андрей Немзер), то ему этот писатель неизменно служил иллюстрацией радикального просветительского подхода к знакам.

Тему зауми продолжил *Илья Веницкий* (Принстонский университет, США), выступивший с докладом «*Заумный Гаспаров: индейские имена в “Записях и выписках”*»⁵. Веницкий начал с цитаты из упомянутой в названии книги Гаспарова: «Дети любят заумные слова, а потом взрослые их от этого отучивают. Мне удалось сохранить эту любовь почти до старости. До сих пор помню юмористический рассказ про индейца, которого звали *Угобичибугочибипаупаукиписвискививичинбу*, что будто бы значило “маленькая ящерица, сидящая на сухом дереве, с хвостом, свешивающимся до земли” (Так Крученых приводит на пушкинскую заумь примеры из “Джона Теннера”). Я полюбил историю и географию, потому что в них было много заумных имен и названий». Веницкий предложил широкий литературный и культурный комментарий к этой записи. Начал он с упоминания Алексея Крученых. Гаспаров имел в виду стихотворение Крученых «Военный вызов зау» и автокомментарий к нему в книге «Сдвигология русского стиха» (1922), где дана отсылка к пушкинской статье «Джон Теннер» (1836): из нее поэт XX века заимствовал несколько индейских слов, в частности слово *сассакуи* — «бранный крик в знак радости и вызова». Опираясь на антирусоистскую статью Пушкина, где нецивилизованные индейцы изображены жестокими и мало располагающими к подражанию, Крученых вел полемику разом и против символистов с их культом дикарей, и против академических пушкинистов, которые цитату из Пушкина в «Военном вызове» не опознали. Далее Веницкий перешел к источникам труднопроизносимого индейского имени. Выяснилось, что Гаспаров почерпнул его из рассказа американского писателя-юмориста Ричарда Коннеля (1893—1949) «Последний из плосконогих», который был опубликован в русском переводе Евгения Толкачева в 1928 году в журнале «Всемирный следопыт», а в 1963 году перепечатан

5 Материалы доклада использованы в одноименной статье Веницкого, см.: Новое литературное обозрение. 2021. № 168. С. 154—177.

в журнале «Искатель»; здесь оно переведено почти так же, как в «Записях и выписках»: «Маленькая жирная рыжая мускусная крыса, сидящая на еловой шишке, с хвостом, волочащимся по земле». Виницкий пустился в лингвистические изыскания по поводу источников этого имени; в поисках индейского племени, породившего «маленькую ящерицу», она же «мускусная крыса», докладчик помянул племя Оджибуа и слегка ошибся в его произношении, что и отметил в чате Г. Левинтон: «Мне кажется, вы превратили народ Оджибва или Оджибуа в Аджубея (главный редактор «Известий» в первой половине 1960-х годов, зять Хрущева. — В. М.), которого наше поколение еще помнит».

В результате поисков обнаружилось, что в случае американского автора имела место, говоря на языке современных постколониальных исследований, апроприация белым автором индейской темы, и вместо этнографии перед нами игра слов; играл словами, только русскими, и переводчик Толкачев. Гаспаров и сам был мастером подобных игр, причем иногда они имели вид научной работы: так, доведя до абсурда метод поиска анаграмм в литературных текстах, он вычитал из стихотворений Владимира Соловьева слово «масло». Прочитанный в начале доклада отрывок о зауми Гаспаров привел в ответ на вопрос анкеты: «Выполняла ли ваша углубленность в античность роль заслона от маразма советской (и, наверно, не только советской) действительности?». Виницкий предложил слушателям сжатую реконструкцию истории зауми в русской литературе, которую уже к концу 1920-х годов начали громить, вытеснять в детскую литературу, с тем чтобы потом начать преследовать и там. Из этой реконструкции следует, что восприятие зауми как заслона, антидота от маразма — это точный историко-литературный диагноз. Притом заумь — это не только научная проблема, но и узловый экзистенциальный вопрос, поскольку, по Гаспарову, наука о словах — это наука о понимании, а заумь напоминает о трудностях этого понимания. Дефиниции зауми в «Записях и выписках» всякий раз неожиданные, и одна из них гласит: «Заумь. Слово “кварк” физики взяли из “Финигана” Джойса как заумное, но это оказалось венское жаргонное словечко от славянского “творог” (от “творить”, как *fromage* от *formare*) (от В. Вс. Ив.)». Эта глубинная связь заумного термина и творчества очень важна для Гаспарова, поскольку подтверждает его убежденность в том, что в мире нет ничего бессмысленного и безумного, что заумь просто напрягает смысл *до предела*. Закончил Виницкий свой доклад собственным выводом из гаспаровской концепции: человек человеку — заумь.

Закончились XXVIII Лотмановские чтения докладом «Собирался ли Пушкин убежать к туркам? Об одной ложной гипотезе», который прочел Александр Долинин (Винстонский университет в Мэдисоне, США). Он начал свое выступление с финала статьи «Тоска по чужбине у Пушкина» (1915), где М.А. Цявловский, в свою очередь, цитирует вторую главу пушкинского «Путешествия в Арзрум»: «Вот и Арпачай, сказал мне казак. Арпачай! Наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное... <...>. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван; я все еще находился в России». Строго говоря, прокомментировал эти строки Долинин, Пушкин неправ; хотя в тот момент, о котором идет речь, Карс и Арзрум были завоеваны Россией, формально они по-прежнему принадлежали Турции и чуть позже, согласно Адрианопольскому миру, были ей возвращены. Во всяком случае, Бенкендорф в записке, представленной Николаю I, утверждал, что Пушкин оказался «вне наших границ», и это вызвало гнев императора. На основании этих фактов Ю.Н. Тынянов предположил, что поездка в Арзрум была связана с пушкинскими мыслями о побеге; очевидно, однако, что это была *не та* за-

граница, о которой Пушкин мечтал всю жизнь, а главное, что эти мысли не были тождественны практическим приготовлениям. Однако именно к этой практической области отнесли поездку в Арзрум Михаил Блейман (впоследствии создатель картины «Подвиг разведчика») и Илья Зильберштейн (впоследствии инициатор открытия Музея личных коллекций в ГМИИ им. Пушкина), сценаристы кинофильма «Путешествие в Арзрум» (1937). В сценарии Пушкин прямо говорит, что тоскует по чужбине и потому мечтает попасть в плен, чтобы бежать из царской империи. Картина, казалось бы, получилась идейно-выдержанной, но советской критике она не понравилась. Рецензент «Нового мира» Херсонский осудил кинематографистов за то, что Пушкин в их фильме только ненавидит Россию, а о любви к родине не говорит ни слова. Создатели фильма чуть-чуть опоздали и выпустили свое творение в тот момент, когда советская идеология как раз начала сдвигаться от революционного интернационализма к национальному патриотизму, так что востребован стал Пушкин-патриот, великий русский национальный поэт, о чем и свидетельствовали директивы «Правды» и в целом все помпезное празднование пушкинского юбилея в 1937 году. Не учел новых веяний и И.К. Ениколопов, утверждавший в монографии «Пушкин на Кавказе» (1938), что Пушкин якобы знал о планах командовавшего русскими войсками генерала Паскевича выйти к Черному морю и намеревался воспользоваться этим для побега за границу. Свою идею Ениколопов подкрепил цитатами из писем пушкинских знакомых, которые истолковал неверно, разглядев в строках, вообще не связанных с Кавказом, зашифрованные упоминания о готовящемся побеге. Идея Ениколопова оказалась весьма долговечной; во время оттепели ее подхватил Л. Гроссман, от него она перешла в беллетристику, а затем в ту безбрежную область, которую Долинин определил как «народно-интернетовское пушкиноведение». Яркий образец такого подхода — «роман-исследование» Ю. Дружников «Узник России» (1992). Дружников утверждает, что советские пушкиноведы тщательно выскребали из биографии Пушкина любые упоминания о планах побега, и только он, Дружников, впервые сделал их достоянием гласности. На самом же деле он просто повторил соображения предшественников о том, как Пушкин готовился бежать и не исполнил своего намерения лишь из-за неудачи русских войск. Между тем соображения эти не выдерживают проверки фактами. Так, нет никаких оснований говорить о том, что Пушкин мог как-то соотносить свои планы побега с планами передвижения русской армии. Дело в том, что планы эти постоянно менялись и даже согласование их с Петербургом было практически невозможно, поскольку депеши из армии шли четыре недели в столицу и столько же времени обратно, так что письмо императора о планах насчет похода к берегу Черного моря, в Трапезунд, Паскевич получил уже после отъезда Пушкина в Тифлис. Но есть и другая причина, по которой разговоры о планировавшемся побеге Пушкина лишены оснований. Бежать из действующей армии, куда Пушкин попал по протекции Раевского и с разрешения Паскевича, было бы подлостью по отношению к первому и верхом неблагодарности по отношению ко второму; на такое нарушение правил чести Пушкин пойти не мог. Если Пушкин и хотел бежать в 1829 году, то прежде всего от самого себя. Его травелог, написанный через шесть лет после путешествия, — антипоэтическое описание, оживляющее древний поэтический сюжет: «Почто от пристани пускаться / Во треволненный океан, / Бездомным сиротой скитаться / Под небосклоном чуждых стран? / Мать-родину свою оставишь, / Но от себя не убежишь» (Гораций. Оды, II, 16; пер. И.И. Дмитриева).

Таким образом, финал XXVIII Лотмановских чтений оказался оптимистическим: Пушкина туркам мы не отдали.

Вера Мильчина