

академической политической науки понятия «автократия» или «авторитаризм». Вместе с «республикой», неизбежной тенью которой он является, «цезаризм» сможет сказать о вызовах, опасностях и катастрофах нашего времени больше, чем что бы то ни было, а значит, и необходимость политической теории вновь заявляет о себе в полную силу.

Михаил Куренков

## Международная научная конференция «XXX Лотмановские чтения “Литература и комментарий”»

(ИВГИ РГГУ, 23—24 декабря 2022 года)

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_182\_4\_396

2022 год был годом столетия Лотмана; по-видимому, последним из мероприятий, связанных с этим юбилеем, стали ежегодные Лотмановские чтения — конференция, которая в первый раз была проведена в декабре 1993 года, через два месяца после смерти ученого. Нынешние Лотмановские, по счету тридцатые, прошли в Институте высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского 23—24 декабря 2022 года.

Тема для них была выбрана очень лотмановская: «Литература и комментарий». Ведь Лотман, как известно, был, среди прочего, автором новаторской монографии «Роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий». В 2003 году Лотмановские чтения уже были посвящены сходной проблематике. Те давние чтения назывались «Комментарий умер? Да здравствует комментарий!»<sup>1</sup> С тех пор стало ясно, что комментарий не только не умер, но, наоборот, расцвел под пером некоторых коллег так прекрасно, что стал выходить отдельными изданиями. Поэтому организаторы конференции предложили всем участникам поделиться своими находками и наблюдениями, связанными с комментариями к литературным текстам. И вот что из этого получилось.

После короткого вступительного слова директора ИВГИ Сергея Серебряного конференцию открыл Михаил Безродный (Гейдельбергский университет, Германия), выступивший с докладом «Дом графини \*\*\*». Безродный, учившийся у Лотмана в Тартуском университете, начал свое выступление с блестящей мемуарной виньетки (если воспользоваться термином, введенным в литературный обиход Александром Жолковским) о том, как он сдавал Лотману экзамен по «Пиковой даме», причем виньетка эта не только рисует замечательный портрет Юрмиха, как называют его тартуские выпускники, но вдобавок в стилистическом отношении сама представляет собой тонкое подражание пушкинской повести, и потому я не могу удержаться от желания хотя бы частично ее процитировать: «В зимнюю сес-

---

1 Отчет о них см.: Мильчина В.А. Хроники постсоветской гуманитарной науки: Банные, Лотмановские, Гаспаровские и другие чтения. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 156—182.

сию 76/77 сдавали Лотману экзамен по руслиту. <...> Все шло гладко, пока не обнаружилось, что значения термина “обдернуться” я не понимаю. Юрмих встрепенулся и, высоких зрелищ зритель, принялся инсценировать поединок Германна с Чекалинским: разбил пачку билетов на две колоды, показал, как они, запечатанные крест-накрест государственной бандеролью, распечатываются диагональным движением, назначил меня понтером и стал метать. Две или три сокурсницы мои, нервически ждавшие своей очереди отвечать, соскочили с диванов, чтоб видеть игру столь необыкновенную. Большой сметливости я не выказал: подыграть банкомету сумел лишь с третьей попытки; он, однако, ласково молвил: “Игра ваша сильна”, сдал в зачетку пятерку и отпустил...»<sup>2</sup> После этого зачина Безродный предложил подробный, пофразный и пословный разбор всех тех страниц «Пиковой дамы», которые посвящены «дому старинной архитектуры» — особняку старой графини. Разбор этот — часть полного комментария к пушкинской повести, который Безродный закончил и, надеюсь, скоро выдаст в свет, поэтому в отчете я ограничусь перечислением самых ярких из представленных в докладе комментаторских замечаний. Следует сразу оговорить, что на пушкинский текст Безродный старается смотреть глазами читателей пушкинского времени и потому если использует «параллельные места» из русских романов и повестей, то только из тех, что опубликованы до 1834 года. Например, в тогдашней русской прозе за описанием дома снаружи обычно следует описание роскошной парадной лестницы, ведущей в бельэтаж, но у Пушкина такого описания нет, и потому читатель 1834 году различает в этом месте зияние, побуждающее вообразить чувство аутсайдера, оказавшегося в аристократическом доме; так вот, чувства эти Безродный восстанавливает по повести О. Сомова 1831 года. Незаметные бытовые мелочи, истолкованные комментатором-историком, обретают социальный и психологический смысл. Отчего будочник (низший полицейский чин) отвечает Германну (офицеру) на вопрос, чей это дом, не прибавляя, как следовало бы, «Ваше благородие» или даже «Ваше высокоблагородие»? Оттого, что он по самому вопросу понимает: Германн не принадлежит к кругу высокородных гостей графини. Отчего Германн не посылает письмо Лизе по внутригородской почте, которая начала функционировать в Петербурге с 1833 года, а пользуется услугами «быстроглазой мамзель» из модной лавки, хотя это явно стоило дороже? Для надежности, чтобы письмо не попало в чужие руки. Детали поведения Лизы, прекрасно знающей топографию просторного особняка и вообще проявляющей немалое самообладание, позволяет увидеть в ней не только безответную жертву самодурства старой графини, но и наследницу многочисленных героинь французских комедий и романов, ловких камеристок, которые нередко звались Лизеттами. Впрочем, речь в докладе шла не только о бытовых деталях, но и о литературных «прототипах» дома графини, который ассоциируется в повести с замком из готического романа, со сказочным жилищем колдуньи и даже с Дантовым адом. В ходе обсуждения Безродному были заданы вопросы о сходстве дома графини \*\*\* с особняком княгини Натальи Петровны Голицыной и о сходстве Германна с декабристом Пестелем. Безродный не поддержал ни одну из этих гипотез; первую он отнес по части «литературного краеведения», не имеющего отношения к историко-литературному комментарию, а вторую назвал анахронистическим плодом зоркости читателей XX века.

Следующий докладчик, *Вадим Парсамов* (НИУ ВШЭ, Москва), тоже окончил Тартуский университет и учился у Лотмана. Но он воспоминаниями не делился; свой доклад «*Последние тексты Лотмана: проблемы комментария*» он посвятил тем статьям, которые ученый незадолго до смерти диктовал своим помощницам и

2 *Безродный* М. Короб третий. СПб.: Чистый лист, 2019. С. 227.

которым он планировал дать общее ироническое заглавие «Из архива сумасшедшего семиотика». Тексты эти, по убеждению Парсамова, явно нуждаются в тройном комментарии; необходимо восстановить: 1) контекст, в котором они создавались, 2) их связь с другими, более ранними текстами Юрия Михайловича и 3) идейную связь с работами других авторов. Коротко упомянув биографический контекст (Лотман был тяжело болен) и контекст политический (распад Советского Союза, образование независимой Эстонии), Парсамов подробнее остановился на контексте научном. В это время, в начале 1990-х, семиотика начала входить в моду во всем мире, и Лотмана это настораживало; он искал новые пути, искал ту точку, где может произойти взрыв и родиться новое научное направление. Надежды он при этом возлагал не на юное поколение, а, например, на такого маститого ученого, как Владимир Николаевич Топоров, в котором ему imponировали и прекрасное знание мифологии, и чуждость моде. Сам же Лотман особенно пристально вглядывался в проблему пустоты (того, что «существовало до творческого акта и что сохранится после его гибели»). Для исследования пустоты Лотман предполагал обращаться либо к математике, либо к мифологии и восточной философии. В ранние годы он отдавал предпочтение математике, однако с годами стал более скептичен относительно применения математических методов к анализу искусства, поскольку опасался, что при этом теряется его специфика. Правда, при этом Лотман продолжал осуждать разболтанность и расплывчатость методов «традиционного» литературоведения, однако он начал расставлять приоритеты несколько иначе, чем прежде, и предпочитать анализ конкретных текстов построению моделей. В статье «Двойной портрет» (1992) два эти направления персонифицированы в фигурах М.К. Азадовского и В.Я. Проппа; нисколько не принижая Проппа, Лотман замечает, что теперь ему представляется более актуальным подход Азадовского. Еще один важный аспект размышлений позднего Лотмана — его критика бахтинского понятия «хронотоп», которое, как он считал, ведет исследователей по ложному пути. Ведь время и пространство у Бахтина выступают как равнозначные понятия, тогда как в языке, в отличие от физики, они неравноценны, и пространство — категория гораздо более общая, чем время. Это отношение Лотмана ко времени Парсамов сопоставил с идеями Анри Бергсона, а «мостиком» от Бергсона к Лотману назвал теории Владимира Вернадского и Ильи Пригожина. Пригожина Лотман высоко ценил за то, что он ввел в науку категорию случайного, однако Пригожин писал преимущественно о случайном в физике или химии, Лотман же мечтал применить эту категорию к культуре, и тут он опирался на очень важное для Бергсона понятие интуиции — единственного ключа к постижению непредсказуемых процессов. Лотман писал о трудности, подстерегающей историка: он должен знать все, что знали люди прошлого (это возможно хотя бы теоретически), и должен забыть все, чего они не знали (а это невозможно даже теоретически). Единственное средство, помогающее преодолеть эту трудность, — воображение, и таким образом наука сближается с искусством. В ходе обсуждения *Татьяна Кузовкина* — одна из тех, кому Лотман диктовал свои последние статьи и кто уже много лет публикует документы из его архива, — горячо поддержала позицию Парсамова, показавшего, что ценность этих статей вовсе не так сомнительна, как утверждают некоторые скептики.

Сама Татьяна Кузовкина в докладе «*“Иван Грозный” мне не понравился*»: комментарий к письму Ю.М. Лотмана 1945 года» рассмотрела в хронологическом порядке отношение Лотману к фильму Эйзенштейна, упомянутому в названии доклада, и к наследию Эйзенштейна в целом<sup>3</sup>. Хронологический подход в этом случае

3 После конференции текст доклада был опубликован: *Кузовкина Т.Д.* Лотман об Эйзенштейне: реконструкция контекста // Литературный факт. 2023. № 1 (27). С. 112–130.

особенно важен, потому что отношение Лотмана к великому режиссеру претерпело ряд изменений. Впрочем, первоначальное неприятие, выраженное во фразе, процитированной в заглавии доклада, сохранилось у Лотмана надолго, если не навсегда. В 1972 году он сказал И.З. Белобровцевой, что Эйзенштейн — Сатана, с детства любивший книги про инквизицию и мечтавший посмотреть, как рубят головы. Лотмана отталкивал от Эйзенштейна его аморализм. Это неприятие Эйзенштейна, как предположила докладчица, укрепилось у Лотмана после прочтения повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича», где в одной из выразительнейших сцен сталкиваются две точки зрения на фильм «Иван Грозный»: гениальное искусство или «гнуснейшая политическая идея» (Кузовкина упомянула своего рода комикс, который Ю.Г. Цивьян представил на Лотмановском конгрессе в феврале 2022 года: в этом комиксе спор Лотмана с Эйзенштейном был проиллюстрирован репликами из повести Солженицына). Между тем в начале 1960-х годов в среде филологов возрождается интерес к теоретическому наследию Эйзенштейна, который воспринимается как единомышленник Тынянова, Шкловского и Проппа; этому был посвящен доклад А.К. Жолковского (1961), упомянутый в обзоре, опубликованном в 1962 году в сборнике «Структурно-типологические исследования», который в Тарту привез И.А. Чернов. В 1964 году в «Лекциях по структуральной поэтике» Эйзенштейн упомянут как один из тех ученых, которые стремились построить функциональные модели искусства; эйзенштейновская концепция монтажа использована в «Структуре художественного текста» (1970) и, разумеется, в книге «Семиотика кино» (1973). Осуждение Эйзенштейна и восхищение им совмещались в Лотмане (которого Юрий Цивьян назвал «ходячим диалогом с самим собой»). Отдельную «вставную новеллу» в докладе составил эпизод 1968 года, когда Лотман был приглашен в Москву на конференцию в честь юбилея Эйзенштейна и прочел там доклад, стенограмма которого почему-то не сохранилась у организаторов конференции, но нашлась недавно в таллинском Лотмановском архиве; она свидетельствует о том, что Лотман, анализируя теоретические построения режиссера, пытался намекнуть на вредоносность идеологических доктрин, которым тот подчинялся. Сборник же с публикациями этих докладов должен был выйти в августе 1968 года — и не вышел из-за резкого изменения политического климата в стране; это изменение климата сказалось и на судьбе самого Лотмана: в том же августе у него дома прошел обыск (искали запрещенную литературу). Отсюда необходимость из тактических соображений выбирать более «приемлемые» темы научных исследований для студентов, такие, например, как «В.И. Ленин в поэмах Маяковского и творчестве Эйзенштейна» (дело происходило в год широко отмечавшегося столетнего юбилея Ленина), причем, как недавно выяснилось, дав эту тему одной из студентов, О.И. Байбуз, Лотман работу за нее написал сам<sup>4</sup>. Но в частных письмах, отдавая должное теоретическому наследию и мастерству Эйзенштейна, Лотман до конца жизни продолжал осуждать равнодушные режиссера «к истине и морали» и подчеркивал, что он ему «эмоционально очень чужд».

Екатерина Лямина (ИМЛИ РАН, Москва) посвятила свой доклад «*Шихматов безглазольный или богомольный?*» (Из комментария к «*Домик в Коломне*») одной строке из 2-й октавы пушкинской поэмы. В беловом автографе поэмы эта строка выглядит так: «Так писывал \*\*\* малосольный». В печатной версии вместо «малосольный» Пушкин поставил слово «богомольный», гораздо лучше подходящее к главному претенденту на роль «трех звездочек»: князю Сергию Александровичу Ширинскому-Шихматову (1783—1837). Лямина не согласилась с решением изда-

4 См. подробнее: Утгоф Г.М. Неизвестная заметка Ю.М. Лотмана // Slavica revaliensia. 2022. Vol. IX. P. 338—343.

телей 16-томного академического Собрания сочинений Пушкина, которые заменили три звездочки фамилией Шихматов, поскольку Пушкин в соответствии с тогдашним литературным этикетом называть фамилию не хотел. Однако саму кандидатуру Шихматова докладчица не отвела, а, напротив, посвятила большую часть своего доклада его литературной репутации и реальной биографии. В белой рукописи весь фрагмент, посвященный тем, кто гнушается «рифмой наглагольной», и в частности «малосольному \*\*\*», был заключен в скобки, которые Пушкин из печатного варианта убрал. Эти скобки, по мнению Ляминой, были знаком историко-литературного экскурса в батальи 1800—1810-х годов. Именно тогда Шихматов был излюбленной мишенью для насмешек в том арзамасском кругу, к которому принадлежал и Пушкин. Авторы эпиграмм осмеивали убеждения и образ жизни Шихматова — аскета, проводившего большую часть жизни в посте и молитвах; его службу в морском ведомстве; патрон-клиентские отношения с А.С. Шишковым, главой противостоявшей «Арзамасу» «Беседы любителей русского слова». Осмеянию подвергалась даже нелюбовь к глагольным рифмам: Батюшков назвал его «Шихматов безглагольный», хотя, по мнению докладчицы, Шихматов, вообще бывший весьма виртуозным, хотя и архаическим стихотворцем, сторонился глагольных рифм, но не чуждался их полностью. В юности отдал дань насмешкам над Шихматовым и сам Пушкин, посвятивший ему несколько лицейских эпиграмм, в одной из которых фамилия жертвы стоит в рифменной позиции («Уму есть тройка супостатов: / Шишков наш, Шаховской, Шихматов»). Однако в начале 1830-х годов эта фигура всякую литературную актуальность утратила. «Богомольность» Шихматова сделалась важнее его «малосольности» (то есть недостаточной остроты его поэзии): в 1827 году он вышел в отставку, попросил у братьев, помещиков Смоленской губернии, благословение на принятие монашества в Новгородском Юрьевом монастыре, игуменом которого с 1822 года был ультраконсервативный архимандрит Фотий, в 1830 году был пострижен с именем Аникита и жил даже не в самом монастыре, а в отдаленном Перыньском скиту с особенно строгим уставом. Еще в пору своей жизни в миру Шихматов на насмешки не отвечал, потому полемики с ним у Пушкина не было; в «Домике в Коломне» поэт встраивает фрагмент о «богомольном \*\*\*» в общую картину литературной игры, уже не связанной с конкретными «арзамасскими» обстоятельствами.

Михаил Велижев (Университет Гренобль-Альпы, Франция) рассмотрел в докладе «Три автобиографии (А.Х. Бенкендорф, С.С. Уваров, С.Г. Строганов): нарративная структура и служебный этос» три мемуарных франкоязычных текста, из которых опубликованы только два первых. Все три принадлежат виднейшим сановникам Николаевской эпохи. И сами мемуаристы, и их жизненные траектории очень различны, тем не менее сравнение их может быть полезно, поскольку позволяют пролить свет на основы бюрократического этоса. Велижев выбрал из каждой автобиографии один репрезентативный эпизод, причем сразу предупредил, что в данном докладе не ставит вопроса о достоверности этих эпизодов и излагает их так, как они представлены самими авторами. Начал он с Сергея Григорьевича Строганова (1794—1882). Едва ли не главная тема его автобиографии — напряженные и мучительные отношения с императором Николаем I. Строганов, ощущавший себя придворным аутсайдером, считал своим долгом не подражать царедворцам-льстецам. Он прекрасно понимал, что успешная служебная карьера не может состояться у того, кто не завоевал доверие императора, но очень боялся сам сделаться «куртизаном». Гражданскую и/или военную службу он противопоставлял двору. Эпизод из автобиографии Строганова, который докладчик разобрал подробно, относится к 1831 году. Николай I к Строганову благоволил, но тот, вызванный в Царское Село, не скрыл от императора своего разочарования непоследовательностью

борьбы с холерой в Петербурге и подверг критике действия жандармского ведомства, чем заслужил раздраженную реплику шефа жандармов Бенкендорфа: «Вы, русские, вечно всем недовольны». После этого Строганов, продолжая проявлять независимость характера, отказался от должности военного губернатора Минска, а добившись аудиенции у императора, вывел того из терпения своей неговорчивостью и неблагодарностью, так что император в гневе вышел, хлопнув дверью. В конце концов Строганов написал Николаю письмо с извинениями, отбыл по месту службы в Минск и был прощен, но расположение императора потерял. В конфигурации, описанной Строгановым, монарх предстает в окружении коварных царедворцев (Бенкендорф), но и сам исходит из того, что главное — милости и награды. Строганов же считает, что главное — дело. Второй герой Велижева, Сергей Семенович Уваров, чья жизнь отнюдь не была безоблачной, в мемуарах представляет свою жизнь как цепь непрерывных триумфов, основой которых называет свою близость ко двору: его отец входил в ближний круг императрицы Екатерины, и она самолично крестила младенца. Крупным планом докладчик рассмотрел эпизод с назначением Уварова на должность министра просвещения. Этому предшествовали следующие события: посланник от Бенкендорфа предупредил Уварова, что на балу, куда тот собирается, произойдет нечто необыкновенное. И в самом деле, на балу Бенкендорф спросил Уварова: «Желаете стать министром?» — тот отвечал «да», после чего за ужином на специально оставленное пустым место к нему подсел император и объяснил, какая важная задача (идеологическое обновление России) ему предстоит. Из этого описания можно сделать вывод, что назначение министром зависело от хорошего знания светских ритуалов и правильного поведения на балу. Наконец, мемуары Бенкендорфа свидетельствуют, что в его представлении главный двигатель государственной жизни — интрига. Высшие чиновники не умеют контролировать свои аффекты и в борьбе за социальный престиж плетут придворные интриги. В понимании Бенкендорфа работа с документами и профессиональные навыки не так важны, как близость к императору и умение противостоять соперникам. Строганов рассказывает историю поражения, а Уваров и Бенкендорф — историю триумфа, но все три мемуариста сходятся в убеждении, что все успехи или неудачи зависят исключительно от милости или немилости императора. Схожи они и в том, что все трое, как выразился Вяземский об И.И. Дмитриеве, «пишут в мундире»: все, что не связано с государственной службой, из их мемуаров вымывается.

*Вера Мильчина* (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ / РАНХиГС, Москва) назвала свой доклад «Где остановиться? О пределах комментария (несколько примеров из примечаний к “Письмам о Париже” Бальзака)». «Письма о Париже» — цикл из 19 очерков, которые Бальзак с 30 сентября 1830-го по 31 марта 1831 года раз в две недели публиковал в парижской газете «Voleur» («Вор»). Очерки эти настолько глубоко погружены в тогдашнюю парижскую реальность, что публикация их на русском языке маловероятна: слишком много реалий французской политической жизни после Июльской революции пришлось бы разъяснять. Но на нескольких примерах докладчица продемонстрировала, каков бы мог быть этот комментарий и насколько сильно можно его расширять и углублять. Вот один из самых показательных эпизодов. Бальзак пишет: «Государственные мужи, которые прежде пророчествовали о минувшем, ныне притязают на знание грядущего и отважно предсказывают скорый ропот против палаты депутатов, если ее не распустят или не отложат ее заседания»; понятно, что комментатору необходимо объяснить, что там происходило с палатой и распустили ее или нет. Но вопрос не в этом, а в том, нужно ли комментировать «пророчествующих о минувшем»? Создатель последнего, очень подробного комментария в издании «Bibliothèque de la Pléiade» этого

не делает, у него и без того слишком много абсолютно необходимых позиций для комментирования. Но как не написать, что автором знаменитой формулы «пророк минувшего» был философ Пьер-Симон Балланш и Бальзак это наверняка помнил, ибо указанная формула была обнародована в первом томе «Опытов социальной палингенезии», вышедшем в 1827 году. И всё? Но задолго до Балланша ту же формулу по другому поводу высказал Фридрих Шлегель, и Жермена де Сталь процитировала его мысль в книге «О Германии» (1813), причем если у Балланша пророк минувшего — это консервативный политический мыслитель, то у Сталь — автор правдивой исторической драмы. И всё? А памятные всякому начитанному человеку строки Пастернака из поэмы «Высокая болезнь»: «Однажды Гегель ненароком / И, вероятно, наугад, / Назвал историка пророком, / Предсказывающим назад», — и полемика пастернаковедов о том, нарочно Пастернак обозвал Шлегеля Гегелем или по ошибке? Нужно ли все это упоминать в комментарии? Нужно ли припутывать к Бальзаку Пастернака? Может быть, лучше остановиться раньше? Хотя необходимость говорить о Пастернаке в комментарии к «Письмам о Париже» может быть подвергнута сомнению, несомненно, по мнению докладчицы, одно: чем больше оригинальных сведений будет содержаться в комментарии, тем лучше для читателя. Упоминание проблемы Шлегеля/Гегеля вызвало оживленное обсуждение. Илья Виноцкий шутливо предположил, что это был не Гегель, а Гоголь, Михаил Безродный совершенно серьезно привел пространную цитату из статьи «Смерть как проблема сюжета», где Лотман объясняет, что хотя высказывание о пророке приписано Гегелю по ошибке, оно очень точно выражает основы гегелевской философии. При этом Лотман и сам ошибся, упомянув А. Шлегеля, хотя обсуждаемый афоризм принадлежал не Августу Шлегелю, а его брату Фридриху. Татьяна Кузовкина вспомнила, что Юрий Михайлович утверждал, что услышал об этой атрибуции от Натальи Пустыгиной, но та это отрицала, а Татьяна Степанищева уточнила, что Пустыгину зовут не Наталья, а Надежда. Одним словом, огорка Пастернака породила целую комедию ономастических ошибок.

Следующий доклад был посвящен предмету отнюдь не комическому. Павел Федорович Успенский и Андрей Сергеевич Федотов (МГУ им. М.В. Ломоносова) назвали свой доклад «Из комментариев к стихотворению Н.А. Некрасова “Внимая ужасам войны...”». В докладе речь шла о стихотворении, написанном в 1856 году, во время Крымской войны. Тем не менее 1 апреля 2022 года переводчицу Любовь Сумм, декламировавшую его на Пушкинской площади, задержали и составили на нее протокол. Докладчики начали с упоминания этого факта, однако сам их доклад носил не публицистический, а строго филологический характер. Прежде всего Успенский и Федотов задалась целью охарактеризовать разные типы поэтических дискурсов о войне; при этом они оставили за рамками рассмотрения низовую словесность и вели речь только о высокой поэзии. Они выделили четыре типа поэтических субъектов: геополитик, участник войны, критик властей, гражданский наблюдатель. *Геополитики* — это по преимуществу славянофилы (Тютчев, Хомяков, К. Аксаков), трактующие войну как битву за истинные христианские ценности против Запада, который их предал; субъект в таких стихах внеаходим и смотрит на события из идеальной точки наблюдения. *Участник войны* (тип, представленный в гусарских стихах Дениса Давыдова или в «Завещании» Лермонтова) исходит из того, что настоящая война исключает умозрения; он просто живописует военный быт. Во время Крымской войны таких стихов появилось мало, но еще меньше было стихов, представляющих тип *критика властей*; эти стихи противоречили патристическому общественному мнению и распространялись нелегально (в качестве примеров докладчики назвали стихотворение П. Лаврова «Русскому народу» и «Газетную Россию» Н. Добролюбова). Наконец, совсем скудно был представлен

в рассматриваемую эпоху четвертый тип — *гражданский наблюдатель*, который осмысляет войну как катастрофу, но исходит при этом не из военного опыта. Правда, докладчики все-таки назвали несколько стихотворений, в которых поэты смотрят на войну из мирного локуса («После чтения газет» А. Плещеева, «Утренний вздох» Ф. Глинки, «Вот от моря и до моря...» Тютчева), но центром этого дискурсивного типа безусловно является стихотворение Некрасова. Некрасов пишет не о философском смысле войны, а о том, что доступно каждому, о том воздействии, которое война оказывает на повседневную жизнь. В XIX веке слова «театр военных действий» были не просто метафорой; сражения проходили, как правило, на большом поле с возвышенностями по краям, откуда удобно лицезреть боевые действия. Оптическая же позиция Некрасова подрывала эту традицию. Некрасов, для которого позиция поэта — наблюдателя повседневности, поэта-подсмазливателя была привычной, видит не кровавые сражения, а слезы матерей. Эти слезы для него, впрочем, не только бытовая деталь. В рецензии 1855 года на текущую военную литературу Некрасов обильно цитирует «Илиаду»; возвышенных героев-севастопольцев он ассоциирует с троянцами, и в стихотворении «Внимая ужасам войны...» в словах о слезах матерей можно увидеть отсылку к женской скорби, изображенной Гомером. Этот гомеровский план как бы нормализует ужасы войны, представляет их как нечто вечное. Впрочем, для некрасовской аудитории гомеровский план важен не был; она обращала внимание прежде всего на пацифистский пафос его стихотворения, написанного еще до развития пацифистской прозы. В ходе обсуждения доклада *Лада Панова* (Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе, США) высказала мысль, с которой докладчики согласились: обсуждаемое стихотворение Некрасова подчиняется логике сужения: изображается не гора трупов, не весь театр военных действий, а «одна душа».

*Александр Долинин* (Висконсинский университет в Мэдисоне, США) начал доклад «Тема “Тибель Помпеи” в русской поэзии XIX века и в комментариях к ней» с рассмотрения трех вариантов мирового сюжета о гибели великого города. Первый — природные разрушения, второй — военные, третий — разрушения по воле Бога за людские грехи. Однако в русской поэзии XIX века с ее эсхатологическим сознанием границы размываются, поэты стремятся в первую очередь угадать общий провиденциальный смысл любой катастрофы. Таково, например, футурологическое стихотворение М.А. Дмитриева «Подводный город» (1847), где изображен затопленный Петербург. Но под влиянием западной поэзии (прежде всего стихотворения Шиллера «Помпея и Геркуланум») и знаменитого полотна Брюллова русские поэты XIX века начиная с 1830-х годов особенно часто обращались к «помпейскому» сюжету. Он представлен в романтической и постромантической поэзии в таких произведениях, как перевод Александром Полежаевым двух фрагментов (вступление и диалог Везувия с Плинием Старшим) драматических сцен Эрнеста Легуве «La mort de Pompéi» (первая половина 1830-х годов), мистерия А. Тимофеева «Последний день Помпеи» (1839), где картины всеобщего разгрома и хаоса заканчиваются словами «вдруг не стало ничего», «Помпейская лампада» К. Павловой, триптих Мережковского «Помпея», «помпейская фреска» А. Мея «Плясунья» и эротическая фантазия В. Брюсова «Помпеянка» (в основу двух последних стихотворений положены реальные помпейские находки: в первом случае отпечаток женской груди в лаве, во втором — два обнявшихся разнополых скелета). Коротко охарактеризовав эти сочинения, Долинин подробнее остановился на черновом наброске Пушкина «Везувий зев открыл...». Предупредив, что он не будет говорить о его культурно-исторических смыслах, докладчик сосредоточился на вопросах сугубо комментаторских, прежде всего на сомнительном статусе этого текста, сконструированного позднейшими исследователями из двух черновики. Традиционно

«Везувий зев открыл...» считается экфрасисом прославленной картины Брюллова. Долинин, согласившись с тем, что картина дала толчок поэтическому воображению поэта, указал на принципиальные различия между показом гибнущего города у Пушкина и у Брюллова. Практически все описания полотна Брюллова подчеркивали обилие в нем тщательно выписанных фигур; об этом, в частности, писал Гоголь в своей знаменитой статье, где противопоставил Брюллову некоего другого, неназванного художника, на картинах которого, напротив, видно «только общее выражение», «только страшное положение всей толпы». Долинин назвал имя художника, которого имел в виду Гоголь. Это прославленный английский живописец Джон Мартин, специализировавшийся на создании больших полотен, изображающих мировые катастрофы в общем плане, из космоса. Пять литографий с его картин, выполненные самим художником, были выставлены в 1832 году в петербургской книжной лавке Беллизара; стоили они очень дорого, по 750 рублей каждая, поэтому купить их мог далеко не каждый, но петербуржцы ходили к Беллизару смотреть на эти литографии. Характерно, что Гоголь назвал только две картины художника, чье имя он, по всей вероятности, забыл: «Разрушение Ниневии» и «Видение Валтазара», — но не назвал картину 1822 года «Разрушение Помпей и Геркуланума». Это вполне понятно: литографии с нее не было среди выставленных в лавке Беллизара. По предположению Долинина, оптика изображения катастрофы (общий план вместо многих частных) у Мартина произвела сильное впечатление на Пушкина, и именно в мартиновском, а не в брюлловском плане он намеревался продолжить свое стихотворение о гибели Помпеи, впрочем оставшееся незаконченным. Именно вопрос о незаконченности пушкинского наброска и о правомерности действий пушкинистов, построивших из отдельных слов, разбросанных по страницам черновика и в большинстве своем зачеркнутых самим поэтом, довольно связный текст, стал предметом пылкой дискуссии между докладчиком и Николаем Перцовым. Перцов, признав, что в принципе дописывать за поэтов негоже, настаивал, однако, что в данном случае пушкинисты сработали очень качественно и сам Пушкин, весьма вероятно, одобрил бы то, что у них получилось. Долинин с этой футурологической утопией решительно не согласился и напомнил, что реально от Пушкина остались две с половиной строки, а все остальное — догадки и домыслы, равно как и предполагаемый восторг поэта по их поводу. Особенно убедителен был пример из параллельного искусства: предположим, что некий современный скульптор взялся бы довершить неоконченную статую Микеланджело и посмел рубить мрамор вместо мастера...

*Илья Виноцкий* (Принстонский университет, США) в докладе «*Пушкин в Софийском соборе, или Легкое дыхание советского пушкиниста*» проанализировал один эпизод из романа Ивана Алексеевича Новикова (1877—1959), которого докладчик охарактеризовал как хорошего писателя, «умного человека» (по словам Л.Н. Толстого) и склонного к мистицизму «голубоглазого мечтателя» (по выражению Бориса Зайцева)<sup>5</sup>. Роман этот, опубликованный в 1943 году в журнале «Новый мир», называется «Пушкин на юге». В этом эпизоде описывается визит молодого поэта в киевский Софийский собор. В реальности Пушкина мало что связывало с Киевом, хотя он пару раз там и бывал; зато в Киеве много времени еще до революции прожил сам Новиков. В романе Новикова Пушкин отправляется рано утром в собор — на свидание с самой Девой Марией. Знаменитое Киевское Благовещение XI века описано у Новикова в отчетливо эротическом тоне: «Действительно, посох

5 После конференции доклад был опубликован: *Виноцкий И.Ю.* Пушкин в Киевском Софийском соборе. О ключевом эпизоде романа И.А. Новикова «Пушкин на юге» // *Временник Пушкинской комиссии.* Вып. 37. СПб.: Росток, 2023. С. 152—180.

[в руке архангела] кажется больше похожим на огромный стебель лилии, только почему же он красный? А над пальцами правой руки, средним и указательным, поднятым вверх, действительно не столько крест, венчающий жезл, сколько розетки цветка. Однако же стебель вверху пламенеет гранатовыми цветными пятнами между белых звездочек-лепестков. Посланец небес только ступил на милую грешную землю, как уже горячий огонь обжег его внезапную страстью. И тот же огонь уже зажег пряжу Марии: кудель, нить, веретено». В это же самое время в хоре Пушкин различает «молодой женский голос», полный «цветущей, ликующей жизни». Это голос Марии Раевской, с которой Новиков, как и ряд других пушкинистов, связывает многие любовные стихотворения Пушкина. От совокупности зрительного и слухового впечатлений происходит зарождение кощунственной поэмы — выражаясь словами Новикова, «в нем [Пушкине] проросло новое детище — “Гаврилиада”, зачатое в Киеве, осуществленное потом — в Кишиневе». Хотя сам Новиков был уверен, что сочиняет научную беллетристику в духе Юрия Тынянова, на самом деле в своем романе он продолжает те традиции символистского религиозного эротизма, которые очевидны в его раннем, еще дореволюционном и, между прочим, написанном в Киеве романе «Золотые кресты» (1908). Исторические факты опровергают само предположение о том, что Пушкин в Киеве мог видеть мозаичных Марию и Гавриила на алтарных столбах; их в то время закрывал барочный иконостас. Но Новиков приписывает Пушкину поклонение тому идеалу вечной женственности, о которой он сам писал в начале века; под маской Пушкина он, как некоторые другие оставшиеся в живых символисты, высказывает взгляды, ставшие запретными. Впрочем, в определенном смысле Новиков вполне вписывался в официальный национально-патриотический сценарий, рождавшийся в период публикации его романа, когда у Сталина наметился поворот к союзу с православной церковью. Гонорар от публичного чтения глав из романа о Пушкине Новиков перечислил на постройку боевого истребителя «Александр Пушкин». Что же касается новиковской гипотезы о рождении «Гаврилиады» из посещения Софийского собора, то она, несмотря на всю свою неисторичность, была впоследствии подхвачена некоторыми киевскими краеведами, сделалась одним из элементов киевского мифа и даже была недавно изложена в стихотворной форме (!) инженером Борисом Веробьяном. Закончил Виницкий свой доклад не за упокой, а за здравие: гипотеза Новикова неверная, но она помогает вскрыть некоторые глубинные особенности пушкинского (не говоря уже о новиковском) эротического воображения.

Лада Панова посвятила доклад «*Плохопись, вошедшая в канон: как ее комментировать?*» разбору стихотворения Велимира Хлебникова, которое существует в нескольких редакциях и называется либо «Слово о Эль», либо просто «Эль». Начала она с разговора о термине «плохопись» (его авторство принадлежит Александру Жолковскому). Плохопись, заметила Панова, не противоречит вхождению стихотворения в канон; свидетельство тому — Козьма Прутков, графоман на все времена. Вопрос в том, как ее комментировать, признавать ли ее плохописью или стыдливо обходить это вопрос? «Эль» — одно из воплощений хлебниковской концепции «звездного языка», призванного выражать смыслы самими своими звуками. По мнению докладчицы, за этой концепцией стоит «кратилический» дискурс (термин Жерара Женетта, восходящий к диалогу Платона «Кратил»), выразившийся, в частности, в эссе Стефана Малларме «Английские слова» (1878); на связь хлебниковских идей с этим сочинением Малларме впервые указал Цветан Тодоров. Хлебников, вслед за Малларме, исходил из предположения, что в разных языках в начальной букве «простых» слов заключается их максимально обобщенное значение. «Эль» — это и есть попытка воплотить «кратилическую» гипотезу в жизнь, определить значение эль-слов, то есть слов, начинающихся на букву «л».

Стихотворение представляет собой ряд картинок, иллюстрирующих, что такое «эль». Аналогичному поиску законов семантики букв Артур Рембо посвятил знаменитое стихотворение «Гласные», однако Рембо просто сочинил сонет и не претендовал на создание целого языка. Хлебников же на это претендовал, его жанр — научная поэзия, но научным критериям его построения не соответствуют сразу по нескольким причинам. Во-первых, его идеи расходятся с идеями тогдашней переодовой лингвистики, которая в лице Фердинанда де Соссюра утверждала, что связь слова и смысла носит произвольный, а не природный характер. Во-вторых, Хлебников не объявляет правил игры и предоставляет читателю-интеллектуалу самостоятельно догадываться о законах построения его языка. В-третьих, изложение открытия нуждается в языке ясном, а у Хлебникова язык дурной, невнятный. Хлебников, например, навязчиво повторяет синтагму «Мы говорили» («Когда умножены листы, Мы говорили: это лес»), хотя здесь естественно было бы сказать: «Мы говорим». Докладчица перечислила и некоторые другие строки, в которых, как ей кажется, Хлебников идет против правил русского языка; отчасти это оправдывается аурой детскости, которая окружает стихотворение и дает поэту право на косноязычие, однако если ребенок-пророк-юродивый берется регулировать речевую сферу носителей русского языка, это не может не вызывать настороженности. Подводя итоги, Панова сказала, что плохопись Хлебникова нельзя приравнять к графомании, но тем не менее его стихотворение — насилие над русским языком, то насилие, которое вообще является неотъемлемым элементом авангарда<sup>6</sup>. Доклад вызвал довольно бурную реакцию. Критике было подвергнуто как само понятие «плохопись» (Сергей Серебряный предложил альтернативный термин «кривопись»), так и справедливость его применения к данному тексту Хлебникова. Как выразился Андрей Топорков, если специально не искать в нем плохописи, то ее там и не найдешь. Тот же Топорков задал докладчице вопрос: а если на картине зрелого Пикассо изображена женщина, но она совсем не похожа на тех женщин, которых мы видим в реальной жизни, следует ли относить живопись Пикассо к плохописи? На это Панова ответила, что Пикассо умел рисовать правильно и этим доказал свое право рисовать иначе. А Хлебников своим примером как бы разрешил следующим поколениям поэтов, вплоть до Лимонова, сразу начинать писать плохо и этого не стесняться.

*Анна Литвина* (НИУ ВШЭ, Москва) и *Федор Успенский* (ИРЯ РАН / РАНХиГС, Москва) в докладе «Пророк и апостол — два имени царя Федора Ивановича» продолжили свои штудии в области исторической ономастики. Вступительная часть доклада, который произнес Федор Успенский, была посвящена удивительному для современного сознания феномену — мощной антропологической традиции христианской двуименности, сохранявшейся у русских людей вплоть до XVII века: у каждого человека имелось два имени, одно официальное, для публичной жизни, а другое — для церковной сферы и личного благочестия. Русским великим князьям поначалу давали при крещении имя в честь святого, день памяти которого приходился на день их рождения; при пострижении в монахи им выбирали имя, начинающееся на ту же букву, что и имя, данное при крещении (так, князь Семен Гордый под конец жизни постригся в монахи под именем Созонта). В XVI веке великим князьям, а затем царям давали имя уже не в честь святого, а династическое, но при этом у них всегда имелось для нужд личного благочестия второе имя; так

6 Этому «несолидарному», по выражению докладчицы, прочтению авангарда посвящена ее монография (*Панова Л.Г.* Мнимое сиротство. Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М.: Издательский дом ВШЭ, 2018), некоторые положения которой были использованы в докладе.

Дмитрий Угличский носил еще имя Иоар. Впрочем, это второе имя было зачастую окутано тайной; его скрывали от порчи. Поэтому относительно второго имени некоторых исторических персонажей современные ученые не обладают точными сведениями. Именно так обстоит дело с царем Федором Ивановичем. Он был крещен Федором, но родился в день памяти святого Ермия, «апостола от семидесяти». Венчан на царство он был 31 мая 1584 года, в свой день рождения, значит, эту дату почитал. Среди артефактов, относящихся к его фигуре, есть и такие, которые связаны с Феодором Стрелилатом, и такие, которые имеют отношение к святому Ермию. Но это все доказательства косвенные, а ученым, конечно, хочется найти прямое доказательство связи Федора Ивановича с Ермием. И таким доказательством, по предположению докладчиков, может служить одно место — впрочем, довольно загадочное — из «Временника» дьяка Ивана Тимофеева. Звучит оно так: «Тезоименень бо бѣ онъ <Федор Иванович> богозрителю Иереміови по имени, иже освященномъ преже пелень во чревь». Почему это место загадочное? Слово «богозритель», или «боговидец», в ту эпоху могло относиться и к апостолам, и к пророкам. Но Иван Тимофеев явно отсылает своего читателя к библейской книге Иеремии, 1,5 (в синодальном переводе: «прежде нежели Я образовал тебя во чреве, Я познал тебя»). Иначе говоря, Тимофеев отождествил Ермия с Иеремией, хотя имена это совершенно разные: Ермий — это русифицированный Гермес, а Иеремия при русификации превращается в Еремея. Подобная путаница сохранилась надолго; пророк в текстах о Федоре Ивановиче вытеснял святого, и чествование его памяти порой переносили с 31 мая на 1 мая — день памяти пророка Иеремии. Тем не менее запись Тимофеева очень важна; она доказывает, что современники знали о втором имени Федора Ивановича, оно было непубличным, но всем понятным, так что, сказал под конец Успенский, Иван Тимофеев безусловно удивился бы, что мы в докладе так долго об этом распространяемся. Отвечая на вопросы, Успенский выразил сожаление о том, что Федор Иванович рано умер и не успел принять постриг: если бы монашеское его имя начиналось на «е», ученые получили бы лишнее доказательство его связи с Ермием. Что же касается самого царя, Успенский опроверг установившееся мнение о его умственной неполноценности; иностранные мемуаристы, сказал он, ставили в вину царю, что он много улыбается, но разве это непременно свидетельствует о слабоумии?

*Сергей Зенкин* (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ, Москва / НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) построил доклад «Комментируя образы: Визуальные реминисценции Теофила Готье» на ряде фрагментов своего собственного комментария к первому русскому собранию малой прозы Готье — двухтомнику «Младофранки. Новеллы. Сказки», вышедшему в 2022 году в серии «Литературные памятники». Поскольку Готье был любителем и знатоком живописи и скульптуры, автором множества статей на эту тему, естественно, что в его новеллах и сказках присутствуют многочисленные указания на реально существовавшие картины, рисунки, скульптуры и прочие изображения. Порой эти изображения прямо упоминаются в текстах; такие случаи, разумеется, более простые для комментатора. Но порой отыскать визуальный источник или, скорее, толчок к написанию той или иной прозаической сцены, гораздо более трудно, поскольку в тексте на нее ничто напрямую не указывает. При этом визуальные мотивы у Готье — не иллюстрации текста, а своего рода порождающий принцип повествования. Зенкин двигался в докладе от простых случаев к более сложным. Простой случай — это, например, упоминаемый в новелле «Онуфриус» просторный черный плащ, вызывающий в памяти облик Данте; понятно, что это Данте, изображенный на полотне Делакруа «Данте и Вергилий в аду» (1822). Более сложные случаи — это, например, сцена из новеллы «Эта и та», в которой герой закрывает дверь на задвижку, чтобы ничто не помешало ему

соблазнить героиню. Первый, ближайший ее источник — театральный, это кульминационная сцена в финале третьего акта драмы Александра Дюма «Антони». Но Зенкин предположил, что у этой сцены имеется также изобразительный источник — картина Фрагонара «Задвижка». Если в новелле сказано о герое, что кошмар надавил ему коленом на живот, то этот антропологический мотив прежде всего приводит на мысль картину Фюсли «Ночной кошмар» (1781), но более вероятно, что Готье ориентировался не столько непосредственно на Фюсли, сколько на плод его превращения в модную гравюру — иллюстрацию Тони Жоанно к роману Мишеля Раймона «Родные и близкие». Иногда визуальные мотивы становятся источником целых сюжетов: так, новелла «Элиас Вильдманштадиус» впервые была опубликована в кипсеке (новогоднем альманахе) «Романтические анналы» и служила своего рода развернутой подписью к гравюре с изображением нюрнбергской площади; в следующем издании Готье перенес действие новеллы во Францию, и новелла отделилась от своего визуального источника. Изобразительные прообразы обнаруживаются у описаний Готье очень часто, но не всегда. Например, в новелле «Омфала» Готье подробнейшим образом описывает шпалеру, изображающую Геракла, прядущего у ног Омфалы. Однако такой картины, где Геракл был бы одет в широкую переливчатую юбку и снабжен прочими деталями женского туалета, комментатор не нашел; в этом случае Готье предложил читателю экфрасис вымышленного полотна. Зенкин привел и многие другие яркие примеры, причем все они сопровождалось показом соответствующих репродукций, но за ними я отсылаю читателей своего отчета к уже упомянутому двухтомнику Готье.

Ольга Вайнштейн (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ, Москва) назвала свой доклад «*“Новое платье”: модные контексты Вирджинии Вулф*», однако материал, рассмотренный докладчицей, был гораздо шире комментария к упомянутой в названии новелле. Вайнштейн привлекла к докладу богатейший материал из дневников писательницы, которые полны размышлений об одежде. Вулф даже называла одной из тем, какие ей бы хотелось исследовать, «одежное сознание (frock consciousness)»; она прекрасно понимала, что вместе с одеждой человек «надевает на себя и определенное социальное поведение» (идеи, предвещающие социологию Ирвинга Гофмана). «Одежное сознание» самой писательницы порой окрашивалось в драматические и едва ли не трагические тона; в дневниках она пишет о своем «одежном комплексе» — страхе выглядеть неуместно, уверенности, что она не умеет одеваться. При этом Вулф отличалась повышенной чувствительностью к мнению окружающих о ее внешнем виде: она гораздо больше тревожилась насчет их суждения о ее платье, чем насчет оценки ее романа, а критика новой шляпы могла на целый день погрузить ее в уныние. Именно этими эмоциями Вулф наделила героиню рассказа «Новое платье», которая появляется в свете в старомодном платье и ощущает это как личное поражение и катастрофу. Однако Вулф далеко не всегда относилась к одежде так серьезно. В молодости, еще до замужества, она (единственная женщина в целой группе мужчин) приняла участие в знаменитой «мистификации на “Дредноуте”»: в 1910 году несколько англичан, загримированных и одетых по-восточному, представились членами абиссинской королевской семьи и в этом качестве легко проникли на английский флагманский корабль «Дредноут», доказав тем самую незащищенность британского флота от германских шпионов. Решающее же влияние на гармонизацию «одежного сознания» Вулф оказало ее сотрудничество в 1925 году с журналом «Vogue». Журнал, возглавляемый в это время Доротой Тодд, страстной поклонницей модернизма, превратился в настоящего пропагандиста современной культуры. И вот Вулф, тогда еще не очень известную писательницу, Тодд не только пригласила писать в рубрику «Номинанты нашего зала славы», но ради того, чтобы привлечь внимание публики

к ее фигуре, устроила в апреле 1925 года большую ее фотосессию, а Вулф выбрала для съемок платье своей матери, прерафаэлитской красавицы Джулии Стивен. Этот выбор нарочито немодного платья для публикации в модном журнале был, конечно, сознательным вызовом, но провокация удалась. Вулф не только вошла в моду, но и пересмотрела собственное отношение к моде; она начала заказывать наряды у знаменитой парижской модельерши Николь Гру и стала нравиться сама себе в новых туалетах. Однако чувства собственного вестиментарного унижения она не забыла и наделила им героиню рассказа «Новое платье»; между тем платье неудачницы Мейбл по описанию очень похоже на то, в каком сама Вулф с успехом позировала для «Vogue» (да и над рассказом писательница работала именно в период сотрудничества с журналом).

Екатерина Дмитриева (ИМЛИ РАН / РГГУ, Москва) в докладе «*Парафразы на темы “Мертвых душ” как возможный источник реального комментария*» подошла к комментированию с неожиданной стороны. Она решила прибегнуть к так называемой рекурсивной логике, позволяющей рассмотреть классический текст в свете произведений, написанных позже него, так, как это сделано, например, в монографии В.М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» или в «Происхождении немецкой барочной драмы» В. Беньямина. Конкретным предметом анализа стал эпизод из второго тома «Мертвых душ», в котором богатый откупщик Муразов дает легкомысленному разорившемуся Хлобуеву неожиданное поручение — собирать пожертвования на храм, а заодно узнать, «как там живут мужички. Где побогаче, где терпят нужду, и в каком состояньи все. Раскольники там и всякие-с бродяги смущают их. Восстанавлиют против властей и порядков...» На этот эпизод Дмитриева взглянула через призму романа Владимира Шарова «Возвращение в Египет» (2013), где трагическая история русского и советского XX века истолкована как результат недопонимания «Мертвых душ». В романе Чичиков попадает в лагерь и там сблизается с сибирскими старообрядцами; Чичиков как раскольник — чисто шаровское изобретение, но эта творческая гипотеза актуализирует применительно к Гоголю тему раскола. От романа современного писателя докладчица перешла к историческому материалу гоголевского времени, когда в России было образовано несколько комиссий о старообрядцах, и в одной из них служил хорошо знакомый Гоголю Иван Аксаков, чьи черты угадываются в фигуре идеального чиновника, выведенной в конце второго тома «Мертвых душ» («Это был один из числа тех немногих, который занимался делопроизводством соп атоге»). Аксаков, совершенно в гоголевском духе мечтавший «объездить всю Россию», рассказывал о своих впечатлениях в письмах к родителям, которые в их доме читались вслух в присутствии Гоголя как раз в то время, когда писатель возвратился к работе над вторым томом «Мертвых душ». Среди прочего Аксаков изучал секту бегунов, которой посвятил специальную статью «Краткая записка о странниках или бегунах», а также поэму «Бродяга». Именно благодаря Аксакову Гоголь присмотрелся к секте бегунов, которые утверждали, что власти — порождения Антихриста и от них нужно бежать; бегуны считали главным врагом не царя и не никонианскую церковь, а государственные законы и установления и потому проповедовали уклонение от гражданских повинностей. Гоголя же могло особо привлечь в доктрине бегунов то, что они связывали появление Антихриста с первой ревизией податных душ. Чичикова в поэме Гоголя объявляют Антихристом, и по внешнему абрису он в самом деле с ним схож, но по сути дела его фигура вскрывает суть ревизии как таковой; больше того, Чичиков, постоянно находящийся в движении, родственен бегунам, и бытийный его путь может быть истолкован как аналог пути в Беловодье — идеальную страну, затерянную где-то в Сибири (бегуны верили в ее существование, в отличие от молокан, убежденных, что Царство Божие

возможно только внутри нас, но не на земле). Закончив научную и рекурсивную часть доклада, Дмитриева перешла к гастрономической и подвергла слушателей нелегкому испытанию: она продемонстрировала им видео, запечатлевшее процесс изготовления кулебяки даже не на четыре, как в тексте Гоголя, а на шесть углов; таким образом сотрудники гоголевской группы ИМЛИ РАН отметили однажды выпуск очередного тома; зрелище, и без того вызывавшее обильное слюноотделение, сопровождалось декламацией соответствующей аппетитной страницы из «Мертвых душ». Хорошо, что после этого рождественского подарка в конференции наступил небольшой перерыв...

После перерыва первым выступил *Олег Лекманов* (Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека). В докладе «*Комментируя воспоминания о Мандельштаме*» он использовал материалы из своего обширного и еще не изданного комментария к двухтомнику воспоминаний о поэте, подготовленному для петербургского издательства «Vita Nova». Речь в докладе шла о воспоминаниях брата поэта Евгения Эмильевича Мандельштама (1898—1979), которые тот написал в очень преклонном возрасте. Поэтому многие его ошибки могут быть объяснены невольными заблуждениями памяти; таковы, например, перепутанное отчество школьного учителя или история приглашения Блока на благотворительный вечер в Тенишевском училище, изложенная со всеми бытовыми подробностями: когда мемуарист приехал за ним, Блок принимал ванну и должен был после этого немного остыть; хорошо, что юный Евгений Эмильевич приехал за ним в закрытом автомобиле. Между тем Блок в вечере в самом деле участвовал, но вовсе не в том году, который называет мемуарист. Другие ошибки не так невинны, хотя, возможно, полусознательны: так, если верить мемуаристу, он присутствовал в Петрограде при последних днях матери, а братья Осип и Александр в это время были в Коктебеле и успели приехать только к выносу тела. Меж тем на самом деле все три брата были вместе в Коктебеле и все трое уехали оттуда, получив известие о смерти матери. Ошибается Евгений Эмильевич и в фактах из жизни брата, хотя стремится представить себя постоянным свидетелем этой жизни: например, если верить ему, Осип до середины 1919 года безвыездно находился в Петрограде, тогда как на самом деле он с 1917 года до середины 1919-го постоянно переезжал из города в город. Наконец, еще одна особенность мемуаров Евгения Эмильевича состоит в их, так сказать, интертекстуальном характере: он обильно цитирует, практически никогда, впрочем, этого не отмечая, «Листки из дневника» Ахматовой или автобиографические тексты самого Мандельштама. Ахматова пишет, что в квартире в Нащокинском переулке «у Осипа завелись книги, главным образом старинные издания итальянских поэтов (Данте, Петрарка). На самом деле ничего не кончилось». А Евгений Эмильевич: «Завелись даже книги. Главным образом старинные издания Данте и Петрарки. На самом деле ничего не кончилось». Осип Эмильевич вспоминает в «Шуме времени» родительскую квартиру «над цветочным магазином Эйлерса» — и Евгений Эмильевич пишет о том же, а между тем магазин в этом доме действительно был, но не цветочный и не Эйлерса. Наконец, порой мемуарист даже вступает в посмертную полемику с братом-поэтом. Так, он рисует благостную картину Тенишевского училища, тогда как Осип Эмильевич в «Шуме времени» описывает классные комнаты и занятия куда более скептически.

*Георгий Куницын* (НИУ ВШЭ, Москва) аттестовал свой доклад «*Пасхальный "Дар" Набокова*» как комментарий к комментарию. Докладчик постарался суммировать и дополнить некоторые из наблюдений А.А. Долинина, вошедшие в его комментарий к набоковскому «Дару», изданный «Новым издательством» в 2019 году. Докладчик начал с пасхального лейтмотива, присутствующего в романе. Книга Годунова-Чердынцева выходит к Пасхе, и тем самым реализация дара героя совпа-

дает с этим праздником. В этом случае пасхальный мотив откровенен и лежит на поверхности. Но в тексте романа он осложняется некоторыми дополнительными смыслами. Выздоровливая после тяжелой болезни, герой сравнивает себя с прозрачным хрустальным яйцом. В комментариях Долинина отмечено, что яйцо — традиционный пасхальный подарок — символизирует победу над смертью. Но у Набокова выздоровление ассоциируется также с омовением, а этот мотив неизбежно приводит на ум крещение. Детская болезнь Годунова-Чердынцева — это и первый «припадок прозрения» (зарождение дара), и символическое закрепление связи хрустального яйца и дара («хрустального течения моего ясновидения»). Связь эта проявляется в самых разных местах романа. При виде поэта Кончеева, «таинственно разраставшийся талант которого только дар Изоры мог бы пресечь», Федор Константинович думает: «Ничего, мы еще кокнемся, посмотрим, чье разобьется». Еще один раз яйцо («лежащее на дороге, по которой без конца проходит армия») появляется в размышлении о вечности и творческом бессмертии, а чуть дальше абсурдное стремление непременно постичь мир уподобляется «требованию от куриного бульона, чтобы он закудахтал». Постичь мир и вечность невозможно без яйца, которое символизирует зарождающийся дар в оболочке жизненных потерь и утрат, дар же преодолевает не только пространственно-временные границы, но и саму смерть. Докладчик показал также, как выписана в романе взаимосвязь Рождества и Пасхи с детскими болезнями, вписывающаяся в концепцию главного героя о зеркальности рождения и смерти и служащая дополнительной окантовкой «сюжета» о яйце. В ходе обсуждения Олег Лекманов напомнил докладчику о роли яйца в рассказе Набокова «Весна в Фиальте», где не только фигурирует открытка с пасхальным яйцом, но автомобиль, который потом, в результате автомобильной катастрофы, расколется, уподобляется яйцу; Лекманов предположил поэтому, что для Набокова яйцо ассоциировалось не только с даром (не говоря уже о воскресении), но и с хрупкостью. Александр Долинин, со своей стороны, поддержал главную идею доклада и напомнил о том, что сходные мысли Набоков прямо проговаривает в своем раннем творчестве, которое по отношению к более позднему, сложному Набокову выступает своего рода комментарием (в самом докладе был упомянут ранний рассказ «Пасхальный дождь», в котором «сказочно синело небо, как гигантское крашеное яйцо»).

Своего рода комментарий к комментарию предложил и Константин Поливанов (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «К комментированию поэмы Б. Пастернака „Высокая болезнь“». Некоторые его замечания дополняли и/или опровергали те, какие сделали Анна Сергеева-Клятис и Олег Лекманов в своем комментарии к поэме; у Лекманова докладчик заранее испросил разрешения на критику — и его получил. Начал Поливанов с гипотезы относительно названия; поскольку в поэме «Высокая болезнь» есть строка «мне стыдно и день ото дня стыдней», то он предположил, что за названием скрывается противопоставление высокой болезни — болезни стыдной (венерической). Сергеева-Клятис и Лекманов вслед за Омри Роненом увидели в строке «Мелькает движущийся ребус» реминисценцию из стихотворения Анненского «Идеал», где фигурирует «постылый ребус бытия». Поливанов, со своей стороны, предположил, что если вообще искать здесь «анненский» след, то на эту роль может претендовать другое стихотворение — «Поэту» («Не глубиною манит стих, / Он лишь как ребус непонятен»). В строке «Про то, как с фронты шли пешком» он предложил видеть намек на незамеченное предшественниками

7 Сергеева-Клятис А.Ю., Лекманов О.А. «Высокая болезнь» Бориса Пастернака. Две редакции поэмы. Комментарий. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2015.

массовое дезертирство с фронта в 1917 году, а в словах «сорта перебирали исципанного полотна» — также не отмеченный прежде намек на щипание корпии для раненых (поскольку речь идет о войне). В строках «Приносят весть: сдается крепость. / Не верят, верят, жгут огни» предположил присутствие реминисценции из Евангелия от Матфея (25, 1): «Тогда подобно будет Царство Небесное десяти девам, которые, взяв светильники свои, вышли навстречу жениху». В финале доклада Поливанов предложил задуматься о том, насколько возможны в рамках комментария интерпретации, и склонился, как можно было понять, к положительному ответу на этот вопрос. Кроме того, он вернулся к полушутливой реплике Сергея Зенкина, которую тот произнес после доклада Веры Мильчиной и из которой следовало, что скоро искусственный интеллект сам будет разыскивать все параллельные места, гиперссылки заменят комментаторов, и те станут не нужны. Поливанов усомнился в справедливости этой филологической антиутопии; филологи, сказал он, будут нужны для того, чтобы рекомендовать сценарии поиска. Успокоил аудиторию на этот счет и Александр Долинин, заверивший, что искусственный интеллект еще несколько поколений нас не заменит и не победит. Целый ряд реплик вызвала процитированная в докладе строка с упоминанием ребуса. Георгий Левинтон поделился пришедшим ему в голову латинским каламбуром, который он назвал плодом билингвического зуда: *est modus in rebus*. Кроме того, он напомнил о выходявшем в Петербурге в начале XX века журнале «Ребус», в рекламе которого издатели называли вечным ребусом весь мир. Наконец, любопытнейшая дискуссия развернулась вокруг слова «ручьи». Предшественники Поливанова увидели в словах «ручьи вдоль рельс» указание на весну и оттепель, Поливанов же, указав, что, согласно дневнику Николая II, погода в описываемое время стала морозная и солнечная, предположил здесь намек на название станции Финляндской железной дороги, по которой в апреле 1917 года в Петроград въехал Ленин. Но тут точку зрения москвича Поливанова скорректировал урожденный ленинградец-петербуржец Долинин: он заверил аудиторию, что станция Ручьи находится несколько в стороне от Финляндской железной дороги и вообще в описываемый период была товарной.

Майя Кучерская (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*На какую войну собрался Иван Северьянович?*» предложила свой вариант комментария к финалу повести Лескова «Очарованный странник», в котором лесковский герой Иван Флягин внезапно сообщает попутчикам, что «скоро надо будет воевать», а сам он снимет «клобучок» и наденет «амуничку». Действия свои он объясняет тем, что «сближается реченное: “Егда рекут мир, нападает внезапно всегубительство”». Флягин цитирует апостола Павла (1 Фес: 5, 3), однако все христианские комментаторы вкладывали в «пагубу», от которой предостерегает апостол, не политический, а духовный смысл. В толковании этого места Тихоном Задонским, на которое ссылается Флягин, также нет военных коннотаций. Напротив, Флягин убежден, что Тихон подразумевал под всегубительством конкретную войну против русского народа. Между тем политическая обстановка России в 1872 году, когда сочинялась повесть, опубликованная в августовском и сентябрьском номерах газеты «Русский мир» за 1873 год, была, казалось бы, вполне мирной. Путем тонких наблюдений над текстом Кучерская определила, когда происходит действие этого финала; оказалось, что в том же самом 1872 году, когда и написана повесть, то есть во время, когда Россия не вела никаких боевых действий. Но лесковский герой исходит не из реальности, а из слухов, которые доходили до него благодаря газетам (а он мог их читать, когда сидел в монастырском погребке). Газеты эти регулярно информировали своих читателей о том, что происходит в Средней Азии, и о предстоящей войне с Бухарой, а также с «англичанкой», и на этой почве рождались в народе слухи, выразительно переданные А.Н. Энгельгардтом в «Письмах из деревни»: «Как ни нелепы были эти

слухи и рассказы, но общий смысл их был такой: вся загвоздка в англичанке; чтобы вышло что-нибудь, нужно соединиться с англичанкой, а чтобы соединиться, нужно ее в свою веру перевести. Не удастся же перевести англичанку в свою веру — война». Флягинское предчувствие войны питается подобными слухами, а также собственными впечатлениями, полученными в ту пору, когда он находился в плену у татар и туда «из Хивы пришли коней закупать и хотят там у себя дома с кем-то войну делать, а с кем — не сказывают, но только все татарву против русских подущают». «Прогноз» Флягина сбывается в самом деле очень скоро: в 1873 году состоялся Хивинский поход, имевший целью покорение Хивинского ханства. Однако, хотя у Флягина были свои счеты с восточными народами, на войну он собирается вовсе не только поэтому; он вообще живет в мифологическом времени, куда реальность врывается только время от времени. Смерть на войне он понимает как искупительную жертву. С точки зрения Лескова, таков вообще простой русский человек: жизнь его так невыносима, что он предпочитает ей жертвенную смерть, а если уж умирать, то лучше на войне за отечество. В ходе обсуждения доклада на первый план неожиданно вышла личность Ильи Муромца на картине Верещагина, с которым Лесков в начале повести сравнивает своего героя. С тем, что Верещагин — не автор «Апофеоза войны» Василий Васильевич, а его тезка Василий Петрович, никто, разумеется, не спорил. Но кто именно Илья Муромец на полотне — старик в лаптях, сидящий на первом плане справа, или статный мужчина-богатырь, стоящий спиной к зрителю в центре и пьющий за здоровье князя Владимира? По этому вопросу мнения разошлись; точка зрения Кучерской, увидевшей Илью в старике, поддерживается, казалось бы, лесковским определением «дедушка Илья Муромец»; но уж слишком мало этот старец походит на богатыря. Вопрос об идентификации Муромца остался открытым.

*Ольга Майорова* (Мичиганский университет, США) в докладе «*Странное соседство: Дарвин и Шопенгауэр в финале “Анны Карениной”*» сначала показала, каким образом Толстой в финале наделяет Левина собственными размышлениями об ограниченности современных естественных наук: «Прежде я говорил, что в моем теле, в теле этой травы и этой букашки... совершается по физическим, химическим, физиологическим законам обмен материи. А во всех нас, вместе с осинами, и с облаками, и с туманными пятнами, совершается развитие. Развитие из чего? во что? Бесконечное развитие и борьба?.. Точно может быть какое-нибудь направление и борьба в бесконечном! И я удивлялся, что, несмотря на самое большое напряжение мысли по этому пути, мне всё-таки не открывается смысл жизни». В рукописи здесь были употреблены ясно узнаваемые дарвиновские термины («во всех нас... совершается естественный подбор и борьба за существование»); в беловом варианте писатель избавляется от слишком явных отсылок к Дарвину, но тот все время присутствует в этих левинских размышлениях — не как создатель специфической доктрины, а как легко узнаваемый символ современного знания. Причем Толстой совершает характерную подмену: он ставит на одну доску и объединяет Дарвина и Спенсера, то есть приписывает Дарвину проецирование борьбы за существование на социальную среду, открытие «закона, требующего того, чтобы душить всех, мешающих удовлетворению моих желаний», хотя он не мог не знать, что Дарвин никогда ничего подобно не открывал, не делал и не требовал. Больше того, в этот ряд «отрицательных героев», состоящий из Спенсера и Дарвина, Конта и Мальтуса, Толстой парадоксальным образом включает и Шопенгауэра. В эпилоге «Анны Карениной» дарвиновская теория оказывается настолько гибкой рамкой для современного знания, что туда помещается даже философия Шопенгауэра. В толстовском понимании дарвиновская борьба за существование и шопенгауэровская воля к жизни (саморазрушительная и иллюзорная погоня за земным счастьем)

ем) оказываются схожи — в частности, своим пессимистическим отношением к индивидуальной воле, чье значение оба мыслителя практически отрицают. Дарвин описывает слепой механизм отбора, при котором роль индивида ничтожна и не способна изменить ход эволюции; Шопенгауэр утверждает, что мы, люди, ничтожны малы и наша индивидуальность исчезает, как капля в океане (у Толстого капле соответствует образ «пузырька-организма»). Идеи Дарвина Толстой проецировал на философию Шопенгауэра, и толстовская критика Дарвина рикошетом ударяла по Шопенгауэру. Однако для Толстого оставался важен и другой Шопенгауэр — прочитанный через христианское учение и утверждающий возможность трансцендентного в земном мире. Эпифания Левина совершается в терминах Шопенгауэра, однако это, сказала Майорова, тема уже для другого доклада.

Завершил Лотмановские чтения *Александр Жолковский* (Университет Южной Калифорнии, США), выступивший с докладом «*К семантике пятистопного хорea: об архисюжете одного подкорпуса Х5жмжм*» Целью доклада было не отрицание, а уточнение той трактовки этого размера, которую дал Михаил Леонович Гаспаров в своей классической работе о семантическом ореоле пятистопного хорea, написанной с целью продолжения и уточнения статьи К.Ф. Тарановского о «лермонтовском цикле» в русской поэзии. Гаспаров выделил в стихотворении Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» «пять основных мотивов: Дорога; Ночь; Пейзаж; Жизнь и Смерть; Любовь» и «два более беглых мотива — Бог и Песнь». После Гаспарова многие авторы принялись механически повторять его мысль и обнаруживать во всех стихотворениях, написанных пятистопным хореем с перекрестной рифмовкой жмжм, перечисленные им мотивы. Между тем сам Гаспаров указывал, что кроме традиции лирического пятистопного хорea существует и традиция пятистопного хорea эпического, которая с ней взаимодействует. Жолковский, занявшись анализом стихотворения Евтушенко «Комаров по лысине размазав...»<sup>8</sup>, написанном как раз пятистопным хореем с рифмовкой жмжм, пришел к выводу, что для этого размера можно указать и другой повторяющийся сюжет: наполовину эпическое повествование лирического «я» о знакомстве с замечательным явлением, о сильном его воздействии на «я» и установки «я» на сближение с ним. В результате просмотра нескольких тысяч русских стихотворений, написанных в этом просодическом формате, Жолковскому удалось выделить не менее трехсот стихотворений, посвященных теме встречи/сближения авторского «я» со знаменательным партнером. В докладе Жолковский рассказал об общем сюжете таких текстов и его вариантах, в которых фигурируют партнеры разного типа: великие люди, литературные персонажи, животные, местности (страны, города, реки...). Знаменитым людям, персонажам и местам действия соответствуют собственные имена, и это порождает своего рода name-dropping. Были приведены многочисленные и очень выразительные примеры, которые в отчете невозможно процитировать все без исключения. Приведу лишь несколько самых характерных. В «Гамлете» Пастернака лирическое «я», вполне эпически выйдя ночью на театральные подмостки, вступает в диалог со вторым лицом — своим фабульным знаменательным партнером, и им оказывается не кто иной, как Бог. В стихотворении Мережковского «Сакья-Муни» в роли такого знаменательного и замечательного партнера выступает изваяние Будды. Впрочем, партнер не обязательно имеет божественную природу; в разобранных докладчиком стихотворениях Твардовского «Полина», Вс. Рождественского «Манон Леско», Заболоцкого «Журавли» великое, с которым происходит встреча, носит гораздо более светский характер, но общий рисунок сю-

8 См. более подробно: *Жолковский А.К. Портрет неизвестного в пейзаже // Звезда. 2023. № 1. С. 256–273.*

жета сохраняется. За подробностями я отсылаю читателей к статье, которую Жолковский опубликовал по следам доклада<sup>9</sup>. Обсуждение доклада было бурным; Жолковскому пришлось объяснять, что он вовсе не намеревался произвести «дегаспаровизацию» и «детарановизацию» стиховедения и, вовсе не опровергая концепцию семантических ореолов, хотел лишь уточнить ее и указать на существование внутри стихотворений, написанных пятистопным хореем, определенного лиро-эпического подкорпуса. Подчеркнул он и то обстоятельство, что Гаспаров не отвечает за своих горе-последователей, которые в любом стихотворении такого типа непременно отыскивают идею пути.

Представляется, что все доклады, произнесенные на конференции, еще раз подтвердили высказанную некоторыми из ее участников уверенность в том, что самым интеллектуальным машинам еще долго не заменить их интуиции и находки.

*Вера Мильчина*

## **Интермедиальность и поликодовость текста:**

УХОДЯ ОТ СЛОВА И ВОЗВРАЩАЯСЬ К СЛОВУ

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_182\_4\_415

### **Круглый стол «Проблемы истории и теории интермедиальных исследований»**

*(НИУ ВШЭ СПб, 9 апреля 2022 г.);*

### **Научная конференция «Буква как поликодовое сообщение»**

*(МГУ, 11 февраля 2023 г.)*

Устойчивое словосочетание «теория интермедиальности» снискало противоречивую репутацию: эта фраза подразумевает и продуктивное расширение дисциплинарных рамок, и выход в опасную «серую зону» междисциплинарности, где нет своего предмета исследования и обособленного теоретического языка. Постоянный переход границ между узкоспециализированными «делянками» и размывание этих границ — необходимое условие работы с проблематикой интермедиальности, что является ощутимым методологическим риском. Способы ответа на этот риск — предмет настоящего обзора.

Отдельное обстоятельство, привлекающее интерес в этой связи, — работа молодых ученых, нередко выступающих зачинщиками разговора об «интермедиальнос-

---

9 См.: Жолковский А.К. К семантике пятистопного хорее. Об одном архисюжете Х5жмжм // Вопросы литературы. 2023. № 3. С. 107–140.