

Хроника научной жизни

Международная конференция «XXXII Лотмановские чтения “Литература и книга”»

(ИВГИ РГГУ, Москва, 20–21 декабря 2024 года)

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_409

Очередные Лотмановские чтения открыл Михаил Велижев (Университет Салерно) докладом *«Рукописи Чаадаева (1840-е гг.): от отрывка к печатному тексту»*. Предметом рассмотрения Велижева стали тексты Чаадаева, написанные после истории с запрещением «Телескопа». Принятое отношение к ним в исследовательской литературе докладчик назвал эссенциалистским: их анализируют вне того контекста, в каком они были созданы и циркулировали, рассматривают как застывшие формы без собственной эдиционной судьбы. У истоков такого восприятия стоит выпущенный в 1991 году двухтомник «Полное собрание сочинений и избранные письма», который Велижев назвал злополучным. Многие до сих пор считают его самым авторитетным изданием Чаадаева, а между тем Вера Проскурина имела все основания назвать его в давней рецензии «слишком полным». В двухтомнике Чаадаеву приписаны стихотворные сочинения, ему не принадлежащие; в датировке некоторых писем допущены ошибки не на год или два, а на десятилетие; наконец, статьи напечатаны вообще без предварительной текстологической работы. А ведь в такой работе, как показал докладчик, есть острая необходимость. В первой части доклада Велижев продемонстрировал это на примере текста «Apologie d'un fou» (фр. «Апология безумного»). В двухтомнике опубликована редакция, которая была напечатана в 1862 году в первом книжном издании текстов Чаадаева, выпущенном в Париже князем Иваном Сергеевичем Гагариным. Однако Гагарин опубликовал этот вариант по чистой случайности, только потому, что к нему попала именно эта копия. Между тем у «Апологии» есть еще несколько редакций, которые свидетельствуют о том, что об окончательной авторской воле тут говорить не приходится: Чаадаев воспринимал свой текст как открытую структуру, изменяющуюся в зависимости от актуального контекста. Еще более сложная история у второго текста, о котором говорил докладчик. Это статья, которая в двухтомнике опубликована под названием «Ответ на статью Хомякова “О сельских условиях”». Автограф ее не сохранился. Первая часть известна только по копии, сделанной племянником Чаадаева М.И. Жихаревым, которая хранится в архиве Пушкинского Дома; вторая была впервые опубликована в «Вестнике Европы» в 1918 году Н.В. Голицыным по копии, имевшейся у него, под названием «Отрывок из исторического рассуждения

о судьбах России». Тот текст, который напечатан в двухтомнике 1991 года, — это произвольная контаминация двух копий — жихаревской и голицынской; однако, если сравнить те части статьи, которые известны по обоим этим копиям, выяснится, что между ними есть значительные разночтения, причем, если некоторые из них можно счесть описками переписчиков, многие носят содержательный характер. Вдобавок между двумя частями статьи есть существенная разница: если первая часть в самом деле посвящена Хомякову и полна иронических восхвалений России, то вторая содержит серьезные историософские рассуждения и со статьей Хомякова никак не связана. Таким образом, можно сделать вывод, что перед нами часть незаконченного сочинения, фрагменты которого циркулировали по отдельности. Такая мозаичная структура объясняется условиями, в которых находился Чаадаев: печататься ему было запрещено, он вел полемику в пространстве устных бесед и рукописных копий, постоянно возвращаясь к своим текстам, и этот факт следует учитывать при их публикации и интерпретации. Если принять во внимание эдичионную судьбу рассматриваемой статьи, становится ясно, что, поскольку она не представляет собой единого целого, ее нельзя истолковать ни как полностью ироническую, ни как полностью серьезную.

Доклад *Екатерины Ляминой* (ИМЛИ РАН, Москва) носил название «*Князь Шаликов и прото-гипертекст*». Разговор о князе Петре Ивановиче Шаликове (1768 или 1767–1852) на Лотмановских чтениях, сказала Лямина в начале доклада, уместен хотя бы потому, что в глухие советские годы внимание к его фигуре привлёк составленный Ю.М. Лотманом и М.Г. Альтшуллером для серии «Библиотека поэта» том «Поэты 1790–1810-х годов», который «воскресил» многих полузабытых поэтов того времени. Шаликов был на год моложе Карамзина, своего кумира, писателем стал поздно, в тридцать лет, но не остался дилетантом и свою писательскую биографию выстраивал сознательно, тщательно и очень активно. Умер же он гораздо позже Карамзина, в один год с Жуковским и Гоголем, но при этом сохранял верность литературе начала века и ощущал себя ее историком. В своих произведениях он последовательно конструировал собственный образ как друга своих друзей и поклонника своих возлюбленных. Программными Лямина назвала строки из его стихотворения «Часы моего блаженства»: «Или с Монтанем, Фонтенелем, // С Жан-Жаком, Стерном, Мармонтеlem, // С Державиным, Карамзиным // В беседе сладкой научаюсь; // Умом и сердцем их пленяюсь, // И дань плачу восторгов им». Уже по этой цитате видно, как для изображения внутреннего мира автора используется круг чтения. Это типично для сентиментализма вообще, но Шаликов использует этот способ разговора о себе особенно последовательно и фронтально. Иностранная литература, которая его питает, очень разнообразна: от сочинений сентиментально-моралистического характера до галантно-эротической поэзии. Не меньшую роль играли в сознании и сочинениях Шаликова русские тексты. Роль верховного божества исполняет Карамзин, чья фигура Шаликовым сакрализуется; с этим отношением к Карамзину связано, по-видимому, несравненно более сдержанное отношение к И.И. Дмитриеву, вызванное ревнивым осознанием того прискорбного факта, что именно он, а не Шаликов, занял желанное место общепризнанного друга Карамзина. Шаликов — благодарный и чуткий читатель; к стихотворению «Сон» («Ударил час — пополуночи...») он делает примечание: «Я читал в сию ночь *Письма русского путешественника* — и Рейнской водопад сделал сильное впечатление в моем воображении». О силе его переживания прочитанного свидетельствует стихотворение «К праху бедной Лизы», в котором этот воображаемый прах карамзинской героини предстает едва ли не мощами, хотя с точки зрения ортодоксального православия Лиза — самоубийца и причисления к лику святых никак не заслуживает. Главный автобиографический сюжет Шаликова — это его

общение с многочисленными чужими сочинениями (что и позволило докладчице использовать в названии выступления анахронический по отношению к писателю первой половины XIX века термин «гипертекст»). Впрочем, Шаликов вовсе не считал эту способность остро переживать чтение литературных текстов собственной привилегией; он полагал такое переживание доступным любому читателю и любой читательнице, способным чувствовать; причем женщины входили в его универсум не только как обладательницы чувствительных сердец, но и как сочинительницы. В ходе обсуждения *Любовь Киселева* спросила у докладчицы, можно ли говорить о какой-либо эволюции Шаликова? Лямина ответила, что в литературном отношении эволюция у него была слабая, но вот как издатель журналов он эволюционировал существенно, и разница между «Аглаей» и «Дамским журналом» значительная; последний, хотя острословы над ним и смеялись, был достоин внимания хотя бы благодаря печатавшимся там литературным обзорам.

Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) назвала свой доклад «Жизнь книги отдельно от книги: вставные рассказы в “Истории короля Богемии” Шарля Нодье». Роман Нодье «История короля Богемии и его семи замков» (1830) — произведение очень сложной структуры, в которое включены фрагменты, написанные в самых разных жанрах: здесь есть витиеватая газетная рецензия (на самого себя) и подражание Рабле, «неистовый» монолог Агасфера и наукообразные этимологические изыскания, сатирические картины в духе Свифта и галантные сцены в духе эротических романов XVIII века. Но особенно интересна судьба двух вставных фрагментов: сентиментальной повести о любви слепого мальчика к слепой девочке и «народной» сказки о храброй собаке Бишонке. Через тринадцать лет после выхода романа повесть и сказка были изданы как отдельные произведения Нодье и с тех пор многократно (гораздо чаще, чем весь роман, который в течение целого столетия был практически забыт) перепечатывались в сборниках новелл автора. При этом они практически полностью изменили свою функцию и смысл. Этот казус нового существования старых текстов отдельно от «материнского» произведения и был рассмотрен в докладе. Повесть и сказка, напечатанные отдельно, звучат однотонно: повесть сентиментальна, сказка псевдофольклорна и нравоучительна. Между тем в романе они выглядят совершенно иначе. Чувствительная (но при этом не пародийная, написанная очень всерьез) повесть четыре раза прерывается вставками из нескольких глав, которые уводят читателя очень далеко от судьбы слепых влюбленных — то в филологические разыскания по поводу этимологии слова *лента*, то ко двору короля Попокамбу, правящего вымышленным государством Томбукту, то в историю соревнования двух кукольников, символизирующего борьбу классицизма и романтизма. А после того как история слепых кончается, выясняется, что у нее есть конкурент: сказка о собаке дровосека Бриске, которая погибла, защищая детей своего хозяина от волка. Эта сказка написана совершенно другим стилем: длинным витиеватым фразам повести противопоставлены короткие, «бедные» фразы сказки. Некоторые исследователи считают, что сказка в романе противопоставлена повести как идеал для подражания. Но это не так: внутри романа ни один жанр не одерживает полной победы, ни один не задерживается в тексте надолго; повесть — самый длинный и самый серьезный из вставных эпизодов, но и ему Нодье не позволяет восторжествовать и обрывает его всякий раз на самой чувствительной ноте. А сказку Нодье дискредитирует превеличенными и неоправданными похвалами ее правдивости. Однако, когда повесть и рассказ были изданы как самостоятельные произведения, вся эта тонкая игра исчезла безвозвратно, и Нодье превратился из автора уникального авангардного романа, который повлиял в XX веке на писателей от Аполлинера до Рэмона Кено, от Джойса до Борхеса, в автора душещипательных и нравоучительных исто-

рий. В данном случае «жизнь книги отдельно от книги» не пошла этой отдельной книге на пользу.

Екатерина Дмитриева (ИМЛИ РАН, Москва / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург) выступила с докладом «*Книжный пепел как великий подвиг писателя*». Первого героя доклада угадать было нетрудно: это, конечно, Гоголь. Сожжение второго тома «Мертвых душ» — факт, казалось бы, всем известный. Однако выяснилось, что все не так просто. Во-первых, про сожжение в 1852 году мы знаем из рассказов слуги Гоголя и его духовника отца Матвея, а также из одного-единственного упоминания самим писателем в «Выбранных местах из переписки с друзьями», но произошло ли оно в реальности, и если произошло, то что именно было сожжено, неясно. С другой стороны, есть свидетельства о том, что Гоголю и раньше случалось сжигать какие-то свои рукописи. Ясно одно: сожжение, реальное или виртуальное, было для Гоголя очень важно. Матушка его объясняла сожжение 1852 года по аналогии с предыдущим: в Риме, находясь при смерти, сын сжег свои труды и воскрес. С этим жестом Гоголя Дмитриева сопоставила аналогичный жест другого писателя, который и стал вторым героем доклада, — француза Стефана Малларме. Перед смертью он настоятельно попросил жену и дочь позаботиться о сожжении его бумаг, потому что они не доведены до совершенства, и просьба его была исполнена. Малларме пришел к такому решению отнюдь не спонтанно. Он не однажды утверждал, что молчание, стирание не менее прекрасно, чем сочинение стихов, а свою поэзию сравнивал с дымом от сигареты. На первый взгляд это совпадение двух «огнепоклонников» случайно. Двигавшие ими мотивы были совершенно разными: у Малларме в основе действий лежало неверие, у Гоголя — обострение религиозных настроений и следование принципу: «не оживет, аще не умрет». Но актом сожжения они оба как бы сделали шаг к сотворению идеальной книги, которая так прекрасна, что не может быть запечатлена на бумаге. Обсуждение доклада было весьма оживленным. Владимир Емельянов переформулировал его содержание так: автора захлопывает его собственная книга; Дмитриева уточнила формулировку: скорее автор выглядывает из книги. Сергей Zenкин поставил содержание доклада в глобальный контекст: он напомнил об общем устройстве эстетики модернизма, которая ориентирует искусство на создание абсолютного шедевра, между тем таким абсолютным может быть только произведение несуществующее, поскольку все остальные осквернены материальностью. То есть важно исследовать не столько конкретные обстоятельства сожжения той или иной рукописи, сколько установку на ее сожжение. Дмитриева ответила, что трактовка Гоголя как модерниста не у всех вызывает согласие.

Павел Успенский (НИУ ВШЭ, Москва) прочел доклад «*Нина как Нина: жизнь-нетворчество Н. Петровской в свете "Чайки" А. Чехова*». Две Нины, о которых шла речь в выступлении, — это героиня Чехова Нина Заречная и поэтесса Нина Ивановна Петровская (1879–1928). Докладчик задался целью скорректировать традиционное представление о том, что Петровская в соответствии с общей установкой Серебряного века на жизнь-нетворчество избрала своей биографической моделью Ренату, героиню романа Брюсова «Огненный Ангел» (отд. изд. 1908). Роман этот в самом деле отражал, а отчасти даже программировал трагический «роман» Петровской с Брюсовым. Благодаря очерку Ходасевича «Конец Ренаты» мысль эта стала практически общепринятой, и факты, казалось бы, в полной мере ее подтверждают. Успенский не стал опровергать эту концепцию, но указал на ее уязвимость: она лишает Петровскую агентности, превращает ее в пассивную жертву манипуляций Брюсова. Между тем Успенский предположил, что за самой идентификацией Петровской с Ренатой, героиней «Огненного Ангела», стоит другая литературная модель — отношения чеховской Нины Заречной с писателем Тригори-

ным. Как Нина Заречная, влюбленная в Тригорина, называет себя чайкой (имя, почерпнутое из тригоринского «сюжета для небольшого рассказа»), так Нина Петровская, влюбленная в Брюсова, называла себя Ренатой (имя, почерпнутое из его романа). Докладчик привел целый ряд цитат из писем и воспоминаний Петровской, свидетельствующих о том, что творчество Чехова очень много значило для нее. Чехов в «Чайке» пародировал новое символистское искусство, но Петровская, проигнорировав его иронию, восприняла чеховскую Нину всерьез, а совпадение их имен и литературная репутация имени Нина (женщины, обуреваемой страстями и живущей наперекор общепринятым нормам) способствовали тому, что Нина Заречная стала для Нины Петровской моделью жизненного поведения. Оказавшись в ситуации, похожей на ситуации чеховской героини, Петровская добровольно создала из своей жизни трагическую историю¹. В ходе обсуждения доклада *Лада Панова* посетовала на то, что в нем недостаточное внимание было уделено теме, очень важной для символистов вообще и для Петровской в частности, а именно экстатическому соединению эроса и танатоса, а *Екатерина Дмитриева* напомнила о еще одном чужом тексте, посредством которого Петровская пыталась осмыслить свою жизненную драму, — романе Виктора Маргерита под трудно передаваемым по-русски названием «*La garçonne*». В переводе Петровской он назывался именем главной героини — «Моника Лербье»; принятый сейчас в России перевод «Холостячка», как справедливо заметила Дмитриева, неудачен; вероятно, поскольку героиня отстаивает свое право на свободную любовь, можно было бы предложить название «Свободная женщина».

Михаил Долбилов (Мэрилендский университет в Колледж-Парке) в докладе «*Если она замолвит словечко Поморскому...*»: генезис аллюзий и злоба дня в «*Анне Карениной*» продолжил те наблюдения и размышления, которые содержатся в его монографии «Жизнь творимого романа. От авантекста к контексту «*Анны Карениной*»», вышедшей в 2023 году в издательстве «Новое литературное обозрение». Долбилов сформулировал одну из своих целей так: реабилитировать оценку «*Анны Карениной*» как великосветского романа, в котором проявился устойчивый интерес Толстого к культурной антропологии светского общества его времени. Отразившаяся в романе азартная охота на подробности тогдашней великосветской жизни — больше, чем простая дань правдоподобию. Она связана с возникшей у Толстого еще в 1850-е годы потребностью искать объяснение поведенческих кодов, исследовать механизмы общественного остракизма. Обычно к «*Анне Карениной*» подходят как к роману, посвященному проблемам экзистенциальным и вневременным. Между тем, как показал Долбилов в докладе, в романе есть отнюдь не только это, но также прямые, иногда хулигански прямые, намеки на современные обстоятельства и современных политических деятелей и героев большого света. Иногда в корректуре Толстой заменял эти намеки на менее прозрачные, отчего аллюзии перестают считываться, однако знакомство с синхронной перепиской и политической хроникой помогает восстановить первоначальный контекст. Так, графиня Лидия Ивановна — фигура, за которой встает живой интерес Толстого к великосветскому благочестию и ханжеству, процветавшему в окружении императрицы Марии Александровны. Эта субкультура «утонченной восторженности» и истовой религиозности, господствовавшая при малом дворе, куда имела доступ чета Карениных, сталкивается в романе с субкультурой великосвет-

1 За время, прошедшее между конференцией и публикацией моего отчета, докладчик успел превратить свой доклад в статью, к которой я и отсылаю читателей за подробностями: *Успенский П.Ф.* Нина как Нина: житиетворчество Н. Петровской в свете «Чайки» А. Чехова // *Литературный факт.* 2024. № 4 (34). С. 243–254.

ского либертинажа, царившей в кругу молодых великих князей. В изображении этой среды Толстой опирался среди прочего на имевшуюся в яснополянской библиотеке книгу американской куртизанки Харриэт Блэкфорд, которую она под псевдонимом Фанни Лир в 1875 году выпустила на французском языке в Брюсселе под названием «Роман американки в России». Блэкфорд, любовница племянника императора, великого князя Николая Константиновича, хорошо знала нравы, царившие при дворе. О том, как исчезают в окончательной редакции аллюзии, бывшие гораздо более ясными в редакциях предыдущих, свидетельствует эволюция фразы, в которой перечисляются влиятельные люди, чьей протекции ищет Стива Облонский в Петербурге. В самой ранней редакции искомое место зависело «от трех министров, трех дам и двух евреев»; и эти три дамы явственно отсылали к кружку императрицы; в окончательной редакции дама осталась одна — по всей вероятности, вымышленная графиня Лидия Ивановна. Отдельный комментарий Долбилов посвятил упомянутой в романе фамилии Поморский. За пределами текста она очевидно воспринимается как топонимическая польская, но в контексте романа, где на видном месте, в конце списка влиятельных персон, упомянуты «два еврея», эта фамилия начинает звучать как топонимическая ашкеназская, тем более что в этой же главе Толстой педалирует тему еврейского нуворишества и даже приписывает Стиве, ожидающему приема у «железнодорожного короля» еврея Болгарина, ка-ламбур «у жида дожидался». Однако черновики ясно показывают, что Поморский принадлежит не к «двум евреям», а к «трем министрам». Он характеризуется перифразом «тот, кто плавает по морю», и благодаря этому становится очевидно, что под Поморским Толстой подразумевал вице-адмирала Николая Константиновича Посьета, недавно, вопреки своей морской профессии, назначенного на должность министра путей сообщения (а Стива добивается места именно в железнодорожном ведомстве). Введение в роман этого «моряка на суше», как он назван в поэме Некрасова «Современники», отсылает не только к теме бюрократических неурядиц, но и к великосветским скандалам: эскадра под водительством Посьета в начале 1870-х годов совершила кругосветное плавание, одной из целей которого было удаление из Петербурга великого князя Алексея Александровича, поскольку требовалось положить конец его скандальной связи с фрейлиной императрицы Александрой Васильевной Жуковской, дочерью покойного поэта. В ходе обсуждения доклада *Ольга Майорова* продемонстрировала, как сложны бывают толстовские аллюзии: продолжая тему еврейского нуворишества, она напомнила, что роскошная жизнь Вронского и Анны в Воздвиженском сравнивается в черновике с жизнью «Поляк.». В юбилейном собрании сочинений Толстого сокращение это расшифровано как «поляки», однако совершенно очевидно, что поляки тут ни при чем, а под «Поляк.» подразумевается еврейский банкир Поляков; он же упомянут в окончательном тексте под фамилией Болгаринов. Долбилов согласился с этой интерпретацией и прибавил от себя, что фамилия Болгаринов отсылает одновременно и к другой актуальной теме — борьбе болгар за независимость от Османской империи; иначе говоря, в результате неявной метонимии один славянизированный топоним (Поляков) заменяется другим (Болгаринов).

Ольга Майорова (Мичиганский университет, Анн-Арбор) в своем докладе «*Смех Толстого: юмор и шутки в “Анне Карениной”*» продолжила анализ толстовского романа в неожиданном ракурсе. Юмор и шутки — это последнее, о чем думают читатели и исследователи, привыкшие воспринимать «Анну Каренину» только как экзистенциальный роман. В крайнем случае они различают в нем сатирические выпады против общественных пороков. Но Толстой в романе смеется не только как моралист. Он может описать смешную пантомиму (адвокат ловит моль на глазах Каренина), может вложить шутки в уста персонажей (Левин, сравниваю-

щий себя с собакой, которую научили прыгать через обруч) и даже Anne накануне самоубийства он может «подсунуть» на глаза вывеску «Тютюкин куафер», рифмующуюся вдобавок со смешным словом «тютюки», которым в начале романа старый князь Щербацкий называл женихов Китти (параллель, отмеченная Набоковым). Однако поскольку трагическое в романе превалирует, эта комическая сторона обычно ускользает от внимания; но так происходит сейчас; напротив, первые читатели воспринимали толстовской юмор очень живо. В этом отношении показательна реакция такого чуткого и близкого к Толстому человека, как Николай Страхов; реакция эта (на эротические фантазии Долли) двусоставна: расхохотался и расплакался одновременно. При этом Страхов, конечно, не отрицает трагического содержания романа, но юмор, по его мнению, трагическому звучанию не противоречит. Другой, не менее чуткий и не менее близкий к Толстому читатель, Фет, «хохотал, как дурак» над сценой на катке. Оба, и Страхов, и Фет, рассказали Толстому о своих впечатлениях, и он ни тому, ни другому не возразил. Первые рецензенты «Анны Карениной» тоже восхищались юмористическими сценами; один из критиков писал, что Толстой «изучает людей и жизнь с иронической улыбкой», другой отмечал его «добродушный юмор». Повышенная восприимчивость современников к юмору Толстого объясняется еще и тем, что они понимали многие намеки на тогдашние обстоятельства, которые от нынешнего читателя скрыты. Так, современники наверняка сознавали, что фамилия платонического поклонника графини Лидии Ивановны — Ристич-Куджицкий — это смешной гибрид сербской и польской части, которым неуютно вместе, поскольку сербам Россия помогала освободиться, а поляков, наоборот, угнетала. Толстой, подытожила докладчица, производит в «Анне Карениной» эстетический эксперимент, смешивая трагическое с комическим. Возможно, на Толстого повлияла фраза Шопенгауэра (очень важного для него в этот период) о том, что жизнь человека в общем — трагедия, а в частностях — комедия. Но главную роль сыграл, по всей вероятности, личный опыт Толстого, который, по воспоминаниям его старшего сына, в хорошем настроении замечал юмор там, где другие его не видели. Комические моменты в романе — следствие потребности Толстого расшатывать границы между трагическим и комическим. Слушатели доклада одобрили этот подход к роману. Константин Поливанов, поддержав мысль об исторической условности юмора, напомнил о том, как М.Л. Гаспаров сожалел, что в «Евгении Онегине» современники не отмечали на полях фразы, показавшиеся им смешными, а Александр Жолковский добавил, что остранение — это почти юмор (не сострадание, а отталкивание), и поскольку остранение было, так сказать, коронным приемом Толстого, кто же может сомневаться в его чувстве юмора?

Доклад Александра Долинина (Висконсинский университет в Мадисоне) «Комментарий к стихотворению Пастернака “Последний день Помпеи”» стал продолжением цикла устных и печатных работ, которые Долинин в последние годы посвятил отражению картины Карла Брюллова в русской поэзии². Впрочем, в анализируемом стихотворении Пастернака у Брюллова взято только название. Стихотворение, написанное, по всей вероятности, в 1915 году, после того как Пастернак провел три недели в имении Красная Поляна под Харьковом у своей тогдашней возлюбленной Надежды Синяковой, не имеет прямого отношения ни к знаменитому полотну, ни к самой Помпее (вслед за докладчиком сохраняю название древнего города в единственном числе — так, как было принято в XIX веке). Пастерна-

2 В частности, доклад «Тема “Гибель Помпеи” в русской поэзии XIX века и в комментариях к ней» Долинин прочел на XXX Лотмановских чтениях. См.: Новое литературное обозрение. 2023. № 182. С. 403–404.

ковский «Последний день Помпеи» был напечатан в первом издании сборника «Поверх барьеров» (1917), а во второе издание (1928) поэт его не включил. В стихотворении Пастернака жара (в самом деле стоявшая в Харькове летом 1915 года) достигает апокалипсических масштабов и оборачивается предсказанием скорого глобального катаклизма. Образ Помпеи выступает здесь в роли, которую докладчик назвал окказиональной прономинацией общественных катастроф. Для подобных предчувствий имелись, впрочем, основания не только климатические, но и общественно-политические, прежде всего крайне тяжелое положение на фронте, которое порождало в умах ощущение «мутного времени» (Зинаида Гиппиус) и внушало членам Государственной думы боязнь, что скоро страна вступит на путь полного краха, а народ — на путь полного вырождения. Грядущую революцию особенно остро предощущали поэты: Долинин показал явные параллели между разбираемым стихотворением Пастернака и написанным почти в то же самое время «Облаком в штанах» Маяковского. В конце выступления докладчик остановился на причинах, по которым Пастернак не стал републиковать свое стихотворение в 1928 году, хотя переработал его и подготовил к новой публикации: заменил в предпоследней строфе «Притч, // Решивших сбыться» на «Притч, // Что исполнялись, близясь», поскольку предсказанный в 1915 году катаклизм уже свершился. Во-первых, в 1928 году сравнение гибели городов с революцией могло показаться контрреволюционным. А во-вторых, Пастернак не мог не знать, что прямое отождествление помпейской катастрофы с октябрьской революцией было очень распространено в эмигрантской поэзии, и не хотел вызывать ассоциации с этим дискурсом. В ходе обсуждения доклада Александр Жолковский оценил сделанную Пастернаком для издания 1928 года правку как неинтересную: в 1915 году поэт предсказывал вперед, а спустя 13 лет принялся предсказывать назад!³

Второй день конференции открылся докладом Александра Иваницкого (ИВГИ РГГУ) «Цензор в роли соавтора (О роли монолога офицера в смысловом целом *“Тартюфа”*)». Мольеровский «Тартюф» утвердился в зрительском и читательском восприятии в третьей версии 1669 года, в которой есть финальный монолог офицера. Был ли он в предыдущих редакциях, неизвестно, но есть все основания считать, что драматург добавил его под давлением государства, ради того, чтобы избежать запрета пьесы. Докладчик постарался проанализировать тот смысл, который обрела комедия благодаря вмешательству государства, олицетворенного в этом персонаже. В монологе звучит апология разумной меры во всем, предваряющая позицию Филинта из другой знаменитой комедии Мольера — «Мизантропа». Эта апология меры задана просвещенным абсолютизмом (разум короля «не знает крайностей»). Между тем Оргон, как и мещанин во дворянстве, эту меру нарушает, и монолог офицера фактически ставит его на место Тартюфа в качестве основного объекта сатиры. С влиянием просвещенного абсолютизма докладчик связал и другие, на первый взгляд не вполне очевидные особенности «Тартюфа», такие, как, например, трагический потенциал комедии, который разглядели как следует только в XIX веке (здесь первостепенна заслуга Августа Вильгельма Шлегеля). Очень подробно докладчик остановился на также не вполне очевидном на первый взгляд психологизме комедий Мольера. Например, у Оргона выход за пределы собственной ниши проявляется в том, что он, как и его мать госпожа Пернель, не хочет смириться с течением времени и собственным старением и потому женится вторично на молодой Эльмире. Слепое доверие Оргона к Тартюфу — тоже след-

3 Поскольку доклад, превращенный в статью, уже вышел из печати, за подробностями я отсылаю к этой публикации: Долинин А.А. Комментарий к стихотворению Пастернака «Последний день Помпеи» // *Slavica Revalensia*. 2024. Vol. 11. P. 105–114.

ствие желания остановить старение. Это бегство от времени характерно не только для него, но и для героев многих других пьес Мольера, например для Гарпагона из комедии «Скупой». Такое бегство также является нарушением нормы, и власть просвещенного абсолютизма была обязана напоминать об этой норме и возвращать к ней. Однако норму воплощал не только Мольер в своих пьесах, но и католическая церковь. Духовенство тоже осмеивает любые нарушения нормы, и, превратив культ в театр, видит в театре конкурента, которого не желает терпеть. И когда король Людовик XIV, также старавшийся противостоять течению времени и «отменить» собственную бренность, стал искать психологическую компенсацию в религии и поверил в то, что предлагается обществу от имени церкви, тогда из «соавтора» Мольера и его покровителя он превратился в его цензора.

Сергей Зенкин (ИВГИ РГГУ) назвал свой доклад «Безобразие автора. Ранний Жорж Батай: статьи, не ставшие книгой» неприкаемым, поскольку однажды он уже читал его предшествующий вариант на французском языке на конференции, которая называлась «Сюрреализм и миф», хотя в докладе, строго говоря, не шел разговор ни о сюрреализме, ни о мифе. Впрочем, сюрреализм был не полностью чужд выступлению, поскольку речь в нем шла о тридцати семи статьях, которые Жорж Батай в 1929–1931 годах опубликовал в возглавляемом им журнале «Документы» — альтернативном сюрреалистическом проекте, где статьи по истории искусства, использовавшие новейшие данные антропологии о первобытных обществах, соседствовали с вызывающими образцами сюрреализма. Так же разнообразны и статьи самого Батая. Некоторые, например, посвящены описанию рукописных книг и выполнены во вполне академической манере. Но тон и содержание других докладчик назвал хулиганским; это самоописание автора, базирующееся на его личном опыте и намеренно шокирующее. В каком-то смысле можно сказать, что они продолжают традицию фельетонной болтовни — однако продолжают в манере слишком вызывающей. Батай может упомянуть среди собственных занятий такое, как стрижка ногтей; может намекнуть на свои похождения в публичных домах; может упоминать о таких неприглядных «метаморфозах» (название одного из очерков), как поедание человеком собачьего корма, или сравнивать «одинокое мечтателя» с «благовоспитанным гостем, который переел (или перепил), страдает от несварения и пытается облегчить его». Батай не просто выступает против лицемерного идеализма, он набрасывает очерк собственной творческой эволюции, в котором педалирует в личном опыте все скандальное и неприличное ради того, чтобы подорвать идею ответственности автора и отстоять его право на безответственность. Характерен восторг, с которым он описывает свои школьные «художественные опыты» — разрисовывание чернильной ручкой костюма своего соседа спереди; занятие это доставляло ему «бесстыдное блаженство», потому что создавало «нормальное условие графического искусства — прежде всего *испортить* то, что у тебя под рукой». В своих статьях Батай точно так же портит свой собственный образ, как портил в детстве чужие изображения, причем порча эта происходит не за счет растворения автора в некоем коллективном целом, как в некоторых направлениях авангарда, а наоборот — за счет намеренного выпячивания его черт, зачастую не слишком аппетитных.

Наталья Костенко (ИВГИ РГГУ) докладом «Записки Ольги Фрейденберг и «Охранная грамота» Бориса Пастернака» продолжила серию своих рассказов о наследии Фрейденберг⁴. Доклад начался с общей характеристики того места, которое книги занимали в жизни Фрейденберг. В юности она даже принимала учас-

4 См., например, обзор ее доклада на XXIX Лотмановских чтениях: Новое литературное обозрение. 2022. № 175. С. 422–423.

тие в их материальном создании: по ее воспоминаниям, в книгах она больше всего любила переплеты, и отец, которому она помогала в журналистской работе, отвел ее в типографию, но в переплетном цеху сказали, что начинать надо с фальцовки, и она работала фальцовщицей до тех пор, пока начальник цеха не сказал, что женщины слишком слабы, чтобы заниматься переплетами. С юных лет Фрейденберг была страстной читательницей; в число ее любимых писателей входили Мопассан, Уайльд, Шпенглер, причем Мопассана она воспринимала как автора серьезного, трагического, а Шпенглеру даже написала письмо, хотя получила ли ответ, неизвестно. У начала автобиографического творчества Фрейденберг тоже стояла книга — изданная в 1932 году в Германии монография о ее дяде, художнике Л.О. Пастернаке, включавшая статью о нем, репродукции его работ и четыре автобиографических очерка. Это издание произвело на Фрейденберг огромное впечатление (она писала об этом дяде) и во многом повлияло на ее собственную автобиографию, начатую семь лет спустя для рассказа о себе любимому человеку. Но к этому времени были опубликованы не только очерки Л.О. Пастернака, но и автобиографическая «Охранная грамота» его сына Бориса Пастернака. Об этом произведении Фрейденберг никак не отзывалась, и в «Записках» упоминает его лишь вскользь. Впрочем, и в «Охранной грамоте» о совместном детстве и юности кузенов нет ни слова, а двоюродная сестра хотя и упомянута дважды, но даже не названа по имени. Костенко подробно рассказала о том, как Фрейденберг в первой части своих воспоминаний сгущает краски в описании семейства Пастернаков и подчеркивает несхожесть их образа жизни с жизнью ее семьи, разность их социального статуса и материального благополучия. Пастернаки в ее изображении — богатый дом с челядью, где устраиваются званые вечера. А отец самой Фрейденберг под ее пером предстает деклассированным голодранцем. Между тем Пастернак описывает свою поездку в Германию как спартанскую, поскольку «мамино самопожертвование обязывало к удесятиренной жадности» (Розалия Осиповна Пастернак зарабатывала деньги концертами и сэкономила на хозяйстве, чтобы старший сын мог поехать в Германию учиться философии). Фрейденберг же, рассказывая о своем пребывании в Европе в то же самое время и о встрече с кузеном во Франкфурте в 1912 году, опять-таки подчеркивает противоположность с братом, но меняет знаки с минуса на плюс: в записках она рисует себя в роли богачки, которая в роскошной шляпе с розами пожирает бифштекс с кровью и флиртует с официантом, хотя в реальности она тоже проводила время за границей очень скромно. По контрасту с пастернаковским описывает Фрейденберг и свое итальянское путешествие: он Миланского собора «не запомнил», а она пишет, что облазила весь Милан, хотя на самом деле провела там всего один день; у него о Венеции сказано много, она же демонстративно отказывается описывать «расшарманенную Венецию». Фрейденберг, сочиняя свои записки, все время держала в уме «Охранную грамоту» и стремилась ее дополнить (и разными деталями, и включением семи больших писем Пастернака). Но ей так не хотелось, чтобы ее записки стали простым комментарием к книге брата, что в данном случае она изменила обычному противопоставлению богатых буржуазных Пастернаков и собственной гордой бедности. Кроме того, изображая себя роскошествующей сибариткой, она стремится подчеркнуть, что во время встречи не поняла состояния брата, который был на пороге превращения из философа в поэта. В обсуждении доклада *Анна Шмаина-Великанова* и *Константин Поливанов* подтвердили, что Пастернак в Германии, судя по его письмам, в самом деле вел спартанский образ жизни, но уточнили источник заработка Розалии Осиповны: «фортепьянное бренчание», о котором пишет Пастернак в «Охранной грамоте», — это не концерты, а уроки; об этом есть упоминания в письмах. Поливанов, кроме того, напомнил еще об одном очень трогательном

мотиве отказа Пастернака от философии, запечатленном в его письмах: ее не понимают девушки, а стоит ли тогда ею заниматься?

Константин Поливанов (НИУ ВШЭ, Москва) продолжил пастернаковскую тему выступлением «Книги в “Докторе Живаго”: материалы к комментарию». В начале он оговорился, что в докладе будет представлено несколько разных сюжетов без полноты и завершенности. Сюжетов действительно оказалось много — и весьма увлекательных. Так же много и функций, в которых книга выступает в романе. Она, например, упоминается как источник различных конспирологических теорий (некая книга, подобная «Протоколам сионских мудрецов», которую туманно упоминает дворник Маркел). Названия книг богато представлены в описании варыкинского круга чтения: «Без конца перечитываем “Войну и мир”, “Евгения Онегина” и все поэмы, читаем в русском переводе “Красное и Черное” Стендаля, “Повесть о двух городах” Диккенса и коротенькие рассказы Клейста». О роли Толстого, Пушкина и Диккенса в пастернаковском романе много писали и раньше; менее очевидна роль Стендаля, однако тут докладчик сослался на другого участника Лотмановских чтений, Георгия Куницына, по мнению которого стендалевский выстрел в церкви может быть сопоставлен со стрельбой на елке у Свентицких в «Докторе Живаго». Еще более интересна ситуация с Клейстом. Если в новелле «Михаэль Кольхаас» он затрагивает значимую для пастернаковского романа тему социального неравенства и беззакония, то остальные его новеллы — это по большей части кровавые мелодраматические сочинения с примесью мистики, к «Доктору Живаго» прямого отношения не имеющие. Поэтому Поливанов высказал предположение, что упоминание Клейста объясняется не столько самим содержанием его рассказов, сколько фигурой его переводчика Георгия Алексеевича Рачинского (1859–1939), знавшего наизусть и стихи Гете, и церковные службы и принадлежавшего к тому кругу, к которому были близки по складу и взглядам Николай Николаевич Веденяпин, наставник Живаго, да и сам Живаго. Пастернак и его герой внимательны не только к книгам, но и к их читателям (наблюдение Живаго за посетителями Юрятинской библиотеки и за тем, как читает Лара). Еще одна книжная тема «Доктора Живаго» — это путь поэта к прозе. Юра мечтает писать прозу, но для нее он слишком молод и потому сочиняет стихи. Внутри романа много говорится о стихах Юры — ранних; 17-ю часть романа составляют стихи доктора — поздние (причем эволюция от одних к другим соответствует эволюции поэтики самого Пастернака от ранних «непонятных» к «простым» после сороковых годов). Но в двадцатые годы Юрий писал и прозу: размышления об истории, религии и философии, очерки мест, связанных с пугачевским бунтом, рассказы. Напечатанные в виде маленьких книжечек, его прозаические опыты хорошо расходились и были высоко оценены. Однако, в отличие от стихов, об этой прозе читатели романа не узнают ничего, кроме короткого перечня тем, и эта недоговоренность — одна из основ романа. До этого речь в докладе шла о книгах как материальном предмете сочинения или чтения. Но в финале докладчик напомнил о возникающей и в прозе Пастернака, и в стихах его героя Юрия Живаго метафорической «книги жизни», которая все знает заранее: история, жизнь и текст оказываются поставлены в один ряд.

Георгий Куницын (НИУ ВШЭ, Москва) предложил еще один взгляд на творчество автора «Доктора Живаго» в докладе «Книга Псалмов в лирике и поэтике Б. Пастернака». Куницын начал с биографических обстоятельств — Пастернак помнил о происхождении своего рода от знатной сефардской династии Абарбанелей и гордился этим. Осознанным, отрефлексированным было не только это родство, но и ориентация на библейские тексты. Книгу Псалмов Пастернак воспринимал как вековой прототип, отсюда пронизанность его творчества мотивами, почерпнутыми из Псалмов. Применительно к ранней поэзии Пастернака об этом

писал А.А. Долинин. Куницын в докладе показал, что то же самое верно и применительно к его поздней поэзии. Он напомнил о перевороте в отношении к искусству и к революции, который произошел в сознании Пастернака в 1940-е годы, когда восхищение революционной «великолепной хирургией», о которой размышляет Юрий Живаго в романе, сменилось у поэта, как и у его героя, осознанием того факта, что настоящая жизнь не терпит хирургии, и потому искусство состоит не в насилии над жизнью, не в стремлении ее переделать, но в умении увидеть красоту внутри нее, не в дедукции, а в индукции. Живаго относит эту оппозицию и к политике (февральская революция выросла изнутри, а октябрьская стала плодом внешнего вмешательства), и к литературе: исканиям смысла, которым предавались Гоголь, Толстой, Достоевский, он (а вместе с ним и Пастернак) противопоставляет Пушкина и Чехова с «их застенчивой неозабоченностью насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение». Эту же индуктивность наставник Живаго Николай Николаевич Веденяпин находит в евангельских притчах, почерпнутых из повседневного быта. Именно с поисками этой индуктивности докладчик связал перестройку поэтики Пастернака в 1940-е годы, рост сказочности и фольклорных стилизаций в его текстах этого времени, а также усиление церковных мотивов. Дальнейшая часть доклада представляла собой перечисление тех фрагментов романа и строк из стихотворений, в которых можно различить реминисценции из Псалмов. Не имея возможности привести в кратком обзоре все продемонстрированные докладчиком параллели, упомяну лишь некоторые. Десятилетний Юра Живаго поднимается на холм над могилой матери — это 23-й псалом («Кто взойдет на гору Господню...»). «Колелебтся земли уклад» из стихотворения «На Страстной» — это почти точная цитата из 81-го псалма («Все основания земли колеблются»). А строки «О Господи, как совершенны // Дела твои, думал больной» и «Я чувствую рук твоих жар» — это реминисценции из псалма 138. Эти и другие параллели лишний раз подтверждают пастернаковское восприятие Библии как «записной тетради человечества» («Охранная грамота») и источника лирической силы для поэта. В ходе обсуждения доклада произошел один из тех эпизодов, которые сами по себе уже оправдывают проведение научных конференций: в начале доклада, когда Куницын рассказывал о роде Абарбанелей, он упомянул и даже показал в презентации отрывок из письма Л.О. Пастернака Х.Н. Бялику (1923), где Пастернак-старший ссылается на «родословную грамоту», имеющуюся у «кузена, жившего в Вене». Так вот, это письмо с описанием рода Абарбанелей, как рассказала Наталья Костенко, сохранилось в архиве Фрейденберг, и Костенко даже показала всем слушателям его копию, написанную характерным «пастернаковским» почерком. Куницын не знал о существовании этого письма, а Костенко не знала, что оно написано кузеном Леонида Осиповича Карлом Евгеньевичем Пастернаком. Но теперь, благодаря конференции, эти знания у обоих появились. Письмо же К.Е. Пастернака интересно еще и тем, что в нем объясняется происхождение фамилии Пастернак (причем с ударением на «е»): его дал галисийский чиновник, которому не понравилось, что семейство, переехавшее в Падую, взяло себе фамилию по названию этого города. Чиновнику она показалась чересчур громкой.

Доклад Лады Пановой (независимый исследователь) назывался «Книги, любовники и транспортные средства: о технике предвестий в бунинской “Лице”». Панова продолжила серию докладов, посвященных роману Бунина «Жизнь Арсеньева»⁵, последняя часть которого носит название «Лица», и начала с утвержде-

5 См.: Новое литературное обозрение. 2021. № 172. С. 379–380; Там же. 2022. № 175. С. 429–430.

ния, на котором она настаивала и в прежних своих выступлениях: «Жизнь Арсеньева» — это не завуалированная автобиография Бунина, а кюнстлер-роман, то есть роман о становлении художника, хотя у героя, конечно, есть автобиографические черты. Весь доклад, в сущности, был посвящен тому, как виртуозно Бунин вплетает в ткань романа реминисценции из произведений русской литературы. Прежде чем стать писателем, герой должен пережить на собственном опыте некоторые эпизоды из русской классики, но это не сознательное житнетворчество; герой переживает эти эпизоды бессознательно, зато их вполне сознательно приписывает ему автор. По всему тексту «Лики» расставлены сигналы обреченности, предвещающие распад любовного союза Арсеньева с Ликой и ее смерть. Танато-эротические мотивы, как выразилась докладчица, повенчаны с русской литературой, и Бунин этим активно пользуется. Для создания зловещей атмосферы писатель, очень гордившийся своим дальним родством с Василием Андреевичем Жуковским, использует литературные подтексты зимнего и святочного содержания, а именно балладу «Светлана». Впрочем, то, что у Жуковского, чьи строки вспоминает Арсеньев, было лишь страшным сном, в бунинском романе сбывается в действительности: героиня гибнет, то есть осуществляется сюжет той баллады, вольным переводом которой стала «Светлана», — бюргерской «Леноры». Другое произведение, реминисценции из которого докладчица разглядела в «Лике», — это «Анна Каренина». От нее у Бунина — мотив зловещего поезда. В вагоне происходит свидание Арсеньева с Ликой, а потом это свидание пародируется эпизодом иного свидания: Арсеньев приводит в другой вагон другую женщину, но оказывается, что в этом вагоне стоит гроб, и это не только оскверняет прежнюю сцену с Ликой, но и предвещает ее кончину. Подобная роковая роль поезда — отсылка к роману Толстого, хотя впрямую он у Бунина не назван. Подводя итоги, Панова сказала, что благодаря литературным прецедентам образ Лики дорастает до Лауры и Беатриче⁶.

По сложившейся в последние годы традиции последним выступал Александр Жолковский (Университет Южной Калифорнии, Лос-Анджелес). На сей раз он прочел доклад «Структурные и интертекстуальные ключи к неуловимой “Крошке Ва”». «Крошка Ва» — песня Марка Фрейдкина (1953–2014), поэта, прозаика, переводчика и владельца первого в Москве частного магазина интеллектуальной книги «Девятнадцатое октября», одним словом, «человека книги»⁷, как охарактеризовал его Жолковский, и это оправдывает включение доклада с анализом его песни в программу конференции на тему «Литература и книга», тем более что разбираемая песня не только вошла в альбом «Последние песни», но и была напечатана в трехтомнике Фрейдкина. Жолковский, написавший предисловие к первой книге Фрейдкина «Опыты» (1994), не впервые занимается литературоведческим анализом песен этого автора⁸. Заглавная героиня песни, которая стала предметом доклада, — бывшая возлюбленная лирического «я», которую он не видел много лет, но вдруг узнал, что она неизлечимо больна, отправился к ней в больницу и увидел, как «сгорал, как спичка, прежний взгляд // Среди холодных простыней». Концовка

6 За более подробной аргументацией отсылаю читателя к публикации доклада, вышедшей уже после конференции: Панова Л. Бунин при свете Жуковского: о танато-эротическом лейтмотиве «Лики» // Новый мир. 2025. № 1. С. 199–213.

7 В ходе обсуждения доклада Илья Иткин рассказал о своей весьма выразительной «ослышке»: он подумал, что речь идет о человеке-книге через дефис. Жолковский, конечно, имел в виду человека книги (ср. народ книги), но и версия Иткина, пожалуй, имеет право на существование.

8 См.: Жолковский А.К. «Тонкий шрам на любимой попе». К поэтике невольного хита Марка Фрейдкина // Звезда. 2024. № 9. С. 260–276; Его же. Марк и Жора: заметки о поэзии грамматики и переводе // Иностранная литература. 2024. № 11. С. 251–267.

песни звучит шокирующе: «Но если без обиняков, // То, откровенно говоря, // Помимо песен и стихов, // Мне все давно до фонаря». Выполняя структурный анализ сюжета песни, его стилистической оркестровки и семантического ореола, Жолковский пришел к выводу, что для стихотворений, написанных четырехстопным ямбом с самой обычной перекрестной рифмовкой, но с исключительно мужскими окончаниями (абаб), характерна установка на «категорическую приверженность исключительно чему-то одному, в противовес всему иному». Жолковский привел краткую, но выразительную подборку соответствующих стихотворных фрагментов от 1830 до 1956 года. Но этим интертекстуальный анализ песни не исчерпался. Употребленное в ней выражение «из третьих рук» напомнило докладчику пушкинское «из равнодушных уст», и между песней о Крошке Ва и стихотворением «Под небом голубой страны своей родной...» обнаружилось немало сходств. В частности, сходны финалы, хотя, конечно, фрейдкинское «Мне все давно до фонаря» выдержано совершенно в другом стилистическом регистре, нежели пушкинское: «Где муки, где любовь? Увы, в душе моей // Для бедной, легковёрной тени, // Для сладкой памяти невозвратимых дней // Не нахожу ни слез, ни пени». Но главное отличие песни от стихотворения не в этом, а в том, что в ней докладчик усмотрел отсутствующий в «Под небом голубым...» тоpos «увековечения поэтом предмета своей любви в противостоянии с временем и смертью», выраженный во многих произведениях мировой литературы: от Ронсара (сонет «К Елене»), Шекспира (десяток сонетов, например 81-й), Корнеля («Стансы к Маркизе»), Пушкина («Прошла любовь, явилась муза...») и вплоть до «Падали» Бодлера. В этот престижный ряд Жолковский поставил и песню «Крошка Ва»⁹. В ходе обсуждения доклада некоторым из слушателей показался сомнительным тезис Жолковского о том, что в этой песне выражена установка на категорическую приверженность чему-то одному. Например, *Сергей Зенкин* заметил, что разные части текста по-разному семантические весомы, и слова «откровенно говоря», которые послужили докладчику одним из доказательств его тезиса, не более чем паразитические строки, в которых поэт просто «мямлит», заполняет пространство. Но Жолковский с этим категорически не согласился и продолжал настаивать на своем прочтении: установка на разговор «без обиняков» тематизирована и во всем тексте песни, и в корпусе предшествующих стихов с мужскими окончаниями.

Доклад Жолковского завершал программу, но конференция на нем не закончилась; в ходе разговора о «судьбах книг» (как называлась замечательная серия, выходявшая в 1980-е годы в московском издательстве «Книга») *Олег Лекманов*^{*} рассказал об одной в своем роде замечательной книге — хрестоматии («книге для чтения в первом классе начальной школы») «Родная речь», которая впервые вышла в 1949 году, а потом многократно переиздавалась до 1969 года. Лекманов поделился несколькими сюжетами из историко-литературного комментария к этой хрестоматии, который они подготовили вместе с Романом Лейбовым. Например, в нее включен короткий фрагмент под названием «Лед тронулся» за подписью К. Ушинского. У знаменитого педагога в учебной книге для чтения «Родное слово» такой текст в самом деле есть, только у него это не пейзажная зарисовка, а религиозное описание весеннего воскресения природы на Пасху. Заодно Лекманов обратил внимание на то, что этот заголовок может считаться возможным «пре-текстом» к восклицанию великого комбинатора в романе Ильфа и Петрова (парал-

9 Некоторые положения доклада использованы в статье: *Жолковский А.К.* Две песни Марка Фрейдкина о (не)любви («Крошка Ва» и «Амур пердю») // *Русская литература.* 2025. № 4. С. 5—26.

* Внесен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

лель, не отмеченная в классическом комментарии Ю.К. Щеглова). Второй сюжет связан с рассказом «Деревце», под которым стоит подпись «Из школьных сочинений». Лекманов и Лейбов, однако, смогли определить его автора, поскольку перепечатано оно было из «Пионерской правды» от 9 апреля 1948 года, и там под ним стоит подпись: «Толя Кузнецов, город Киев, 8-я школа» (хотя тут Кузнецов приврал — когда он сочинял этот рассказ, он уже не был школьником). Кузнецов включил «Деревце» в свой советский сборник рассказов и в течение нескольких лет уже в 1960-е годы добивался, чтобы под текстом в «Родной речи» поставили его фамилию. Добивался — и добился. Но после 1969 года «Родную речь» уже не переиздавали, а сам Кузнецов в том же 1969 году выехал в Англию, чтобы собирать материал для книги к столетию Ленина, и стал невозвращенцем. Вот такие судьбы книг. Но еще более яркой оказалась судьба одного из экземпляров «Родной речи», о котором рассказал Александр Долинин. В 1954 году, пойдя в первый класс, он получил потрепанный экземпляр хрестоматии, на последней странице которого прочел, благо уже умел читать, рукописный комментарий предыдущего пользователя: «Жить стало лучше, жить стало веселее. Шея стала тоньше, но зато длиннее». Книги не только имеют свою судьбу, но и впитывают даже после выхода из печати судьбу страны. Выразительный финальный аккорд для конференции на тему «Литература и книга».

Вера Мильчина

Конференция «“Съедобное-несъедобное?: к антропологии пищи и насыщения»

(Европейский университет в Санкт-Петербурге, 6–7 декабря 2024 года)

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_423

На голодный желудок много не наговоришь прибауток, и где царствует голод, там сила в опале.

Франсуа Рабле. «Гаргантюа и Пантагрюэль»

Дорогие революционеры и революционерки, что вы едите во время революции? Надеюсь, вы больше не позволяете женщинам готовить вам еду в одиночку? Вам довелось отведать вкусного мороженого в Тунисе? А в Багдаде или Гонконге, откуда приходили еще более жестокие кадры протестов? Есть ли у вас возможность перевести дух?

Рёко Секигүти. «961 час в Бейруте (и 321 блюдо, которое их сопровождало)»

Антропологическое знание, если его понимать в самом широком смысле как знание о человеке, сложно представить без обращения к теме питания. Ни одна жизнь не мыслима без пищи. Это — простое, до банальности очевидное утверждение, которое подкрепляет физиологический голод и здравый смысл. Можно было бы сказать, что питание становится одним из первых способов познания мира, контакта с ним, но этот опыт антенатальный, то есть внутриутробный, а значит до- и нече-