РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А.М.Горького

А.Л.Гришунин

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ ТЕКСТОЛОГИИ

«НАСЛЕДИЕ»

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А.М.Горького

А.Л.Гришунин

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ ТЕКСТОЛОГИИ

•НАСЛЕДИЕ•
МОСКВА — 1998

ББК 83.3

А.Л.Гришунин.

Исследовательские аспекты текстологии. М.: Наследие.— 1998.— 416 с.

ЛР № 02096117

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
проект № 97-04-16025д

© А.Л.Гришунин
© Институт мировой литературы им. А.М.Горького
© Наследие 1998

ISBN 5-201-133309-6

ВВЕДЕНИЕ

Даже в среде профессиональных литературоведов распространилось узкое представление о текстологии как о прикладном наставлении или учении (Lehre) или иногда — "дисциплине", связанной исключительно с изданием произведений уже умерших (именно только умерших) писателей. О больших возможностях и общем значении текстологии обычно не задумываются. Выполнение узкой и чисто прикладной задачи стремятся упростить введением жесткой регламентации, инструкций и "правил" установления "канонического" текста, вследствие чего деятельность текстолога представляется незатейливой, чисто технической работой некоего блюстителя текстологического порядка (вроде рыбнадзора), с ремесленническим подходом и архивистской методикой.

При таком понимании текстология не осознается как филологическая наука и часть литературоведения, а представляется чисто вспомогательным и внешним ее придатком, смесью знаний и практических навыков. Работа текстолога отрывается от работы литературоведа и даже противопоставляется ей. С другой стороны, вся историческая и проблемно-теоретическая часть литературоведения не находит опоры в той конкретно-фактической и методической основе, которую могла бы предоставить ей текстология, если бы в полной мере проявились ее возможности.

Утратилось представление о единой текстологии как науке, и она расчленяется на "уделы", в зависимости от материала: древняя литература, медиевистика, литературы нового времени, исторические документы, фольклористика, художественные переводы. Другой классификационный ряд составляет текстология литературоведческая, историческая, лингвистическая... Общие научные интересы и принципы, способные объединить эти области, вспоминаются редко, специфичность же каждой из них допускает свои "правила" и свою регламентацию.

Такое положение не только не верно, но оно и не существовало всегда, а явилось одним из проявлений снижения филологической культуры в известный период, когда были забыты или не приняты во внимание труды выдающихся филологов прошлого; резко снизился уровень филологического образования.

Теперь эти заблуждения в основном как будто бы уже позади. Возвращение текстологии на филологический путь составляет актуальную задачу нашего времени.

Только в последние годы, преимущественно в работах Д.С.Лихачева, в свою очередь опирающихся на труды А.А.Шахматова, обосновывается более широкое — не только прикладное, но и существенное общее значение текстологии и формируется новый взгляд на ее задачи, ее будущее развитие[1]. Появились напоминания о традиционном понимании филологии как о критическом изучении текстов, их восстановлении, толковании и комментировании, которое может выступать в качестве подготовительной стадии всего литературоведческого труда[2]. Теперь признается, что текстология, развиваясь, претерпевает существенные изменения, и что "новые аспекты текстологии, несомненно, имеют большое будущее"[3].

Однако в заявлениях этого рода мы имеем дело скорее с полусмутным предчувствием, порой с чем-то похожим на заклинания, с обозначением неких авансов, нежели с достоверным и точным знанием. Исследовательские аспекты текстологии мало изучены.

Предлагаемая работа возникла из глубокого убеждения автора в том, что самодовлеющая текстология невозможна, да и не нужна. Принципиально важна связь текстологии с философской категорией историзма. Обоснованию этой мысли, высказанной в трудах Д.С.Лихачева, и посвящена эта книга.

Здесь предпринята попытка прочнее связать текстологию с другими отраслями литературоведения — с теорией и историей литературы, со всеми важнейшими проблемами, которые занимают филолога. Между ними связь существует обоюдная. Поэтому можно было бы и так формулировать тему: "Текстологический аспект в литературоведении".

Эта новая проблема и новый взгляд на текстологию определенно связаны с тем возрождением, которое переживало с

середины 50-х годов наше литературоведение. От упрощенного, преимущественно тематического подхода к явлениям литературы оно обратилось к всестороннему и целостному анализу, приобретает необходимую цельность и стройность; оно синтетично и включает в себя, наряду со многим другим, и текстологические исследования, без которых изучение литературных процессов на современном уровне едва ли возможно. Текстологическое исследование, углубленное в историю текста, вскрывающее тенденции и отражающее процесс, участвует в осуществлении методологического принципа историзма, который диктует не только координацию литературных оценок и представлений с историческими и социологическими категориями, но и рассмотрение каждого явления в его движении, развитии, связях.

Как часть литературоведения, обслуживающая его, текстология состоит в обоюдной, взаимопроникающей связи с другими его сторонами — историей и теорией литературы, и составляет источниковедческую базу этих наук.

Трудно назвать такое подразделение или проблему внутри литературоведения, к которым текстология так или иначе не была б сопричастна.

Текстология не может замыкаться в сопоставлениях текстов и только поставлять факты, а тесно связана с литературоведением, с его разнообразными и общими идеями. В науке вообще важен не столько факт, сколько его значение. Наука, конечно, строится на фактах, но её главное свойство, то, что делает науку наукой,— осмысление фактов и установление их соотношений. "Мой книжный шкаф,— говорил великий физик П.Н.Лебедев,— знает гораздо больше меня, однако он не физик, а я физик"[4]. Добывание факта и его осмысление — процесс диалектически взаимозависимый: без первоначального осмысления невозможно и добывание. Басня "Петух и жемчужное зерно" о том и написана.

Этим определяется место текстологии в системе наук филологических,— её практическая неотделимость от других наук филологического цикла.

Современное литературоведение синтетично. Оно включает в себя (наряду со многим другим) также и текстологические исследования, и это не просто требование "моды", а совершенно необходимое условие, без которого изучение литературных закономерностей и процессов на современном уровне прямо-

таки невозможно. В текстологии нуждаются история литературы, ее теория; без нее затруднительны сравнительно-исторические и типологические исследования.

Совершенно неправильно и неправомерно отрывать работу текстолога от работы литературоведа и тем более — противопоставлять текстологию литературоведению. Текстология непременная составная часть литературоведения, а не нечто находящееся вне её. Самодовлеющей, отдельной от литературоведения текстологии не может быть.

По словам М.Верли, придающего большое значение "точной и вдумчивой филологии", "здесь наиболее конкретно обнаруживается цикличность литературоведческого познания: познание целого опирается на отдельные тексты и места текстов, последние же становятся ясными только из целого"[5]. Он пишет о "неразрывности эстетического толкования, исторического исследования текста и филологической техники, объединенных в *единой* литературоведческой науке"[6].

Обычное читательское обращение к художественному произведению не задается вопросом о правильности, аутентичности текста. Для науки же текстовой аспект очень важен: произведение литературы существует только в текстовой форме, так что все суждения о произведении опираются на его текст и анализ текста охватывает все вопросы изучения данного произведения. Исследования по истории текстов, написанные не "летописно", а осмысленно и с объяснением фактов, складываются в историю литературы. Научный, исторический подход к памятнику требует установления его подлинности (критика происхождения), качества доносящих текст источников, обнаружения и исправления ошибочных чтений, восполнения пропусков, отсечения произвольных добавлений, уяснения смысла произведения в целом, а также отдельных непонятных ("тёмных") мест; установления времени (датировка) и места (локализация) создания памятника или какой-либо его редакции; установления автора, если он не известен (атрибуция), или исследования вопроса о том, принадлежит ли сочинение тому автору, которому оно приписывается (аттетеза). Кроме устанавливаемого основного текста, изучению подлежат редакции и варианты, образовавшиеся вследствие того, что произведение многократно переделывалось, пока не приняло окончательный вид,— самим автором или редактором, цензурой и т.п.

Имея дело с литературой художественной, текстология является наукой искусствоведческой. Проблемы, аналогичные ее проблемам, возникают и в других видах искусства: в музыке, в живописи, градостроительстве, архитектуре, теперь уже и в кино; готовы перекинуться на радио и телевизионные жанры[7]. Эстетическая природа материала, с которым имеет дело текстология, накладывает на нее особый отпечаток и не может быть забываема. Литература, как вид искусства, бесконечно разнообразна в своем составе и в своих проявлениях, и это делает необходимым относительно её только анализ, а не подчинение "правилам".

Текстология связана с самыми общими категориями литературоведения; она определенно зависела в своем историческом развитии от литературных направлений и не случайно наивысшего своего расцвета достигла в период господства реализма: именно реалистической литературе текстология оказалась нужнее, чем какой бы то ни было другой. Реализм характерен стремлением к точному наименованию и описанию явлений. Отсюда — богатство оттенков, нюансы выражения, точность стилистическая, особая отделка литературного языка. Это потребовало хорошо разработанной "варьянтологии", фиксирующей соответствующую работу писателей, и отразилось также на самом значении текстологии и ее исторической судьбе.

Словно бы приспосабливаясь к этим потребностям (в этом нет ничего нарушающего естественный порядок вещей), становится иной и сама текстология. Обогащаясь новыми понятиями и представлениями, современная текстология входит составной частью в комплексную теоретическую, методологическую проблему литературоведения. Текстологическое исследование, углубленное в историю текста, осуществляет существенную часть методологического принципа историзма, необходимого литературоведению.

Предметом текстологических изысканий может быть и бывает не только правильность, аутентичность текста, а вообще — подлинность исторического известия, доносящего его источника.

Обращение к "истории" неизбежно связано с расчленением и анализом текста не только в его пространственных измерениях, но и во временно́м. Это и составляет одно из главных заданий, содержание текстологии.

Исследовательское применение текстологии оказывает обратное воздействие на ее самоё, обогащая ее методически. Служа большой цели, она, естественно, и оснащена соответственно, имеет доступ ко всему арсеналу литературоведения.

Текстологию, палеографию, стиховедение Д.С.Лихачев называет базовыми дисциплинами филологии[8]; овладение их методами — одно из условий плодотворных филологических штудий. Все общественные науки, доходящие до своего предмета через памятники письменности (Г.О.Винокур), не могут существовать без источниковедческой базы, без текстологии, которая таким образом имеет прикосновение и выходы к существенным, жизненным проблемам всего общества, к проблемам человеческого мышления и духовного процесса вообще. "Чем совершеннее сможет общество реализовать свою вторичную функцию — документирование своей жизни, тем выше в конечном счете будет его самосознание"[9].

Это подключение текстологии ко всему литературоведческому циклу, к общественным наукам вообще — необходимо углублять; необходимо вопросы текстологии соединять с самыми общими закономерностями литературы и рассматривать их в тесной связи с жизнью литературы, соотнести текстологические понятия с представлением о "жизни" и смерти — о судьбе произведения после его создания в различной читательской среде.

Будь автор более самоуверен и дерзок,— он снабдил бы свой труд эпиграфом из Герцена: "Наука живому передается жизненно, формалисту — формально"[10].

Боюсь, однако, что это может быть принято за претензию и нескромность, а кто-нибудь вообразит еще и личность. Поэтому обхожусь без эпиграфа, хотя слова Герцена выражают именно ту мысль, которую хотелось бы провести: о насущной необходимости неформального понимания задач текстологии и более широкой ее ориентации.

Показать текстологию как дело живое, творчески выполняемое филологами, а не нотариальной конторой,— одна из задач исследования.

Б.М.Эйхенбаум, по словам П.Н.Беркова, кроме известных его "Основ текстологии", задумывал особый текстологический труд, основанный на личных воспоминаниях...

Автор этих строк был очевидцем и участником текстологических схваток, чернильнопролитых и жарких — особенно

ввиду идеологических и политических страстей, которые иногда пытались увязать с текстологией; участвовал в научных изданиях Грибоедова, Герцена, Тургенева, Некрасова, Чехова... Не могу сказать, что всё основываю на личных воспоминаниях, но отдельные мемуарные вкрапления не исключены.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Историческое развитие текстологии тесно связано с закономерностями развития общественной жизни, науки и культуры и определяется ими.

Будучи прежде всего филологическим прочтением и критическим анализом текста, текстология основывается на филологии и нередко в прошлом носила наименования: практическая филология, текстовая филология, филологическая критика, критика текста и т.п. И наоборот: основой филологии всегда было исследование и понимание текстов.

Но исторически, как и всякая наука (астрономия, геометрия), текстология развивалась из потребности практической.

Уже в III-II вв. до н.э., когда формировались библиотеки Александрии и Пергама, потребовалось приведение в наличность популярных произведений, сохранение их от гибели, порчи и искажения. Приходилось отличать подлинники от подделок, появлявшихся из корыстных соображений, то есть проводить определенную филологическую, текстологическую работу. Позднее были попытки присочинить недостающие части известных античных сочинений (Ливия, Петрония и др.).

Неисправность текстов классических сочинений была замечена очень рано. Гораций приходил в отчаяние от ошибок в латинских книгах. То же отмечал Цицерон. Античные филологи (так называемые грамматики) рано осознали необходимость заботиться об исправности текстов. Они же создали для обозначения своей деятельности и термин "критика" (от греческого "κρινω" — исправляю, проверяю). Аристарх (II в. до н.э.), ученый Александрийской эпохи, занимался исправлением и толкованием, комментированием гомеровских поэм и других греческих сочинений, стал основателем филологи-

ческой школы и "великим учителем критики и экзегетики", как говорится о нем в Энциклопедическом словаре Брокгауз-Ефрон[1].

Издревле существовала особая научная дисциплина, в сущности текстологическая, носившая название "библейская критика". Люди старались выяснить подлинность ветхозаветных и новозаветных сочинений и обстоятельства их происхождения; установить правильное чтение их текста, объяснить содержание. Поскольку до изобретения книгопечатания церковные книги переписывались от руки с неизбежными искажениями и ошибками,— накопилось много пропусков, вставок, еретических подлогов и апокрифов.

Собственно, критиками текста были уже древние богословы и философы, исследователи древних языков — семитских, древнегреческого, латинского. Таковы Цельс (II в. н.э.) и римский философ Порфирий (III в.), отметившие противоречия и анахронизмы в ветхозаветных и новозаветных текстах.

Сочинения Цельса и Порфирия, дошедшие до нас только в цитатах, сами стали объектами мозаичной работы полемизировавших с ними более поздних авторов, в частности, александрийца Оригена (ок. 185—254), одного из первых деятелей библейской критики, сличавшего греческий перевод Ветхого Завета с еврейским подлинником.

В средние века, при невежественных, малограмотных переписчиках, положение стало еще худшим. Памятники античной культуры при господствовавшем тогда фанатизме вообще не ценились и скорее считались "вредными", уничтожались.

Но переводы и списки Ветхого и Нового Заветов стали расходиться с древними еврейским и греческим подлинниками. "Отцы церкви" были озабочены точностью воспроизведения тестов Писания. Блаженный Августин (345—430) в сочинении "De doktrina christiana" изложил правила церковного экзегеза, настаивая на необходимости знания древних языков, истории, философии, математики, естественных наук,— способствовал приданию библейской критике научного характера.

Распространившиеся по всей Европе (с XII в.) ученые раввины вынудили христианских богословов к полемике с ними, вследствие чего критическое изучение Библии оживи-

лось. Итальянский гуманист Лоренцо Валла (1407–1457) создал ее новую критическую обработку.

В XVII–XIX вв. развилась отрицательная критика Библии богословами протестантского вероисповедания и философами-материалистами. Б.Спиноза (1632–1677) настаивал на принципе научного, имманентного анализа библейских книг, исходя только из собственно текста, минуя комментаторские и прочие наслоения. Критиками Библии выступили также И.С.Землер (1725–1791), Г.В.Ф.Гегель (1770–1831). Д.Ф.Штраус (1808–1874) в книге "Leben Yesu" (1835) признал достоверными только немногие факты из Евангелия. Сочинения Штрауса и его продолжателей вызвали к жизни обширную литературу опровержений. Острая полемика вокруг Библии не прекращалась вплоть до нашего времени.

Соответствующая деятельность развивалась у восточных народов: в Индии — для точного понимания вед, у средневековых арабов — для толкования Корана.

Новое историческое сознание в эпоху Возрождения вызвало стремление к восстановлению первоначального вида памятников античной культуры. "Стремление сохранить культуру в старых формах или даже восстановить эти старые формы, реконструировать их — явление нового времени, нового исторического сознания",— пишет Д.С.Лихачев[2]. Текстология стала обслуживать все гуманитарные сферы, имеющие дело с текстами, например, юридические науки. Основателями текстологии в новое время стали англичане Р.Бентли (1662–1742) и Х.Порсон (1759–1808); в Германии — И.Рейске (1716–1774), Фр.-А.Вольф (1759–1824), основавший теорию происхождения "Илиады" из народных песен; Г.Герман (1772–1848).

С возникновением книгопечатания наука стала включать в свою сферу и тексты новейших писателей. В отличие от классической филологии, эта сфера деятельности получила наименование: неофилология. Относительно драм Шекспира в Англии Л.Теобальд (1688–1744) в специальном труде "Shakspeare restored" (1726) требовал научной критики текста и сам начал ее по образцу классической филологии и имел последователей (С.Джонсон, Г.Стайнвенс, Э. Малон). Но судьба текстов Шекспира представлялась особым случаем, отнюдь не типичным. Распространившаяся к началу XIX века рационалистическая критика оценивала произведения с точки зре-

ния внутреннего правдоподобия, мало интересуясь степенью исправности текста и его историей. Имело хождение наивное убеждение в непогрешимости печатной продукции, не нуждающееся будто бы в специальном установлении текста. Любой экземпляр какого-либо авторизированного издания считался равноценным, отражающим волю автора; разночтения если и замечались, то игнорировались как незначительные, а исправления вносились — приблизительно, с точки зрения внутренней достоверности и "логичности" текста — посредством конъектуры и домысла. Неисправности текста даже величайших писателей оставались необнаруженными и накапливались от издания к изданию.

"Филологический" XIX век широко развил текстологические исследования, прежде всего на материале древних литератур. Представители исторической (историко-филологической) школы при анализе произведения исходили прежде всего из текста его; особое значение придавали изучению источников, сравнению однородных мотивов у предшественников и последователей. Берлинский профессор И.Беккер (1785–1871), создатель многих изданий греко-римских классиков, свой критический метод основывал на принципе "традиции", прослеживании генеалогии рукописей, отделении самостоятельных источников от зависимых и отыскании "архетипа". Эпигоны Беккера, увлеченные его идеей, упростили дело, насильственно сводя всю совокупность источников к единственной рукописи, без глубокого анализа источников и установления их подлинной филиации. Существовало упрощенное представление о работе древнего автора, переписчика и т.п., будто бы пользовавшегося неизменно одним источником.

Немецкий историк Леопольд фон Ранке (1795–1886) применил филологический метод, близкий к критическому методу Беккера, к обширной области исторических исследований. Ранке работал исключительно по источникам, на архивном материале, отличался объективностью, методичностью, точностью и мастерством критики источников. Задачей исторического исследования он ставил — показать, как в действительности происходили события ("wie es eigentlich gewesen"). Свой метод он описал в труде "Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber" (1824).

Как и Беккер, первой задачей критики Ранке считал отыскание "архетипа". Идеально архитипическим свидетельством должно быть показание современника, современная версия событий.

Но всякое историческое свидетельство передает не сам факт, который перестает существовать сразу после свершения, а только его отражение, только впечатление от него, сложившееся у автора. Факт таким образом оказывается преломленным в голове автора и в его передаче — в соответствии с его мировоззрением и тенденцией. По мере того, как авторская версия передается другим, третьим и т.п. передатчикам,— этот субъективный элемент наслаивается и усиливается, еще более искажая освещение факта.

Задачу исследователя Ранке видел в отделении этого субъективного слоя и в установлении традиции в ее чистом виде. Он делал это исходя из индивидуальных свойств автора, взвешивая все обстоятельства и условия его жизни. Выполнение этой задачи, по мнению Ранке, требует от исследователя не только конкретных знаний, но и философского воззрения, творческой фантазии и присущего людям искусства умения художнически представить и воспроизвести изучаемое явление.

Далее Беккера пошел знаменитый филолог Карл Лахман (1793–1851). Он создал теорию "общих ошибок", которые должны были свидетельствовать о сходном происхождении рукописей. В специальных трудах и в предисловиях к изданиям он установил методику критической обработки текстов древних латинских поэтов, а также Гомера, Нового Завета и др., впервые применил принципы античной текстологии к литературе немецкого Средневековья[3].

Первой задачей критического издания текста Лахман называл установление его рукописного предания (recensio) при помощи прямых источников (рукописей) и косвенных (извлечений и цитат из восстанавливаемого текста, переводов, изложений и т.п.). Установив из совокупности этих источников (путем их сравнительного изучения) наиболее достоверную форму восстанавливаемого текста, Лахман приступал к исправлению его от искажений (emendatio). В этой работе он опирался на широчайший круг сведений, привлекая данные языка, метрики (для стихов), логику развития мысли, учитывая стилистические факторы. Последнюю ступень развития

критики текста у Лахмана составляло выяснение процесса образования восстанавливаемого произведения (originem detegere) — то, что мы называем теперь историей текста или творческой историей. Эта часть работы включала в себя изыскания относительно личности автора и его времени, его историко-литературных отношений, источников его творческой работы. Немаловажное значение имели личные качества Лахмана-филолога, отличавшегося трудолюбием и тончайшим чувством стиля.

С помощью своего метода Лахман добивался результатов, казавшихся в то время почти чудесными. При издании Лукреция (1850) он не только составил генеалогию источников, но и сделал вывод об утраченном архетипе, определив число его страниц и строк. Впоследствии реконструкции Лахмана подверглись критике, но в течение десятилетий его труды сильно влияли на всю европейскую филологию. Лахман стал основоположником новейшей филологической критики текста, которую он от субъективных предпочтений впервые привел к устойчивым нормам и строгой методике, причем не только в области классической, греко-римской, но и старонемецкой литературы.

С середины XIX в. текстологический метод оттачивался на материале позднесредневекового немецкого эпоса "Кудрун", единственная рукопись которого, изготовленная в XVI в., когда эпос существовал уже 300 лет (подобно тому, как было у нас со "Словом о полку Игореве"), была признана искаженной во многих местах. Переписчик придал произведению звучание и форму своего времени; в тексте оказалось много ошибочных и запутанных чтений, нарушений орфографии и метра стиха.

Ф.Шлейермахер (1768—1834) разрабатывал исторический аспект филологической критики. Во "Введении в новозаветные книги" он пытался объяснить происхождение искажений.

Ф.Бласс (1843—1907) указал на связь исторической критики с критикой эстетической и создал учение о понимании в духе автора[4]. А.Бёк (1785—1867) развивал идеи Шлейермахера, исходил в критике текста из того, что составляет единство произведения. Бёк и его последователи вели ожесточенную полемику с школой Г.Германна, филолога старой школы, не умевшего подняться выше чисто эмпирической критики

античного текста. Г.О.Винокур пишет о преимуществах перед ним "увлекательных размышлений Бёка", в которых просвечивает "содержательное истолкование самой *идеи* филологической работы над текстом"[5]. Фундаментальный труд О.Штелина[6], содержит практические указания о работе с текстами классической древности. Систематическое изложение основных положений текстологии для филологов и юристов дал Х.Канторович. Э.Сиверс применил звукоаналитические исследования в качестве нового средства критики теста произведений различных эпох и народов[7].

Развившись на материале античной и средневековой литературы, текстология была применена затем к литературам нового времени. Эта новая отрасль находилась под сильным влиянием методики медиевистов и филологов-классиков. В Германии переломным в этом отношении был 1867 г., когда сочинения Гёте и Шиллера перестали быть собственностью издателя-монополиста и сделались общим достоянием. Выпущенное в Готе критическое издание Шиллера (1867–1876) пользовалось до известного времени репутацией "издания изданий". М.Бернайс стал известен установлением текстов Гёте и вместе с В.Шерером возглавил целую школу филологической работы над текстами немецких писателей. Период дилетантизма в этой области кончился; была осознана необходимость научной критики даже новейших текстов. А.Кёстер, издававший в 1920 г., через 30 лет после смерти Т.Шторма, его новеллы, внес в них 1550 исправлений, хотя сам писатель тщательно наблюдал за изданием своих сочинений. Грандиознейшим созданием европейской практической текстологии считалось "Веймарское" издание сочинений Гёте (150 томов, 1887–1919), выполненное учениками В.Шерера и оказавшее влияние на многие издания за пределами Германии. Новое изучение текстов Гёте, проведенное после второй мировой войны Э.Грумахом, выявило органический порок "Веймарского" издания, очистившего текст только от очевидных изъянов, проводившего формально-юридическую видимость, а не подлинную волю писателя[8]. Опыт текстологии применительно к произведениям новой литературы обобщен в книге Г.Витковского[9]. Другую подобную разработку, но на материале древнейших текстов, создал П.Маас[10].

Но и целый ряд частных разработок о текстах отдельных писателей приводили к существенным теоретическим обоб-

щениям. Так, на материале наследия Отто Людвига Л.Мангольд[11] показал зависимость критического метода от характера текстового материала и характера работы писателя. При всем сохранении обязательных основных положений — исследование текста оказалось существенно обусловленным также и этими факторами.

Историко-филологическое направление, идущее от Лахмана и других, пользовалось заметным влиянием в Европе даже и в XX веке. Одним из видных его представителей был Август Зауэр (1855–1926), глава так называемой пражской школы, сплотивший вокруг издаваемого им специального журнала "Euphorion" молодых филологов этого направления. Основы методологии этой школы были изложены в трудах Г.Поса и А..Гейслера[12].

Школа К.Лахмана , до того чрезвычайно авторитетная, и его теория "общих ошибок" были дискредитированы французским филологом Ш.Бедье (1864–1938), указавшим на механические приемы Лахмана и их практическую неприменимость. Обследовав рекомендованные Лахманом "стеммы" (субординационные схемы источников), Бедье открыл, что подавляющее их большинство для разных произведений многих литератур имеет однообразное двухветвенное строение, вследствие чего получалось, что с каждого оригинала почти во всех случаях делалось всегда почему-то только два списка, что совершенно невероятно. Автор итальянской монографии по текстологии Дж.Паскуали (1885–1952) указал на более сложные закономерности исторической трансформации текстов, чем это представлялось последователям Лахмана, вследствие чего списки, восходящие к одному источнику или даже друг к другу, могут иметь разные ошибки, и наоборот. Открытие и изучение папирусов не подтвердили не только теорию "общих ошибок", но и самую идею "архетипа". Однако спор сторонников Лахмана и Бедье не завершился еще и в наше время[13].

Во Франции, Испании и других европейских странах текстология развилась позднее, чем в Англии и Германии. Французское издание Вольтера в 70 роскошных томах (1785–1789) крайне небрежно и неавторитетно по тексту. С середины XIX в. французская филология усиленно развивалась. Выдающимся филологом был Ш.Нодье (ок. 1780–1844). Свою филологическую школу основал Г.Лансон (1857–1934). Специаль-

ные труды по критике древних текстов создали Л.Авс (1911), Ш.Бедье (1928), П.Колломп (1931), А.Ден (1949), парижский Институт истории древних текстов, с 1937 г. выпускающий свою бюллетени и книги.

В странах восточной Европы — Чехословакии, Венгрии, Болгарии, Югославии, Польше — значительное развитие текстологические исследования получили после Второй мировой войны. Польский профессор Конрад Гурский подверг новому изучению принцип "последней воли" писателя, указав на необходимость отделять творческие изменения текста от нетворческих[14]. Это уточнение влечет за собой необходимость изучения истории текста и пользования эстетической оценкой.

В Соединенных Штатах Америки с 1963 г. существует Американский центр издания национальных писателей. Центр издал свои установки по теории и практике эдиционной работы, в частности, по визуальному и машинному слиянию текстов с выявлением вариантов.

Наряду с текстологией литературы художественной, развивалась археография — изучение текстов исторических источников. Вслед за Л. фон Ранке, значительнейшие сочинения на эту тему выпустили: Э.Бернгейм — "Lehrbuch der historischen Methode" (изд. 1889, 1894 и 1903); Ш.—В.Ланглуа и Ш.Сеньобос — "Introduction aux etudes historiques" (русский перевод — СПб. 1899).

На рубеже XIX и XX веков в Австрии и Германии произошел знаменательный спор о преимуществах критического и дипломатического издания исторических документов: Т.Линдер отказался от критики текстов и отстаивал публикацию и использование их в "чистом" виде, чтобы не стеснять свободу мнения читателя попытками критического отношения к документу[14а].

Ему оппонировал Л.Квидде, считавший влияние публикатора на читателя естественным и неизбежным[14б].

Спор о преимуществах критического и дипломатического воспроизведения текстов продолжается до нашего времени[14в].

* * *

В России зачатками текстологической деятельности, слабо влиявшими, впрочем, на последующее ее развитие, можно считать "исправление" богослужебных книг в XVI—XVII вв.

Существенной предпосылкой такой деятельности было накопление в древних соборах и монастырях большого числа памятников письменности (Софийская библиотека в Новгороде, собрание рукописей Троице-Сергиевой лавры, Иосифо-Волоколамского, Кириллово-Белозерского, Соловецкого и др. монастырей)[15]. В начале XVI в. знаменитый Максим Грек подивился такому богатству, сказав, что не видывал подобных сокровищ ни во Франции, ни в Германии, ни в Греции.

Памятниками древней летописной литературы заинтересовался Петр I, который по дороге в Голландию, в Кенигсбергской библиотеке увидал Несторову летопись — первый источник русской истории, который он приказал скопировать со всеми изображениями, не подозревая того, что в России хранились другие, лучшие списки этой летописи. По возвращении в Петербург, 16 февраля 1722 г. Петр дал указ всем епархиям и монастырям — все имеющиеся у них рукописи и хронографы, писанные на пергаменте или на бумаге, прислать в Москву, в синод, не утаивая ни одного, синод же обязывался послать нарочных людей для осмотра подобных книг. Это было первое официальное распоряжение, которым были приведены в движение древние рукописи. Вскоре учреждена была и Академия наук, которой предстояло осваивать накопившиеся богатства.

Более систематическая эмпирическая эдиционно-текстологическая работа началась в России в середине XVIII в. в связи с общим подъемом культуры и общественной мысли и появлением новой литературы, развитием в ней авторского начала, дифференциацией творческих индивидуальностей. В 1760–1765 гг. С.Ф.Наковальнин издал сочинения Феофана Прокоповича, декларировав в "Предисловии" заботу об исправности текста. В 1761 г. при Академии наук И.С.Барков и И.К.Тауберт, хотя и неисправно, издали тот список Несторовой летописи, который Петр привез из Кенигсберга. Это издание оставалось главным источником вплоть до изданий Археографической комиссии. Эти же лица в следующем году издали в Петербурге сочинения А.Кантемира. Приглашенный в 1761 г. из Геттингена молодой А.Л.Шлецер в 1767 г. напечатал "Русскую правду" и Никоновскую летопись. Тем самым было положено основание русской научной исторической критики, опыт и приемы которой в дальнейшем неизменно

влияли на издание текстов литературных. Архимандрит Дамаскин (Дм. Семенов-Руднев), усвоивший европейскую книжную культуру, воспользовался этим опытом при издании сочинений Ломоносова (1778); Н.И.Новиков издал под своей редакцией сочинения Сумарокова (1781–1782).

Политическая реакция 90-х годов XVIII в. оборвала это развитие, возобновившееся в начале XIX в., когда трудами А.Х.Востокова, И.М.Борна, М.Н.Макарова возникает фольклористика с ее текстологической работой над записями произведений народного творчества. Открытие "Слова о полку Игореве", публикация его в 1800 г. и утрата оригинала при пожаре Москвы 1812 года вызвали обширную научную литературу о происхождении памятника и толковании его "темных мест". Возрос интерес к медиевистике, относительно которой текстологические проблемы вставали с особой необходимостью. Текст "Слова..." на протяжении всего XIX в. и до сих пор остается одним из главных объектов приложения сил и развития метода текстологии, подобно тому, как в немецкой текстологии это было со сходным по судьбе текста эпосом "Кудрун". Филолог-классик Р.Ф.Тимковский (1785–1820), специализировавшийся в Германии, применил опыт классической филологии к работе над древнерусскими памятниками, предварив выдающиеся археографические труды А.Х.Востокова, П.М.Строева, К.Ф.Калайдовича и других членов кружка Н.П.Румянцева (1754–1826). Сочинения русских писателей, изящно изданные П.П.Бекетовым, навели на мысль о дифференциации изданий по типам.

В начале 30-х годов XIX в. в русской историографии возникла так называемая "скептическая" школа, заметно влиявшая на развитие литературного источниковедения. Глава школы, М.Т.Каченовский (1775–1842) проповедовал скептицизм,— "не поверхностный и легкомысленный, но основанный на сравнении текстов"[16]. В конкретных оценках и взглядах "скептики" допустили ряд промахов, в результате чего они отрицали подлинность основных произведений древнерусской литературы. Однако деятельность "скептической" школы имела все-таки плодотворные результаты и сыграла важную роль в развитии критических методов исторического исследования.

М.П.Погодин (1800–1875), хотя и представлял в борьбе со "скептиками" иную историографическую традицию,— по диктату самого времени тоже владел уже историческим подходом к источникам. Ф.И.Буслаев (1818–1897) с благодарностью вспоминал уроки Погодина, который научил его "читать и разбирать старинные рукописи"[17].

Вся эта деятельность на первых порах носила романтизированный просветительский характер, в соответствии с эстетическими тенденциями времени. С началом реалистического периода Пушкин провозгласил принцип, согласно которому "всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства"[16а]. Однако в времена Пушкина работа над текстами новейших писателей переживала донаучный период; из печати выходили дилетантские "дружеские" издания с чисто эстетическими задачами. Бессистемное и небрежное посмертное издание сочинений самого Пушкина (1838–1841) возбудило интерес к вопросам эдиционной культуры. Н.А.Полевой и В.Г.Белинский вырабатывали исторический взгляд на литературное наследие, требующий его исправного и полного издания в хронологическом порядке в пределах основных жанров. Одновременно вырабатывалось научное понимание произведений фольклора, ведется их собирание и публикация (П.В.Киреевский и др.). В 1834 г. учреждена Археографическая комиссия. Изданием Остромирова Евангелия (1843) А.Х.Востоков положил начало традиции точных лингвистических и палеографических исследований и изданий древнерусских рукописей, продолженную потом И.И.Срезневским, И.В.Ягичем, А.А.Шахматовым, В.М.Истриным, М.Н.Сперанским. В рамках этой традиции своеобразную школу создали Ф.И.Буслаев и Н.С.Тихонравов, соединившие точные текстовые исследования с широкими историко-литературными обобщениями. Крупные успехи были достигнуты в текстологии старинных летописей (А.Ф.Бычков). Возникновение развитой журналистики, издательской деятельности, авторского права способствовали развитию научного подхода к разработке творческого наследия писателей.

Коренные общественно-экономические изменения середины XIX в., подъем науки и литературы, рост национального самосознания и расширение круга читателей возбудили интерес к развитию общественных идей, а через него — к

текстологии. Наука о литературе, как и все научное миросозерцание, начиная с 30-х гг. вставала на историческую основу.

Историзм требовал точного изучения литературы на основе источников, детальных библиографических, источниковедческих разработок, точных и полных, комментированных научных изданий классического литературного наследия, надежных в работе.

Совершенствуются методы собирания и текстологическая разработка произведений фольклора в деятельности А.Н.Афанасьева, П.Н.Рыбникова, П.И.Якушкина. Последний особенно стремился к точности, охвату большого числа вариантов и не допускал смешения текстов, нередкого у П.В.Киреевского.

Собрание сочинений Пушкина, подготовленное П.В.Анненковым в 1855–1857 гг. с использованием черновых рукописей, положило начало серии научно-критических изданий. Основные принципы Анненкова определялись соображениями "эстетической" критики и резко противопоставлялись набиравшему силу "библиографическому" фактографизму, представленному М.Н.Лонгиновым, П.А.Ефремовым и др. Полемика Анненкова и Ефремова отразила борьбу критического и механического подходов,— основное противоречие всей истории текстологии. Два направления боролись и в фольклористике, из которых одно стремилось к наиболее точной записи, другое — к наиболее совершенной в эстетическом смысле.

В отношении новой литературы критика текста имела задачей главным образом установление точного текста, в то время как тексты древних литератур во многих случаях приходилось кардинально реконструировать. Тем не менее, как в России, так и на Западе первый период текстологии применительно к новой литературе характеризовался подражанием опыту классической филологии, которая возникла раньше и к концу XIX в. получила в России значительное развитие. В 1886 г. филолог-классик Г.Э.Зенгер высказался за применение конъектуральной критики к текстам поэтов нового времени.

С учреждением II Отделения императорской Академии наук Я.К.Грот создает в 1864–1883 гг. первое в русских условиях академическое издание сочинений Державина, послу-

жившее образцом для последующих изданий этого типа: сочинений Батюшкова под редакцией Л.Н.Майкова (1887), Ломоносова под редакцией М.И.Сухомлинова (1891–1902), Гоголя под редакцией Н.С.Тихонравова (1889–1890). В двух последних изданиях, исторически безусловно прогрессивных и поучительных, некритически заимствовался опыт работы с медиевистическим материалом, так что М.И.Сухомлинов в своем издании провел принцип первоначального текста ("edicio princeps"), а Н.С.Тихонравов широко пользовался комбинированием вариантов разных, преимущественно ранних редакций. Относительно новых текстов текстология долго не находила своего метода.

И.Ф.Анненский в 1891 г. видел причину равнодушия к эстетике, проявленного всеми основными направлениями истории литературы, в следующем: исторический метод Тэна «порвал с эстетикой и почти уничтожил самый термин "поэзия"»; сравнительный метод устремился в исследование сюжетов и мотивов, влияний и заимствований; изучение влияния произведений на общество и вовсе свело поэзию «на степень *народного чтения*. Детальное изучение произведений — филологическое, эстетическое и психологическое — <...> отходит таким образом на второй план. У нас его почти нет. Точностью текстов поэта дорожат мало и забывают, что у поэта не наше слово — *знак*, а художественное слово — о*браз*. Стоит только напомнить, что наша поэзия, поэзия мировая, насчитывает всего три критических издания и что ни один из русских поэтов не имеет (сколько-нибудь полного) словаря, как древние классики или Дант, Шекспир, Мольер, Гете — на Западе»[18].

Поэт и критик Ин. Аннинский таким образом звал науку на путь филологизма и здорового эстетизма.

Зашло в тупик и не было окончено осуществлявшееся с 1899 г. академическое издание сочинений Пушкина. Из четырех изданий, выпущенных специально учрежденным Разрядом изящной словесности II Отделения Академии наук (собрания сочинений Кольцова, Грибоедова, Баратынского и Лермонтова) наибольшую ценность представляло полное собрание сочинений Грибоедова (т. 1–3. 1911–1917), в котором сформулирован и проведен принцип соблюдения творческой воли писателя, игравший существенную роль в последующем развитии текстологии.

Больших успехов достигла медиевистика. Труды А.А.Шахматова (1864–1920) о русских летописях и текстологически сложных памятниках древнерусской литературы отличались комплексностью и системностью, включая в себя психологические, исторические, общефилологические наблюдения и осуществляли на деле связь всех наук филологического цикла, изучение всех дошедших текстов. Шахматов изучал текст как целое, в единстве всех его изменений, в широком историко-литературном контексте, стремясь в каждом случае понять и объяснить эти изменения. Все его текстологические принципы составили стройную методологическую систему. Несмотря на то, что специально свои текстологические принципы ученый не обобщил, а только высказывал их применительно к конкретным ситуациям,— его опыт определил все основные и наиболее ценные черты современной текстологии, вследствие чего Д.С.Лихачев с полным основанием считает Шахматова ее основателем[19].

Последователь Шахматова — М.Д.Приселков реконструировал совершенно утраченный (сгоревший в 1812 г.) текст Троицкой летописи. Это "почти чудо" совершено было на основе принципа историзма, внесенного в эту отрасль науки А.А.Шахматовым.

В Киеве при университете Св. Владимира в первые десятилетия XX в. существовал методологический "Семинарий по русской филологии", руководимый проф. В.Н.Перетцем. Из него вышли 130 ученых филологов, в их числе такие значительные и крупные, как В.П.Адрианова-Перетц, Н.К.Гудзий, С.Д.Балухатый, И.П.Еремин. В книге В.Н.Перетца "Из лекций по методологии истории русской литературы"[20] содержится много материала для понимания метода текстологии, хотя самый термин "текстология" там еще не употребляется. Не употреблялся он и А.А.Шахматовым.

Сделав значительные успехи в изучении средневековых текстов, к концу дореволюционного периода текстология дилетантски подошла к текстам новейших писателей, в отношении которых специальные знания и опыт не считались необходимыми. Исследованием новой литературы долго пренебрегало и само литературоведение, изучением ее — высшая и средняя школа. Издатели не проявляли заботы о научной стороне дела; редкие научные издания не создавали систематического опыта. Впечатление производили обильно проком-

ментированные издания, а не добротные по тексту. (Характернейший пример — собрание сочинений Пушкина в издании Брокгауз-Ефрон под редакцией С.А.Венгерова, 1907–1915). Теоретические вопросы затрагивались спорадически по случайным конкретным поводам, исходя из потребностей эдиционной практики. Преимущественное внимание уделялось стихотворным текстам; историко-текстовое исследование прозы, особенно публицистической и критической, не предпринималось, так как не видели здесь проблемы. Значительным препятствием на пути развития текстологии многих писателей была цензура, а также 25-, а потом и 50-летнее право наследников на издание сочинений писателей. Собственно текстологии как науки не существовало; не существовало и термина "текстология", а то, что относится теперь к ее компетенции, рассматривалось в составе "библиографии", понимавшейся широко и нерасчлененно, аморфно, включавшей в себя многие общекниговедческие вопросы. В силу этих причин наука оказалась неспособной разрешить или хотя бы выявить сложные проблемы, связанные с наследием ряда писателей.

* * *

1917 год открыл новые возможности широко пользоваться ранее недоступными архивами. Обнаружилось множество ранее неизвестных текстов и документов, касающихся наследия Достоевского, Тургенева, Гончарова, Чехова и других русских классиков. Имелись в наличии и квалифицированные кадры, вышедшие, в частности, из Пушкинского семинария профессора С.А.Венгерова при Петербургском университете. Была и настоятельная потребность срочно дать основные сочинения классиков литературы для широких масс новых читателей. Специальным декретом наследие классиков было национализировано и издание его возложено на Литературно-издательский отдел Наркомпроса который организовал не только перепечатку с дореволюционных матриц сочинений Крылова, Жуковского, Никитина, Салтыкова-Щедрина, Гл. Успенского, Чехова, но и научно-критический пересмотр текстов Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева и др. К работе привлечены были писатели и ученые: В.Я.Брюсов, В.В.Вересаев, К.И.Халабаев, Б.М.Эйхенбаум, А.Л.Слонимский. В ходе работы вскрылись существенные недостатки

прежних изданий и выявилась необходимость всю текстологическую работу над сочинениями писателей-классиков проделать заново.

Выполнение это задачи с 1919 г. осуществлялось Государственным издательством в серии "Народная библиотека"[21]. В издательстве "Всемирная литература" (1919–1927) выходили научные издания выдающихся произведений зарубежной литературы, где их редактировали А.А.Блок, Н.С.Гумилев, К.И.Чуковский.

Переориентация литературоведения с вопросов материала и темы на вопросы методологии в эти первые годы новой исторической эры обусловила повышенное внимание к текстологии, которая постепенно приобретала формы науки. Ощущалась потребность в методологическом ее оснащении. Появился и самый термин "текстология".

Методическая работы была начата учрежденной в 1921 г. Российской Академией художественных наук. В одном из прочитанных в ней докладов Н.К.Пиксанов разработал и обосновал новый тип литературоведческого исследования, состоящий в восстановлении процесса создания литературного произведения, его "творческой истории" — "телео-генетическим" методом, на материале разновременных текстов-редакций[22]. Рассмотренная Н.К.Пиксановым проблематика выходила далеко за пределы собственно эдиционных задач.

Общее значение текстологии уже в 1924 г. понимал П.Н.Сакулин, который, хотя и указывал на вспомогательный, "чисто служебный" характер текстологии ("филологической работы над текстом") и сходных с ней дисциплин, но признавал их направленность на основные нужды науки. Поставив задачу синтетического построения "общей архитектоники истории литературы", П.Н.Сакулин писал: "Чтобы возможно было проделать всю ту работу, какая намечена выше, историк литературы должен прибегать к содействию вспомогательных дисциплин и производить дополнительные изыскания, которых, однако, нельзя относить к "методам": их значение — чисто техническое и служебное. Это — библиография, филологическая работа над текстом (филологический "метод" в точном смысле термина), биографические экскурсы, историко-социологические наблюдения и т.д. Все подобные занятия, разрастаясь иногда до пределов самостоятельного труда,

проходят, так сказать, в стороне от главной магистрали исследования, но производятся всегда в расчете на основные нужды науки"[23].

Еще ранее М.Л.Гофман демонстративно заявил о необходимости предварительных текстологических разработок как основы, фундамента для построения всего пушкиноведения. В книге "Пушкин" с претенциозным подзаголовком "Первая глава науки о Пушкине"[24] М.Л.Гофман решительно перечеркивал всё предшествующее пушкиноведение на том основании, что оно не базировалось на твердой основе так называемого "канонического" текста, установление которого при соблюдении "последней воли" поэта Гофман считал первоочередной задачей.

Выступление М.Л.Гофмана было реакцией на действительно неудовлетворительное состояние пушкинской текстологии. Однако его книжка, претендовавшая на значение некоего манифеста, обнаруживала в то же время механистичность, упрощенность и чрезмерную прямолинейность постановки текстологических вопросов, стремление подменять вдумчивый подход, основанный на историко-филологическом изучении, воспроизведением последнего авторизованного источника, что еще более проявилось в последующих работах Гофмана[25], которые позволили видеть его общие установки в применении к конкретным исследованиям.

Полемика вокруг пушкиноведческих работ М.Л.Гофмана сделала текстологию предметом обсуждения и изучения рядом филологов. Г.О.Винокур в теоретико-философском трактате "Критика поэтического текста" (1927) настаивал на установлении текста при помощи филологической критики с учетом многообразных исторических свидетельств и фактов. Опыт систематического изложения текстологии с установкой на практику дал Б.В.Томашевский в книге "Писатель и книга. Очерк текстологии" (1928). Полемически противопоставившись попыткам решать вопросы текста упрощенно и механически, решающее значение Томашевский придавал всестороннему критическому анализу и вдумчивому исследованию текста в каждом отдельном случае, исходя из понимания его смысловых, эстетических и психологических оснований. Обе книги долго оставались единственными разработками теории текстологии и сохранили свое научное значение до

наших дней. Однако позитивные установки Винокура и Томашевского не отличались четкостью и таили в себе опасность гиперкритики.

В целом же 20-е годы оказались переломными в развитии теории текстологии. Поиски велись в разных направлениях: традиционно-академическом, историко-культурном, социологическом. "Формальная" школа 20-х годов, критически усвоенная и обогащенная историческим пониманием литературы, в конечном итоге дала ряд крупных мастеров текстологии.

В последующие годы всестороннее конкретно-историческое изучение литературных памятников позволило поставить и по возможности разрешить сложные вопросы, связанные с установлением текстов Тютчева, Добролюбова, Некрасова, Блока. В серии изданий "Библиотека поэта" (с 1931 г., книгах издательства "Academia" публикация текстов основывалась на специально проведенных новых исследованиях о писателях. С 1931 г. многочисленные историко-текстовые материалы публикуются в сборниках "Литературное наследство", "Звенья", "Литературный архив" и др. На очередь встала проблема создания фундаментальных академических изданий. Изданием невиданного размаха стало "Юбилейное" Полное собрание сочинений Л.Н.Толстого в 90 томах (1928–1959). В 30-е годы началась поэтапная разработка типа советского академического издания сочинений Пушкина, в ходе которой С.М.Бонди и другими текстологами был разработан способ чтения и фиксации черновиков, основанный на понимании текста как целого, в его становлении и динамике.

16-томное Полное собрание сочинений Пушкина (1937–1949), выполненное коллективными усилиями текстологов-пушкинистов, определило в основном тип советского академического издания, рассчитанного на научных работников. Оно ставило своей целью разрешить проблемы пушкинского текста таким образом, чтобы в будущем к этой работе уже не приходилось обращаться. Однако существенным недостатком издания (вследствие гонки за юбилеями и издательской "показухи") оказалось отсутствие комментариев, которые должны были составить завершающий специальный том.

Эдиционно-текстологическая работа в СССР в 20-е и 30-е годы приняла широкий размах. К изучению источников текста, редакцией и вариантов, работы предшествующих текстологов прибегали не только при работе с произведениями русской литературы, но и при издании на русском языке зарубежной классики.

Вульгарно-социологические и догматические тенденции в литературоведении последующего периода притупили интерес к теории текстологии. Прервалась вековая традиция исследований древнерусской литературы, ослабла филологическая основа всего литературоведения. Утратился вкус к анализу стиля и вообще — формы литературы, к вопросам ее восприятия. Произошло заметное снижение филологической культуры литературоведческих сочинений, расторжение исконных связей литературоведения и лингвистики. Труды выдающихся филологов прошлого — Потебни, Шахматова, Томашевского, Эйхенбаума, Шпета, Тынянова, Винокура — предавались забвению и не принимались во внимание, иногда попросту преданы были анафеме, как А.Н.Веселовский и вся школа "русского формализма". "Будущий историограф,— замечал Р.Р.Гельгардт,— окажется принужденным констатировать, что движение филологии во времени не всегда означает ее прогресс, потому что в более поздних трудах по стилистике он может не найти ни новизны, ни большей глубины и обстоятельности решения частных вопросов по сравнению с работами давно опубликованными, полезное содержание которых так и не было учтено"[26].

Обстановка идеологического диктата и культа Сталина породила бюрократическую систему усиленного конъюнктурно-перестраховочного редактирования и саморедактирования писателями текстов литературных произведений, исходя из некомпетентных и примитивных, вульгаризаторских представлений о литературе, что чрезвычайно запутало и осложнило текстологическую работу над произведениями современных писателей, создававшимися или переиздававшимися в это трудное время. Попытка войти в историю текста произведений даже самых ортодоксальных советских писателей — Фурманова, Фадеева, Гладкова, Н.Островского — обнаружила трагедию и порчу текстов почти всех их произведений на этой основе[27].

"Руководящие указания" на этот счет исходили от самого Сталина, которому, по свидетельству очевидцев, в качестве панацеи от реальных текстологических затруднений принадлежало такое наставление: "Давайте *канонический* текст[28].

Так родился термин "канонический текст" и его чрезмерное обожание.

24 марта 1953 г. А.Фадеев обрушился в Союзе писателей на статью Н.К.Гудзия и В.А.Жданова "Вопросы текстологии", которая, как он писал, ревизует "государственные указания", "представляет собой замаскированную полемику с государственным требованием упорядочить издание классиков"[29].

В этом "государственном указании" и заключалось всё дело. Оно несомненно вызывалось побуждениями цензурного порядка и было главным, если не единственным, двигателем внезапной и интенсивной текстологической "кампании" 50-х годов. Обнаружилось неблагополучие в деле издания классиков — отчасти действительные, отчасти и мнимые, вызванные недовольством идеологических чиновников иными текстами классиков, звучавшими "не в струю". Критике подверглись издания сочинений Гоголя, Глеба Успенского, Демьяна Бедного... В мае 1954 г. состоялось готовившееся с 1952 г. всесоюзное совещание по вопросам текстологии.

Мероприятие, проведенное более чем через год после смерти "корифея всех наук", уже не выявило единой точки зрения, как на это рассчитывали. Ряд текстологов оспорили возможность применения в текстологии единого принципа "ненарушимости воли автора", отвергли понятие "канонический текст", как неправомерно категоричное; главным путем текстологии объявили изучение истории текста. Решительным оппонентом заслушанного на совещании доклада (В.С.Нечаевой) выступил Б.В.Томашевский. В исключительно яркой речи он сказал, что текстология не приемлет никакой рецептуры; "канонический" текст невозможно установить, потому что сама действительность не поддается канонизации; не может быть реализован и принцип "воли автора"; основа текстологии — вся филологическая наука, "понимание" писателя и его текста.

Однако победу себе присвоили догматизаторы, для которых вся текстологическая премудрость свелась к понятию "канонический текст", воплощающему "последнюю волю автора", примитивно понимаемую в биографическом и юридическом смысле. Инструктивные и контрольные функции взял на себя Сектор текстологии Института мировой литературы. В 1957–1967 гг. он выпустил четыре сборника "Вопросы текстологии" и коллективный труд "Основы текстологии" (1962), разрабатывающие проблемы издания произведений новой русской литературы. В "Основах текстологии", однако, ни декларативно, ни в рекомендуемой методике не учитывалось то обстоятельство, что речь идет о работе с художественным текстом произведений искусства. Из этого труда возникла потом книга Е.И.Прохорова "Текстология"[30], где догматические тенденции доведены до абсурда: читателям преподносился набор рецептов и текстологу отведена роль текстологического квартального надзирателя, который "обязан" "охранять" "последнюю авторскую волю". Отсюда — постоянный "юридический" способ выражения, проведенный через всю книгу, вроде: "текстолог должен", "текстолог обязан", "имеет право", "не имеет права", "можно разрешить", "нельзя разрешить"; о каноническом тексте говорится как об "общеобязательном", и т.п.[31].

С середины 50-х годов дул уже свежий ветер; новый подъем литературоведения, становящегося синтетичным и цельным, определял и роль текстологии в общем литературоведческом методе.

Книга Д.С.Лихачева "Текстология" (1962; 2-е издание — 1983) рассматривает текстологию на материале X-XVII вв. и, развивая идеи А.А.Шахматова, обосновывает широкий взгляд на задачи текстологии, прежде всего — в воссоздании истории текста, без чего он не может быть установлен и объяснен, а также системный, комплексный подход, в тесной связи с изменением содержания памятников. Автор указал на более широкое, не только прикладное, но и существенное общее значение текстологии и формулирует новый взгляд на ее задачи и будущее развитие. Книга Д.С.Лихачева "Текстология. Краткий очерк" (1964) содержит свод обобщений для текстологов всех специальностей, преодолевая неоправданно образовав-

шееся между ними разобщение. Тем самым делался важный шаг к построению общей теории текстологии. Возникшая в связи с книгой (по инициативе Б.Я.Бухштаба[32]) новая дискуссия обнаружила трудность выполнения этой задачи.

Тридцать лет спустя Д.С.Лихачев подтвердил правильность своей ориентации на конкретно-историческое изучение литературы, на изучение истории текста как первого этапа всего литературоведческого цикла, которое только и может вскрыть подлинное волеизъявление автора и защитить исследование от субъективизма. Он также определил место в общей системе литературоведения текстологии и других "вспомогательных дисциплин", которые предложил считать основными[33].

Были сделаны первые попытки применения текстологии к общим вопросам литературоведения. Примечателен в этом отношении доклад Б.С.Мейлаха на XI Пушкинской конференции (1959) "Текстология и теоретические вопросы литературоведения", где говорилось о роли текстологии в исследовании вопросов теории литературы и эстетики. Текстологический анализ применительно к теоретическим проблемам литературоведения, по мысли докладчика, обогащает науку новой методикой. Докладчик выдвигал задачу синтеза теории литературы, эстетики, истории литературы и литературной критики, не говоря уже о вспомогательных дисциплинах, таких, как текстология, "которая, как принято думать, к вопросам общей методологии и теории будто бы отношения не имеет"[34].

Теоретический и практический интерес представляет сборник "Издание классической литературы" (Л. 1963), обобщающий опыт "Библиотеки поэта". Текстологические труды для исследования закономерностей художественного мышления и восприятия художественной литературы предприняли Б.С.Мейлах, В.В.Прозоров. Посмертно опубликован проспект труда "Основы текстологии" из архива многоопытного и яркого текстолога Б.М.Эйхенбаума[35]. Мысль об отношении к литературе как к искусству положена в основу вышедшей в 1960 г. книги Л.К.Чуковской "В лаборатории редактора". В книгах В.В.Виноградова "О языке художественной литературы" (1959) и "Проблема авторства и теория стилей" (1961) текстология призывается на путь использования закономер-

ностей истории стилей литературы и содержится напоминание о традиционных связях литературоведения и лингвистики. Как крупный и разносторонний ученый, свободно оперирующий комбинациями разнонаправленных знаний, В.В.Виноградов преподал здесь ряд уроков филологического подхода к проблемам текста и показал, что иным текстологам свойственно "внешнее, одностороннее и обедненное" понимание фактов, на которые должны опираться текстологические обобщения, что они эти факты (разночтения списков) не столько осмысляют с точки зрения историко-археографической, историко-стилистической и историко-литературной, как это следовало бы делать, сколько подвергают чисто количественному анализу, отказываясь таким образом от филологического метода[36]. Такая позиция теперь уже даже не опровергается, а просто презирается специалистами.

Появились специальные работы по текстологии произведений фольклора (В.Я.Пропп, Б.Н.Путилов, К.В.Чистов), серия книг по теории художественного перевода, исследования по текстологии советской литературы. Текстологические изыскания для лингвистических нужд с 1958 г. осуществляет Сектор библиографии, источниковедения и издания памятников Института русского языка АН СССР. Издано несколько книг и сборники исследований по лингвистическому источниковедению.

Несмотря на то, что некоторые теоретические вопросы текстологии остаются спорными, текстологическая работа в стране избавляется от пороков механицизма и формализма, все более связывается со всесторонним конкретно-историческим исследованием текста, перестает быть прикладной дисциплиной, преследующей только практические цели издания, и становится необходимой частью литературоведческого исследования, универсальным способом изучения литературы, и притом не только прошлых эпох, но и современных произведений, в том числе и продолжающих творческую работу (живых) писателей — на тех же основаниях, на каких существует обычная литературная критика их произведений.

Такое развитие текстологии связано с развитием всего литературоведения к комплексности и цельности, к соединению сравнительно-исторических, историко-функциональных, структуральных и иных исследований для синтетическо-

го познания литературы во всей сложности ее организации и функций.

Однако в целом современное состояние текстологии, как науки, остается неудовлетворительным. Она явно находится теперь в застойном, если не в кризисном состоянии; теория текстологии новой русской литературы остается без научного центра.

I. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Термин "текстология" восходит к латинскому слову textus — ткань, связь слов, и греческому λυγος — наука. Это — отрасль филологических наук, изучающая произведения письменности и литературы в целях восстановления истории, критической проверки и установления их тестов, используемых затем для дальнейшего исследования, интерпретации, публикации и в других целях. Двоякая задача текстологии — научно-теоретическая и эдиционно-практическая, прикладная — унифицируется тесной связью обеих проблем, осознанием динамики текста: без изучения истории текста невозможно его научное издание, которое закрепляет определенный этап исследований и обеспечивает следующий. В исследованиях Д.С.Лихачева издание текста выводится за содержание собственно текстологии и признается одной из сфер ее практического применения. Такое суждение не стало пока общепризнанным. Различия в понимании предмета и задач текстологии обусловливается еще не завершившимся развитием ее от вспомогательной дисциплины, тесно связанной с практикой издания текстов, к относительной самостоятельности и к интеграции в общем составе литературоведения.

У текстологии есть и другое название: "критика текста" (Textkritik; "филологическая критика"). Так иногда ее называли и называют. Г.О.Винокур назвал свою книгу: "Критика поэтического текста"; научное издание текста часто именуют "критическим". В этом наименовании, правильном по существу, есть опасность смешения с тем, что именуется "критикой" в более распространенном значении: разоблачение, раскрытие недостатков,— с "литературной критикой". Первоначальное значение слова "критика" (например, у древних греков) не имело такого оттенка; "χριτιχη" означало: искусство разбирать, обсуждать, судить, оценивать. Поэтому в научном языке нашего времени слово "критика", кроме обыденного

своего значения, означает объективное рассмотрение, аналитическое исследование какого-нибудь явления, анализ источников и самого текста, проверка их подлинности и правильности.

"Критика" текста вовсе не означает, что дело сводится к исправлению его для издания: "критика", по определению А.А.Потебни, означает систему приемов *понимания* произведения.

Этим и занимается текстология. Текстология — это прежде всего филологическое прочтение и критический анализ текста на основе его понимания. Прежнее наименование текстологии — "критика текста" — имеет известную ограниченность, но имеет и смысл. По мысли Винокура, критика поэтического текста — это раскрытие отношения между сообщаемым и внешними формами сообщения; она устанавливает: 1) является ли памятник адекватным с точки зрения различных приложимых к нему критериев; 2) что является несоразмерным; 3) является ли памятник в данной передаче подлинным[1].

Все это может производиться совершенно безотносительно к задаче издания текста для читателей. В известном смысле эдиционная задача даже противоречит текстологии-исследованию, которое должно опираться не на препарированные и "исправленные", а на подлинные тексты в их натуральном виде, с учетом их исторической трансформации, движения вариантов и т.д. В отношении одного из стихотворений Пушкина С.М.Бонди заключил, что "канонического" текста нет и не может быть; полное понимание стихотворения дает только обращение ко всей его истории[2].

В своей исследовательской функции текстология не требует еще обязательного *издания* текста. Издание служит только формой фиксации и аккумуляции некоторых результатов текстологического исследования, которые могут стать достоянием науки и могут использоваться наукой и без такой — публичной, многотиражной фиксации. П.Н.Берков высказал интересную мысль — о том, что издание сочинений писателя, будучи "искусственным построением", не может удовлетворять сугубо научный, историко-литературный интерес, ибо "подлинный исследователь изучает творчество писателя не по "полным собраниям сочинений", а в его, так сказать, "естественной" обстановке, в его реальном, а не библиографически восстановленном литературном окружении". Задача со-

брания сочинений, по мысли П.Н.Беркова,— "...не исследовательская, а художественно-воспитательная и историко-культурная, познавательная"[3].

ТЕКСТ

Предметом текстологии, как науки, как бы то ни было, является текст.

Определению понятия "текст" посвящены многочисленные работы.

Текст — это запись литературно-художественной или публицистической (да и всякой другой) речи в форме письменных знаков, существующая в виде письменного документа. Текст — одна из форм существования очень значительной части человеческой культуры, закрепленной в памятниках языка.

Текст, по М.М.Бахтину,— "первичная данность", исходная точка всех филологических дисциплин "и вообще всего гуманитарно-филологического мышления".— "Текст является той *непосредственной действительностью* <...>, из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление. Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления"[4]. "Каковы бы ни были цели исследования, исходным пунктом может быть только текст"[5].

Текст — первооснова литературоведческих изучений, основа наших знаний о литературе. Только текст остается в конечном счете. О Гомере, Гесиоде, Шекспире — почти ничего не известно, кроме их текстов. В известном смысле текст выступает как материальное воплощение произведения, содержащий произведение источник, общая основа, субстрат всей литературы. Произведение литературы всё существует только в текстовой форме, и любое суждение о нем внешне всегда выражается в "суждении о текстовом виде памятника"[6]. Непосредственным предметом занятий,— по мысли Г.О.Винокура,— служит не история, не общество или природа, даже не поэзия или язык, а именно *тексты*, памятники в их прямой данности"[7].

Если изучается творчество какого-нибудь писателя,— важно опереться на все его тексты. Н.С.Тихонравов писал: "Прежде чем произносить суд над писателем, определять значение его деятельности, нужно наперед изучить всё, что

вышло из-под пера его; только тогда суждение о нем не будет односторонним и шатким, потому что тогда только будет иметь под собой твердое основание"[8].

Отсюда же — известное суждение Белинского о том, что каждая строчка великого поэта принадлежит потомству, драгоценна для человечества и должна быть сохранена[9].

Текст важно отличать от произведения, как художественного целого. Эти понятия соотнесенные, но не тождественные. Текст — не произведение, а только запись его, письменный облик произведения, графическая, в значительной мере условная структура, представляющая это произведение и позволяющая читателю это произведение воспринимать. Текст, естественно, должен быть адекватен произведению.

Определяя понятие "текст", Е.И.Прохоров настаивал на том, что это — не просто "языковое выражение замысла", как думает Д.С.Лихачев[10], а "материально (графически) закрепленное его выражение[11].

Это положение "о материальной закрепленности" замысла Е.И.Прохоров проводил с особой настойчивостью и отнюдь не случайно: из этого, по его мнению, должно вытекать, что у текстолога есть материал и все условия для точного выявления "авторской воли". Этим он противопоставлялся позиции Б.В.Томашевского, Б.М.Эйхенбаума и других текстологов, которые полагали, что "воля автора" неустановима и потому не может использоваться в качестве основополагающего текстологического принципа.

Верно ли, что текст представляет собой нечто "материально закрепленное"? Что имеется в виду? — Книга, бумага, высохшие на ней чернила? типографская краска? Можно себе представить текст вовсе нигде не зафиксированный, просто произнесенный устно и запечатлевшийся в памяти; при желании он может быть и записан.

С текстом произведения органически связан *подтекст* — важное средство активизации читателя, возбуждения его самостоятельной мысли и интереса к произведению. В.Баевский (вслед за К.Тарановским) определяет подтекст как другой текст, любыми средствами отраженный в данном тексте. О "материальности" столь неуловимого понятия не приходится и говорить. Вскрытие подтекста, незримо заключенного в тексте[12] сопряжено с анализом этого последнего и таким образом также входит в задачу текстолога.

ПОНЯТИЕ "КЛАССИКА". АВТОР, КАК СУБЪЕКТ ТЕКСТА

Текстология литературы художественной имеет дело с наследием писателей-классиков, и это понятие приходится трактовать шире, чем это может представиться обыденному сознанию, которое под литературной классикой понимает высшие идейно-художественные ценности общечеловеческого значения, наследие немногих писателей-корифеев. "Классика" — это то, что является (по значимости своей) общепризнанным, всеобщим достоянием, ценностью, неким национальным культурным богатством, памятником прошлых времен. Признание его в этом качестве более или менее всеобще, и в этом качестве "классик" "охраняется" обществом.

В текстологии "классику" удобнее понимать несколько расширительно, имея в виду литературную продукцию всех писателей прошлого, которые исследуются и издаются. Это не только Пушкин, Гоголь, Толстой, которые безусловно классики, но и, например, поэт И.З.Суриков, критик Н.В.Шелгунов и т.п.

Одни писатели сохраняют эстетическое значение, другие его утратили, но представляют интерес с точки зрения историко-литературной и исторической, что также существенно.

"...При суждении о литературе,— пишет Белинский,— кроме эстетической точки зрения, нужна еще историческая. <...> Сумароков, Херасков и Княжнин, которых так легко совершенно уничтожить с эстетической точки зрения,— с исторической, напротив, получают полное оправдание и являются в русской литературе именами замечательными и почтенными"[13].

В ответе на анкету "Что вы понимаете под понятием "классическая литература?" Б.Пастернак дал такое определение: "Под классиком я разумею писателя, который в своем творчестве дает пластическое подобие цельного мировоззрения. Классическая же литература есть совокупность таких произведений и тенденций, которые впоследствии принимаются за мировоззрение эпохи"[14].

Текстология — исследование текста, а исследованию, как и критике, могут подвергаться любые тексты, любых писателей, независимо от того, умерли они или живы и продолжают

работать в литературе. Еще один предрассудок, бытующий среди текстологов, узко понимающих текстологию как науку, связанную исключительно только с изданием текстов: "Текстология занимается подготовкой к печати текстов тех писателей, которые от нас уже ушли и потому не могут вместе с редактором работать над своим произведением"[15].

Странное гробокопательство и неправомерное ограничение задач науки! Это не только вредит текстологии, но прямо-таки губит ее как науку. Именно таким образом "*всякую* науку можно превратить в тряпичничество"[16].

Искусство всегда индивидуально-неповторимо, и одна из главных задач искусствоведения (при всем внимании к объективному смыслу произведения) — выявление авторского взгляда на изображаемое. Во многих случаях это может оказаться задачей чрезвычайной трудности.

Автор, несомненно,— субъект, "генератор" своего произведения. Но что значит он в своих текстах? как он в них выражается?

До известного времени читательское восприятие и наука о литературе этим не интересовались. Самое понятие авторства возникло лишь на известном этапе. Древнерусская книжность почти ничего не сообщала об авторе. Кто он? Из каких мест, сословий, какой среды? Каков его жизненный опыт? — Со всеми этими характеристиками автор растворен в тексте и из текста это нам предстоит вычитать. Так ставит вопрос современная наука.

Но даже и в начале XIX в. на этот счет были смутные догадки и самые общие констатации, вроде следующей (А.А.Бестужева): "...произведение автора есть отпечаток его души"[17]. Именно поэтому автор прежде всего и интересен в произведениях искусства. "В поэзии Пушкина главное — Пушкин,— пишет А.А.Лебедев.— В картинах Рембрандта — Рембрандт. И так далее. Даже в искусстве Шекспира самое драгоценное — Шекспир, хотя мы о нем почти ничего достоверного не знаем <...> Они — главные герои их произведений"[18].

С тех пор, как к литературе стали подходить исторически,— представление об авторе стало необходимым. "Автора нельзя отделять от образов и персонажей,— пишет М.М.Бахтин,— так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть..."[19]. Можно отделять только *образ* автора, созданный самим автором[20].

Изучение творчества на фоне жизни поэта дает представление о единстве и об общем смысле его творчества.

На Западе в новое время пионером литературной биографии был Сент-Бёв, при всем этом — принципиальный индетерминист. Не признавая законов развития и "среды", он считал задачей литературоведа просто писание хороших биографий и стал признанным мастером "литературного портрета" (Корнеля, Лафонтена, Жорж Санд и др.). Его материалом воспользовался Ипполит Тэн, основатель европейской культурно-исторической школы. Сент-Бёв вовсе не стремился к тем теоретическим и историческим обобщениям, которые выводил из его "портретов" И.Тэн. Он только заготовлял "строительный материал", а Тэн — строил.

Таким образом, культурно-историческая школа воспользовалась биографизмом, чтобы из него выводить своеобразный историзм, соотнести произведение и его творца, а через него и историческую эпоху. Отсюда же вышел Г.Брандес, программа которого — "воздать должное каждой отдельной личности"[21], дать портрет автора на фоне общественного движения.

В России историческая школа с самого своего возникновения в 1830-х гг. несла на себе печать биографизма. П.А.Вяземский, создавший ряд биографических очерков, связывал творчество писателя и его биографию. В.Г.Белинский провозгласил, что "источник творческой деятельности поэта есть его дух, выражающийся в его личности..."[22]. К биографизму склонялись А.В.Дружинин и П.А.Висковатов — автор пространной биографии Лермонтова, не говоря уже об основателях русской культурно-исторической школы — А.Н.Пыпине и Н.С.Тихонравове. Мастером литературной биографии был М.О.Гершензон, автор увлекательных книг о Чаадаеве, Печорине, Кривцове, Огареве, Римских-Корсаковых...

А.Н.Веселовского художественная индивидуальность, личность (Данте, Рабле, Бокаччо) интересует как выразительница культурного сознания определенного времени, идеологии и среды.

Еще больший интерес к литературной личности проявила отпочковавшаяся от культурно-исторической психологическая школа. В рамках ее Д.Н.Овсянников-Куликовский разработал целую теорию личности, определяя ее структуру и обусловливающие ее факторы. В литературе он пытался проследить отразившиеся в ней основные общественно-психологи-

ческие типы русской интеллигенции. "Психологический" метод требовал тщательного изучения биографии писателя в аспекте психологии. Н.А.Котляревский в работах о декабристах все сводил к характеристике личностей. Развивались крайности, выразившиеся особенно в курьезной моде на "психопатологические" обследования писателей и их произведений (В.Ф.Чиж, А.М.Евлахов, И.Д.Ермаков).

Биографизму позитивистского толка марксизм противопоставил учение о роли личности в истории. Г.В.Плеханов решил вопрос диалектически, установив соотношение биографических и исторических аспектов: биография и личность писателя не лишались своего значения, но использовались для установления классовой природы творчества, с которой все связывалось. Учитывались и достижения академического литературоведения. Но "классовую" идеологию основоположник марксистского литературоведения выводил из условий материальной жизни общества, а не из общекультурных условий и традиций, как это делал, например, Овсянико-Куликовский.

Разумную меру биографизма искал А.В.Луначарский, призывавший, не входя в мелочи, ценить тот биографический материал, который "с несомненностью определит своеобразие данных социологических явлений, из которых вырастает данное произведение"[23].

Ленинская "теория отражения", подчеркнув вторичность художественного творчества относительно действительной жизни, их принципиальную нетождественность ("субъективный образ объективного мира"), учитывала и разнообразные факторы, воздействующие на литературу, в том числе и творческую индивидуальность писателя. На этом пути в основном стояло советское литературоведение.

С особой внятностью проблемы биографии и отражения автора в тексте зазвучали в 20-е годы в трудах Б.В.Томашевского и Г.О.Винокура. Установление текста Пушкина Б.В.Томашевский уже в 1925 г. счел "первой научной задачей" исследователя, выполнение которой "требует параллельных изысканий в области языка, поэтики и биографии автора"[24].

Какой должна быть научная биография? — Это должна быть личная жизнь в истории. Не только как факт индивидуальный, но и как факт социальный. Факты для построения биографии могут быть разные — внешние, внутренние. Но: "нет биографии внешней и внутренней. Биография *одна*"[25].

Научная биография призвана быть философско-исторической. Творческая индивидуальность писателя исследуется в ее развитии, определяемая факторами социальной жизни. Учитывает она и то, что Г.О.Винокур называл "стилем личной жизни"[26]. Такой стиль особенно характерен для некоторых писателей, таких, как Лермонтов, Гаршин, Надсон. Показательны для характеристики их творчества биографии Грибоедова, Д.Давыдова, Есенина,— ряда писателей, творчество которых особенно слито с их личностью и необъяснимо без этого. Такова по преимуществу лирическая поэзия. Поэты-символисты придавали этому особенное значение, исповедуя "жизнетворчество", строя свою жизнь в соответствии со своими теориями и характером творчества. Писателя не хотели отделять от человека, литературную биографию от личной, искали сплав жизни и творчества. Сам метод становился жизнетворческим, подчеркнуто лиричным. Ценились прежде всего эмоции, а их более всего давала влюбленность. Поэтому все всегда были влюблены и из "любви" извлекали максимум эмоций для творчества. Леонид Семенов и Александр Добролюбов наиболее последовательно осуществили этот принцип на практике.

Блок — лирик, и для понимания его поэзии важно представлять его как личность. Житейское и творческое у него тесно связаны и переплетены, так что даже в поднимающемся со дна жизни Петрухе из поэмы "Двенадцать" видят иногда "автобиографическое". Биография Блока, даже интимнейшие ее части, история его влюбленностей и отношения с женщинами — необходимый комментарий к его произведениям.

В связи с этим символизм изменил и процессы восприятия литературы читателем, потребовал гораздо большей, чем прежде, определенности "образа автора". Андрей Белый назвал этот новый образ: "лирический субъект", "субъект поэзии", и первый стал изучать этот феномен. Более прижилось определение Ю.Н.Тынянова — "лирический герой"[27]. Отсюда и особая забота поэтов-символистов о цельности сборника стихов, который с этого времени тщательно составлялся и становился своеобразным жанром литературы. Из Шопенгауэра и Ницше младшие символисты извлекали учение о "гении" как субъекте творчества, о мире, как представлении индивида.

Таким образом, роль биографии в изучении литературы весьма значительна. И наоборот: в творчестве поэта — его биография. Попытка В.Ф.Переверзева искать субъект в изображаемом без опоры на биографию и на "творческую историю", а только как детерминирующее "объективное бытие"[28] не оправдала себя и в практике литературоведения серьезного продолжения не имела. Не только биография, но и судьба писателя накладывает печать на все его творчество и несомненно влияет на его восприятие. Стихи Есенина воспринимались бы совсем не так остро, если бы они не были полным выражением всей его сути, если б он сам не катился так к гибели и не кончил бы так трагически, если бы все это не было так очевидно связано с общей исторической обстановкой. Внешняя судьба писателя безусловно накладывает печать на его восприятие читателем и представляется таким образом частью его поэтического облика. В этом смысле упоминал Андрей Белый "жест, синтезирующий всю жизнь человека, порой — без единого слова ("уход" Толстого, пуля Маяковского)...[29].

Если бы Есенин, как какой-нибудь Городецкий, благополучно доскрипел до старости и до наших дней,— все его творчество воспринималось бы иначе, не так, как оно воспринимается нами сейчас.

Таким образом, биография писателя — один из компонентов контекста, средоточие контекста, необходимого исследователю, да и всякому читателю для правильного понимания творчества. Более того: биографии накладываются одна на другую. "...Нельзя знать биографию Пушкина, не зная одновременно биографий Дельвига, Куницына, Нащокина, Николая I..."[30] Это и есть исторический контекст, который необходимо учитывать.

И наоборот — тексты писателей, не только мемуарные, эпистолярные, автобиографические, но и просто беллетристические — характерны: они важнейший источник сведений о личности их создателей. Одно из лучших стихотворений Б.Пастернака — "Быть знаменитым некрасиво..." (1956) много бы потеряло, если бы оно (представим себе невозможное) было написано другим автором — Суриковым, Прокофьевым, Евтушенко... Оно наиполнейшим образом соответствует мироощущению, взглядам и поведению именно Бориса Пастернака, и только его.

То же можно сказать о наиболее характерных лирических произведениях, выражающих главную суть поэтов: М.Волошина ("Дом Поэта"), С.Есенина ("Вечер черные брови насопил..."), Рылеева ("Гражданин"), Лермонтова ("1 января")...

С середины 50-х гг., когда наука вступила в новый этап своего развития, теории авторства, "образу автора" много внимания уделил В.В.Виноградов[31].

В провинциальном Борисоглебске (а потом в Ижевске) школа проф. Б.О.Кормана обозначилась серией исследований субъектных отношений литературы. Сам Б.О.Корман установил основные субъектные формы выражения авторского сознания в лирике Некрасова: собственно автор, автор-повествователь, "лирический герой", герой "ролевой" лирики. При этом автор в поэзии Некрасова всегда более или менее определенная личность, социально конкретный, социально мыслящий человек, проявляющий сложные эмоции и аналитический взгляд, обращенный с беспощадной трезвостью ко всему, даже к собственной натуре.

Четырехступенчатое разграничение выражения авторского сознания имеет существенное значение, потому что в упрощенном представлении очень часто все сводится только к автору, даже реально-биографическому, или только к "лирическому герою", понимаемому расплывчато и нередко отождествляемому с тем же автором. Между тем, в изображении Б.О.Кормана эти формы принципиально различны: собственно автор и автор-повествователь не являются объектами изображения, скрыты в произведении и обнаруживаются только анализом, в то время как "лирический герой" и герой "ролевой" лирики представляют собой сложные художественные образы и выражают авторское сознание лишь опосредованно.

Усложненную лирическую систему Некрасова Б.О.Корман сравнивает с другими, в которых авторское сознание выражается непосредственно и вопрос о субъекте и носителе речи не представляется существенным. Такова по преимуществу поэзия Фета, выражающая "взгляд на мир, по существу отвлеченный от конкретной личности"[32]. Эту особенность лирики Фета автор монографии объяснял мировоззренческими причинами — принципиальной асоциальностью его поэзии, в которой история, социальные отношения никак не отражены. Поэзия Тютчева (Полонского, Майкова) тоже выражает индивидуальный взгляд на мир, который не требовал определенности облика носителя речи.

В конечном итоге образ автора создается и поддерживается идеологическим и художественным *единством* лирики Некрасова. Отдельные его лирические стихотворения можно трактовать опираясь на другие — как на разные части одного произведения, и на все его творчество. В сознании читателя стихотворения поэта (Некрасова, Лермонтова, Блока, Есенина...) существуют как целостная система, в которой на восприятие каждого произведения оказывают влияние идеи, образы и тональность всего творчества. Из всей совокупности лирики Некрасова, располагающейся в разных субъектных сферах, в результате подспудной умственной работы читателя возникает *образ автора*, влияющий на восприятие каждого вновь прочитанного стихотворения: обостренное чувство социальности, связь с русским освободительным движением, страстное ожидание революционной "бури", преклонение перед самоотверженной деятельностью "пророков" революции, обрекающих себя на жертвенную гибель. Эта "сквозная" проблематика создает ощущение единства лирики поэта, обогащенное представление о титаническом подвиге реального, исторического Н.А.Некрасова, который предстает как цельная личность. Гармонично связаны все сферы его творчества — не только гражданские стихотворения, любовная лирика и т.п., но и его "покаянные" мотивы, которые входят в общую систему некрасовской поэзии необходимым звеном — как наложение тени, без которой недостижима объемность изображения и которая не наносит ущерба нравственному облику поэта. "В том не могло не быть огромной нравственной силы и энергии,— говорит Б.О.Корман о лирическом герое Некрасова,— кто в столь мощных образах мог выразить свою тоску по ним"[33].

Комплекс вопросов, связанных со сферами повествования, не случайно стал одним из центральных объектов пристального исследования. В нем перекрещиваются самые общие и насущные вопросы литературы: стиль, "позиция" автора, его "образ", "тенденциозность", проблемы восприятия и др.

В произведениях обнаженно автобиографических присутствие автора всего ощутительнее и наглядное, и образ автора такого произведения читателю яснее всего. Об этом читаем у Вильгельма Дильтея: "Автобиография — высшая и наиболее поучительная форма, в которой находит выражение понимание жизни... и тот, кто понимает жизнеописание, становится

идентичен тому, кто его написал. Таким образом достигается особая интимность понимания"[34]. Это верно даже и в том случае, если автор скрывается за вымышленной фамилией,— как "Николенька Иртеньев" у Толстого или "Волгин" в "Прологе" Чернышевского.

Существуют относительно простые формы: повествование от первого лица (Ich-Erzählung), а также "автор" в таких произведениях, как "Евгений Онегин" или "Василий Теркин".

"Сложнее обстоит дело с авторским голосом в драме, где он по-видимому, не реализуется в слове"[35].

Там, где автор надежно "спрятан",— он выявляется через *стиль*.

Стиль — художественно-идеологическая доминанта, поистине узловая проблема всей литературы. Не случайно Г.Н.Поспелов в давние времена своей переверзианской молодости в категоричных выражениях заявлял, что "литературовед изучает в произведениях их *поэтический стиль*, а не что-либо иное. Всякое изучение в других целях или совсем без целей — *не научно*, всякое изучение с другой точки зрения — *не литературоведческое* изучение"[36]. Именно в стиле заложен "секрет" самой "механики" функционирования литературы, ее посредничества между автором и читателем, передачи мысли, ее воздействия на читателей.

Стиль окрашивает собой все элементы произведения; в нем находит свое выражение внутренний идейный строй произведения. Разумеется, все это исходит от автора. Ведь именно он — генератор текста, и "стиль — это человек" (Бюффон). Стиль — естественное отражение личности писателя. "Каковы идеи Карлейля, таков и его стиль"[37]. Читатель идет обратным путем, улавливая через черты стиля мысль и настроение автора. Стиль таким образом оказывается в центре этого обмена. Он совершенно необходим литературе для понимания ее читателем, для "заражения" читателя идеями автора (Л.Н.Толстой). "Читатель, не замечающий стиля, обедненно воспринимает образы и идеи..."[38].

ИЗМЕНЧИВОСТЬ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ ТЕКСТА

На взгляд рядового потребителя литературной продукции текст постоянен, стабилен как данность.

Для исследователя текст изменчив, обладает своей историей. Ему нельзя абсолютно верить. Он может быть подложным, дефектным. Тексты анонимных древних сочинений, фольклорные тексты — вообще текучи. Знаменитый печорский книгописец XIX в. старообрядец И.С.Мяндин переписал десятки рукописей, но не копировал литературные и исторические тексты, а как бы пересказывал. Известны в "мяндинской" редакции повести о Динаре, об Акире Премудром, Троянская история... Повесть о царе Аггее — в трех мяндинских редакциях. Такова "фольклорная" традиция (и метод) в древнерусском литературном творчестве,— реализация индивидуальности, остававшейся все-таки безымянной.

Причины изменения текста разнообразны. Прежде всего изменяется текст в процессе его создания. Изменения этого рода необходимы и понятны. Они изучаются "творческой историей". Произведение, естественно, не возникает вдруг, а складывается постепенно, в процессе творчества. Это первичное создание целиком укладывается, как правило, в пределы одной фазы мировоззренческого развития и эстетических взглядов творца и потому, как правило, не имеет противоречий.

Но и после того, как произведение было создано и даже напечатано, вошло в читательский оборот,— текст его подвергается изменениям.

Если это произведение авторское, относящееся к новейшей литературе, оно может подвергнуться новым авторским переработкам разной степени глубины. История знает много примеров такой переработки.

В.А.Жуковский тщательно отделывал свои произведения при каждом издании, и у него — грандиознейший материал вариантов, которые еще не выявлены и не изучены в полном объеме.

Пушкин в зрелые годы перерабатывал свои лицейские стихи, Гоголь — повести "Портрет" и "Тарас Бульба".

У Горького переработка бывала столь кардинальной, что создавались две редакции произведения, печатавшиеся на равных правах как два самостоятельных текста. Такова пьеса "Васса Железнова".

Б.Пастернак, решительно пересмотревший на определенном этапе свои творческие принципы и обуреваемый жаждой совершенствования своей поэзии, переписал заново свои ранние книги. Так, книга "Поверх барьеров", изданная впе-

рвые в 1917 г., освобождена была от внешних эффектов, манерности, нарочитой звукописи. В 1956–1957 гг. стихотворения поэта подверглись со стороны автора новому коренному пересмотру с тех же позиций ясности и простоты.

Однако есть много авторов, которые неохотно практикуют такие переделки ранее изданных текстов, или даже никогда к ним не обращаются, как Л.Н.Толстой; считают это даже принципиально недопустимым.

Исповедуя принципиальную неизменяемость однажды созданного текста произведения, воздерживался от его переработок на поздних стадиях К.Федин, который стал писать плохие романы, но старые не портил, благодаря чему "Города и годы" и "Братья" остались произведениями 20-х годов. Бальмонт упрекал Брюсова за "исправление" ранее опубликованных стихов, а тот защищался, ссылаясь на опыт Пушкина, Лермонтова, Фета, утверждал, что "поэты не только вправе, но обязаны работать над своими стихами, добиваясь подлинного совершенства выражения", что "творчество поэта не есть какое-то безвольное умоисступление, но сознательный, в высшем значении этого слова, труд"[39].

Существует тенденция преимущественного доверия к первоначальным редакциям позднее измененных текстов. Читатель, а тем более исследователь — предпочитает обращаться к первозданным текстам, сохраняющим свежесть первого впечатления, игнорируя поздние авторские переработки. На этом основано текстологическое правило "editio princeps", о котором речь впереди.

Так, А.А.Лебедев, обращаясь к книге М.В.Нечкиной "Грибоедов и декабристы", изданной трижды (1947, 1951 и 1977 г.), предпочел ссылаться на первое издание, "поскольку в последующем автор не пересматривает своих концептуальных позиций, а первое издание более ярко и, несомненно, с большей непосредственностью передает полемический пафос работы и ту атмосферу, в которой данная работа задумывалась и создавалась"[40].

На этом основывается и исторический принцип выбора текста, примененный, например, М.И.Сухомлиновым при издании сочинений Ломоносова в 1891 г. Его же отстаивал П.Н.Сакулин в споре с С.А.Цветковым по поводу "Русских ночей" В.Ф.Одоевского[41].

Переработка произведения, особенно если она производится через много лет после его создания, при отсутствии

момента "вдохновения", без достаточного ознакомления с контекстом, который успел забыться,— по мысли Б.В.Томашевского, связана с изменением в целом или в частях поэтической системы автора. Исходя из этого, в качестве одной из важнейших задач редактора Томашевский выдвигал решение вопроса о том, удалось ли автору переработать произведение так, чтобы не было противоречия между разными методами или резкого разностилья и чтобы новая система органически слилась с художественным замыслом произведения. Эту часть работы ученый называл "отбором редакции по принципу текста единой системы"[42].

На важность первоначального вдохновения указывали многие писатели и художники. Талант писателя-художника имеет свои приливы и отливы, склонность устремляться по ложному пути и "заблуждаться даже в полном расцвете сил"[43],— пишет Э.Делакруа, призывая ценить то, что было подсказано писателю его воображением.— "Человек, перечитывающий рукопись с пером в руках, вносящий в нее поправки, является уже в известной мере другим человеком — не тем, каким он был в минуту излияний"[44]. Талант, утверждает Делакруа,— склонен заблуждаться и никогда не бывает устойчив; крайне редко в ходе переработок сохраняется непосредственность[45].

Многие писатели, доверившись вдохновению, по этой причине не любили потом исправлять написанное, а если все же поддавались соблазну, то портили. "Теперь я согласен с тем, что это место писано слишком в обрез,— признавался Пушкин,— да силы нет ни поправить, ни прибавить"[46]. "...Начал новый рассказ, старые боюсь испортить",— записывает в своем дневнике Франц Кафка[47]. "...Переписывать рассказ без внутреннего горения — почти всегда портить вещь",— сообщает Ю.Казаков[48]. "Знаю, что редко что-нибудь доброе получается из тех строк, которые переписываешь 1000 раз, как помешанный",— пишет А.Т.Твардовский при работе над "Теркиным"[49].

Высказывания на этот счет находим у Державина, Гюго, Фурманова, Блока, Ахматовой... Петрарка дорожит непосредственностью и подлинностью однажды пережитого и вылившегося в стихи:

> Когда б я знал, что ей угодны были
> созвучия, где я вздыхал о ней,

писал бы я и больше и звучней,
заботясь пуще прежнего о стиле.

Теперь она покоится в могиле,—
не подновлять же строфы прошлых дней,
чтоб стали рифмы бедные полней,
чтобы сердцу больше песни говорили[50].

А.В.Кольцов отверг несколько поправок к стихам, предложенных ему Белинским: "Поправки дело дьявольское. Что написалось, то давно забылось. Насильно же заставить жить тот момент, который давно не в груди,— вещь трудная"[51].

И в музыке — у Л. ван Бетховена: "У меня нет привычки поправлять мои сочинения (уже законченные). Я этого никогда не делал, ибо глубоко убежден, что всякое частичное исправление искажает общий характер произведения"[52].

Несколько отличная, с некоторой поправкой — позиция В.А.Каверина по тому же вопросу: "Считаю нужным улучшать, но — непременно "въезжая в шкуру прежних лет", сохраняя стилистическую манеру и пр.[53].

* * *

Итак: художественный текст изменчив, текуч — как непостоянен, текуч и сам исторический процесс. Текст изменчив до такой степени, что, как думает М.М.Бахтин,— даже "воспроизведение текста *субъектом* (возвращение к нему, повторное чтение, новое исполнение, цитирование) есть новое неповторимое событие в жизни текста..."[54].

Важно изменения текста осмыслить во всех стадиях с исторической и художественной точки зрения.

В произведениях средневековой литературы, где понятие авторства было ослаблено или вовсе отсутствовало,— трансформация текста была обычным явлением и вызывалась приспособлением его к потребностям и вкусам места и времени.

В новейшее время можно различить следующие виды переработок художественного текста: идеологические, сюжетно-композиционные, эйдолологические (касающиеся конкретных образов), стилистические. Чаще всего приходится иметь дело с комбинацией этих видов.

Изменения могут быть пространственно очень небольшими. Но и в них получает отражение творческая работа автора или, что не менее интересно,— отражается время, и это придает даже "малозначительным" изменениям текста суще-

ственное значение, историко-литературный или лингвистический интерес. Автор правит текст из соображений не только содержательных, но и формальных. Например, для упорядочения интонационно-ритмического строя фразы — путем перестановки слов и изменения числа слогов. Чехов в рассказе "Волк" (1886) правил в 90-е годы:

"Я относительно водобоязни совершенно покоен"—>"Относительно водобоязни я совершенно покоен"; "только скорей"—> "только скорее".

Изменения такие едва заметны; но и они заставляют вдумываться в их смысл и значение их для писателя.

Другие перемены текста столь значительны, что остаются в памяти поколений.

У Маяковского в стихотворении "Домой" (1925) были стихи, известные многим, несмотря на их "вариантный" статус:

Я хочу быть понят моей страной,
А не буду понят — что ж.
По родной стране
пройду стороной,
как проходит
косой дождь.[55].

В 1928 г. в одном из писем поэт объяснил, почему он исключил эту строфу,— как "ноющее" и "чувствительное",— "я эти красивые, подмоченные дождем перышки вырвал"[56].

А.В.Белинков резонно замечает: "Маяковский рассказал лишь о том, почему он эту строфу исключил. Но еще более важно понять, почему эта строфа была написана"[57].

Это — замечательный пример отвергнутого автором варианта, который, однако, продолжает жить, известен и памятен многим — не только исследователям, но и читателям. Значит: варианты не исчезают бесследно в писательских мусорных корзинах; бывают нужны и важны. Они собираются, сберегаются и осмысляются филологической наукой.

Законы диалектики обязывают нас связывать процесс создания произведения и трансформации его текста с конкретной исторической обстановкой.

Всякого писателя и поэта важно понять в тесной связи с его временем, в контексте времени (исторического). Литературно-художественный текст, обладающий исторической характерностью, предоставляет такую возможность. Прослежи-

вая трансформацию текста, текстология улавливает его временные признаки.

Произведение искусства — продукт определенной эпохи, своего рода эстетический документ времени. Это отмечает для себя любой вдумчивый читатель; тем более это важно исследователю текста. Литература исторична; она не забывается и, по выражению Щедрина, "остается вечным монументом известного строя жизни"[58]. Стихи 1964 года,— говорит А.Ахматова,— не могут не отличаться от стихов 1942 года[59].

Между тем, это понимается не всеми и не всегда. Театральные интерпретации классических пьес нередко игнорируют эту особенность литературы. Насилием над текстом грибоедовской комедии была театральная интерпретация ее в 1928 г. В.Э.Мейерхольдом, который "вздыбил" комедию, понимая это как "веление времени", включение давно созданного произведения в "наш механизм".

В некоей диссертации авторское саморедактирование давно созданных произведений всячески одобряется и при том говорится: "Редакционная работа автора над романом в течение двух десятилетий носит не механический, а творческий характер. Она способствует тому, что ранее произведение Фадеева (речь идет о романе "Разгром".— *А.Г.*) — поныне является живым и действенным произведением, правдиво и художественно разрешающим важнейшие узловые вопросы современности"[60]. Таким образом, автор диссертации полагает, что произведение, будучи продуктом своей эпохи, в дальнейшем может, и даже должно трансформироваться, приспосабливаясь к тому, чтобы разрешать "важнейшие узловые вопросы" иного, нового времени. Такое понимание художественного произведения неисторично и постановка такой задачи перед писателем вообще невозможна. Всякое произведение — продукт своего, и только своего времени. Работа писателя над совершенствованием своего произведения не исключается ни на какой стадии, если писатель этого хочет и считает допустимым вмешательство в текст давно созданного и неоднократно напечатанного произведения (мы видели, что есть много примеров принципиального отказа авторов от таких исправлений). Отдельные поправки при этом могут оказаться целесообразными; но приспособление произведения к требованиям нового времени не может быть произведено без основательной его перестройки, приводящей к созданию новой редакции произведения. Здесь не имеются в виду

шедевры мирового звучания, которые остаются актуальными во все времена — вследствие того, что их проблематика не устаревает. Такие произведения вечны, их "приспосабливать" к иным временам нет надобности. Шекспировская драма "Отелло"", по словам Блока, "устареет в те времена, когда изменимся мы; когда мы улетим от солнца" и начнем замерзать..."[61] Таково же, конечно, "Горе от ума". Русские люди мерили жизнь этой бессмертной пьесой, ее персонажами. Выведенный Грибоедовым конфликт имеет универсальный характер и может быть типологически соотнесен со многими явлениями, притом даже не только русской жизни. Это хорошо прояснил Гончаров, указав на то, что "Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим" и что "литература не выбьется из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смены поколений"[62].

Тут речь идет о другом: не приспособление текста путем его подновления,— он сам по себе имеет формульный смысл и приложим ко многим ситуациям и явлениям.

Текстолог задается вопросом о том, чем вызваны подправки и переделки, насколько они оправданы и в какой мере соответствуют идейной и поэтической системе произведения.

Э.Е.Раппопорт имела в виду правку, которой подверг свое раннее произведение "Разгром" А.А.Фадеев. До 1949 г. размышления героя этого произведения, Левинсона, после разговора с Мечиком (гл. XIII) выглядели так (подчеркнуто всюду мною):

"Он думал о том, как Мечик все-таки слаб, ленив и безволен и как же, на самом деле, *безрадостна та страна, что в изобилии плодит* таких людей — никчемных и нищих. "Ведь именно у нас, на нашей земле,— думал Левинсон, заостряя шаг и все чаще пыхая цыгаркой,— где миллионы людей живут испокон веков по медленному, ленивому солнцу, живут в грязи и в бедности, пашут первобытной сохой, верят в злого и глупого бога, именно на такой земле, *на таком скудоумии* только и могут *расти* такие ленивые и безвольные люди, такой никчемный пустоцвет <...>".

Левинсон здесь, как видно, не шадит и "страну", указывая на ее порочность, что в середине 20-х годов было еще возможно.

С 1949 г. это место читается так:

"Он думал о том, как Мечик все-таки слаб, ленив, безволен и как же на самом деле *безрадостно, что в стране плодятся еще* такие люди — никчемные и нищие. "Да, *до тех пор, пока* у нас, на нашей земле,— думал Левинсон, заостряя шаг и чаще пыхая цыгаркой,— до тех пор, пока миллионы людей живут *еще* в грязи и бедности, по медленному ленивому солнцу, пашут первобытной сохой, верят в злого и глупого бога — *до тех пор* могут *рождаться* в ней такие ленивые и безвольные люди, такой никчемный пустоцвет..."

Здесь "страна", видимо, благополучна в основном, и только "еще" ("пока") случаются в ней негодные люди. Кто знаком был с официозной прессой 40-х годов, тот помнит это характерно-публицистическое "еще".

Размышления Левинсона завершаются выводом:

"Видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменять то, что есть, и *управлять тем, что есть*",— вот к какой самой простой и самой нелегкой мудрости пришел Левинсон".

Это — ранний вариант. С середины 1940 г. он принял такой вид:

"Видеть все так, как оно есть,— для того, чтобы изменять то, что есть, *приближать то, что рождается и должно быть*,— вот к какой самой простой и нелегкой мудрости пришел Левинсон".

Эти изменения, в которых произведение, созданное в 1927 г., безусловно не нуждалось, продиктованы жесткими требованиями обязательного для 40-х годов "социалистического реализма", предполагавшего "революционно-романтическую" устремленность творчества в "светлое будущее". В уста Левинсона, в роман прямо введена формула "социалистического реализма". Эти поправки также — результат словобоязни, характерной для того времени.

Мы имеем здесь именно то "нарушение системы", о котором говорил Б.В.Томашевский. Будучи созданным в 20-е годы, "Разгром" не отдельными своими словами, а всем своим "веществом", всем текстом и всем материалом чужд литературной манере и идеологическим требованиям сталинского догматизма, несовместим с его каноном, весь узким с точки зрения его фарисейских идейно-эстетических требований. При господствовавших в то время понятиях странной была бы самая мысль изобразить в художественном произведении *разгром* красных партизан. Героем выведен командир партизанского отряда еврей Левинсон — явление обычное

для времени военного коммунизма, но совершенно немыслимое для антисемитического рубежа 40-х и 50-х годов.

В "Разгроме" индивидуальный и массовый героизм показаны правдиво — подчеркнуто противоречиво и буднично: показаны дезертирство и развал дисциплины, деморализация, пьянство, растерянность и бегство от врага, воровство, драки и притеснение слабых. Во времена культа писать так о партизанском движении было невозможно.

Неожиданные перемены текста произведения мы должны оценить с точки зрения эстетических верований самого Фадеева: когда он писал "Разгром", его позиция была откровенно антиромантической. Он был тогда автором статьи "Долой Шиллера!" (1929).

В 40-е годы романтизм стал в обязательных литературных программах "мечтой", устремленностью в будущее, что и нашло свое отражение в прослеженной перемене, а также в такой замученной и неправдивой вещи, как обе редакции романа "Молодая гвардия" (1947 и 1952), за который писателю вообще не следовало приниматься.

"Разгром" по самому своему замыслу — произведение принципиально, подчеркнуто антиромантическое. Реалистическому мышлению Левинсона резко противопоставлено мечтательное самосознание Мечика, смотрящего на мир через розовые очки: "все, о чем думал Мечик, было не настоящее, а такое, каким он хотел бы все видеть" (гл. VII). Вот Мечику и быть бы "социалистическим реалистом" в духе 1949 и 1951 гг.!

И хотя были критики, оправдывавшие приведенные изменения большей "политической четкостью"[63],— они, эти поправки, безусловно вредны. Они не только нарушают общую идейно-художественную систему произведения, но и вносят диссонанс и "яркие заплаты" из материала совершенно иного времени.

Характерна реакция на это А.Т.Твардовского (запечатленная дневником А.И.Кондратовича), когда он ознакомился с моей работой о тексте "Разгрома": "Ведь надо только подумать. По разным причинам, страха ради, из желания понравиться в данный момент, переделывали книги,— и выясняется теперь, что "Цемент" нынешний не имеет ничего общего с тем, что вышел в 25 году, и нельзя теперь обращаться к критике того времени. Так ведь? Роман-то другой. А Фадеев! Как он переделывал отличную, лучшую свою книгу "Раз-

гром". Вместо фразы: "Видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменять то, что есть, и управлять тем, что есть" — он правит: "Видеть все так, как есть,— для того, чтобы изменять то, что есть, *приближать то, что рождается и должно быть*". Как ужасен в нем был этот алкоголичный романтизм, которым он увлекся в угоду времени, и не только времени"[64].

Нельзя не принять во внимание и время, в которое производились "поправки": 1937–1951 гг., когда свирепела цензура и стали обращать внимание на "рискованные" места, которые до того не вызывали возражений и не воспринимались как рискованные. "Еще в 20-е годы и в первой половине 30-х годов,— пишет литературовед того поколения Ф.М.Левин,— редакционная работа осуществлялась гораздо проще. Во главе дела стоял главный редактор, при нем был редакционный совет, состоящий из штатных редакторов и нештатных писателей и критиков. Человек, рецензирующий рукопись, как правило, был затем и ее редактором. Повторные чтения, взаимные проверки были редки.

Система редакционной работы начала все более и более усложняться со второй половины 30-х годов, когда обозначился и утвердился период культа личности Сталина с ее характерными признаками: бдительностью, переходящей в подозрительность и недоверие, репрессиями за действительные и мнимые ошибки, догматизмом <...> Именно на этой почве складывалась та практика рецензирования и редактирования книг, при которой стал изменяться сам характер работы редактора и тип работника редакции. "Каменные" формулировки, подгонка живой жизни под готовые схемы, смягчение или обход острых углов, сложных вопросов стали одной из забот редактора, чтобы избежать возможных промахов и каких бы то ни было упреков в идеологических ошибках, если не в чем-либо худшем. На этой же почве выросли бесконечные проверки и перепроверки, контрольные чтения и т.д. Если у кого-нибудь из читавших возникало какое-либо сомнение, издательство предпочитало отложить рукопись, воздержаться от издания. Один отрицательный отзыв, кому бы он ни принадлежал, перевешивал десяток одобрительных"[65].

Изменения в тексте "Разгрома", несомненно, были результатом такого давления. Возможно, что в этих изменениях проявился сложный комплекс причин, не сводящихся только к политической "предусмотрительности" редакторов, а вклю-

чающий в себя элементы идейно-эстетической эволюции писателя. Однако и сама эта эволюция, самая неподдельная и искренняя, не может не испытывать влияния конъюнктуры и даже отчасти вызывается ею.

Наибольшее число "подправок" "Разгрома" приходится на то время, когда при иных эстетических идеалах создавалась "Молодая гвардия"" — произведение, своим содержанием и приподнятой стилевой манерой существенно отличное от нарочито приземленного и огрубленного "Разгрома", имевшего своим творческим заданием поэтизацию обыденного,— и когда вслед за тем происходила переработка "Молодой гвардии" ("Сижу в Переделкине и переделываю молодую гвардию на старую"), также отразившая в себе характерные идейно-эстетические требования тех лет.

Исторический смысл тех или иных изменений текста значительно проясняется при рассмотрении их в общеисторическом и историко-литературном контексте, учитывая аналогии в текстах других произведений и других авторов. Не один Фадеев, а и другие писатели той поры, работавшие в сходных условиях, испытали на себе влияние тех же факторов, и их старые тексты претерпевали нередко такие же перипетии. И.Эренбург пишет, как при издании его сочинений в 1951 г. "почти на каждой странице произведений, много раз до того изданных, искали недозволенное"[66]. Показателен опыт М.Шолохова, который в 1953 г. также "отредактировал" свои тексты, руководствуясь соображениями ложно понятого "идеологического" благоприличия и гладкописи — в духе обычных для того времени предрассудков. Так, в гл. 19 "Поднятой целины" показались идеологически невыдержанными слова: "закованная в камень Москва", в связи с чем в издании 1953 г. печаталось: "великая, родная Москва"; вместо: "лязгают, визжат, стрегочут трамваи" — печаталось: "звенят трамваи"; красное знамя над кремлевским дворцом не "свивается", как в прежних изданиях, а — "трепещет". Находились критики, объявлявшие эти замены образцом требовательности к себе, а новые варианты — "словами, близкими сердцу"[67]. Однако в издании 1956 г. Шолохов отказался от этих "поправок" и все упомянутые чтения восстановил в их первоначальном виде. Фадеев при жизни сделать того же не успел.

Увечить и карежить произведения искусства ради своеобразно понятой политической идеи было поветрием всей "советской" эпохи.

К этому же поветрию можно отнести те вивисекции классических шедевров драматургии, к которым прибегал В.Э.Мейерхольд (в постановке "Горе уму" и др.), в программных своих выступлениях прямо заявляя о том, что делает это ради приспособления произведений к идейным требованиям нового времени.

Искажалась при исполнении Шестая симфония Чайковского, где третья часть исполнялась в убыстренном темпе — для придания ей вящего "оптимизма", и бывали дирижеры, которые ставили ее на конец — как "жизнеутверждающее" завершение всего произведения.

Роман М.М.Пришвина "Осударева дорога", законченный в 1947 г., после этого и до самой смерти писателя проходил по рецензентским, редакторским и цензурным мукам: требовали переработок текста от писателя, который всё это время находился в "смертельной тоске", "как распятый", и готов был "удрать из литературы". Подчиняясь нажиму, он создал пять редакций произведения, в которых он сам запутался: "Было в романе столько заплат, что совсем уже не могу судить сам. Пусть люди судят,— записывает Пришвин в дневнике 16 июля 1949 г.— Роман не то, что я хотел".

Предусмотрительно он оставил один непереработанный экземпляр романа, по которому он и публикуется теперь в начальной редакции[68].

Теми же влияниями в конечном итоге обусловлены были и изменения стилистические. Художественные стили проявляют удивительную зависимость от характера своего времени, которое находит в них свое иногда очень характерное выражение.

Господство тоталитаризма породило в искусстве, с одной стороны, претензии на монументальность, которая на деле оборачивалась помпезностью (с этим связано, по-видимому, и то, что именно в это время за "Разгромом" Фадеева, ранее именовавшемся "повестью", окончательно закрепилось мало к нему подходящее жанровое определение "роман"); а с другой — гладкопись, влекущую за собой стилистическую безликость и заурядность ("великая, родная Москва"!). Печатный текст "Разгрома" претерпел известную нивелировку стиля: стилевые приметы колоритной прозы 20-х годов подменялись

гладкописной манерой, характерной для многих литературных поделок конца 40-х и начала 50-х годов, чему можно было бы привести десятки примеров. Опять-таки и этот процесс может быть прослежен и в истории текстов других писателей — современников Фадеева, в тех же условиях готовивших свои ранние произведения для новых переизданий.

Перемены в тексте "Тихого Дона" — "выпрямление" образов коммунистов; изничтожение донских разговорных диалектизмов (типа "кубыть" и пр.) — в позорном "потаповском" издании 1953 г., независимо от того, делал ли это сам Шолохов или при его попустительстве некий журналист К.Потапов,— симптоматичный, красноречивый факт. Л.Г.Якименко в специальной статье с небольшой оговоркой одобрил эту правку[69]. Писатель потом частично вернул текст к первоначальному виду. Однако сам факт этих перипетий текста, несомненно, не в пользу Шолохова, ибо как можно писателю так не беречь своего текста, если он действительно — "свой"!

Цензурно-редакторский контроль подобного рода превращал литературно-художественное творчество в создание идеологически "выдержанных" формулировок. В стране появилась дистиллированная, "картонная" литература.

Существует письмо Фадеева редактору Гослитиздата К.Ф.Платоновой, в котором выражена будто бы "последняя воля" писателя относительно текста "Разгрома". Письмо относится к 1953 году и имеет в виду издание 1954 года, которое тогда готовилось. Письмо не опубликовано и находилось во владении адресата. Одновременно Фадеев передал в Гослитиздат в качестве эталона экземпляр "Разгрома" 1952 г., внеся в него несколько новых незначительных исправлений и сделав на форзаце "канонизирующую" надпись: "*Канонический текст*, очищенный от искажений и опечаток и включающий последние авторские поправки. При переизданиях прошу руководствоваться *только* этим текстом. А.Фадеев".

Подобные документы, известные в практике других писателей (Бунина, Горького, Гончарова),— не могут не представлять интереса для исследователя и не могут не учитываться: с ними по возможности надо считаться. Но они не могут исчерпывающим образом определять наше отношение к "завещанному" таким образом тексту, которое должно оставаться неизменно критическим. Та "авторская воля", которая име-

ется в виду при издании текстов, не может быть выражена юридически — прямой авторской директивой. Автор может и не иметь верного представления об исправности собственного текста. И точно так, как и самый текст, критически рассматриваемый текстологом, сам завещательный документ может отражать различные внешние обстоятельства, влияющие на художественное творчество. Художник мог быть совершенно убежден в том, что он делает благое дело, но объективно его "работа" была разрушающей произведение и потому — вредной. Менее всего хотелось бы ставить это в вину автору "Разгрома". Моя работа на эту тему[70] — не в осуждение Фадеева, а в защиту его произведения.

Читатели, профессиональная критика и общественное мнение, как исторические категории и факторы литературного развития, литературные вкусы, взгляды редакторов и цензоров, господствующие идеологические и политические тенденции находят свое отражение в истории текстов литературных произведений и могут изучаться по этому отражению.

Еще Л.Ранке заметил, что всякое историческое свидетельство и источник передает не сам факт, а его преломленное отражение в голове и сердце писателя. Это преломление потом усиливается по мере прохождения архетипической версии через передаточные инстанции, также обладающие своим мировоззрением, симпатиями и тенденциозностью. Первой задачей исследователя будет снятие наносного слоя, чтобы восстановить архетип в его по возможности чистом виде.

Возможна и другая исследовательская установка: изучение самого наносного слоя. Наносные элементы, при всей их неисторичности, ошибочности или даже нелепости, характеризуют эпоху, в которую они возникли, социальную сущность и взгляды своих носителей. Истолкование и объяснение их с этой точки зрения может представлять совершенно особый интерес.

Статья В.Г.Короленко "Полтавские празднества" (1909) впервые напечатана по автографу в газете "Советская Украина" 23 июня 1939 г. В 1948 г. она была включена в "Избранные произведения" Короленко и в 8-й том Собрания сочинений, где сказано, что "В царской России эта статья по цензурным условиям появиться в печати не могла"[71].

Однако и в советских изданиях 1948 и 1955 гг. в трех местах, без всяких обозначений и оговорок (поставлено лишь

простое многоточие) сделаны купюры, одна — огромная, об истории русской нации, в другом случае выпущены слова: "Россия Александра II справилась с задачей освобождения рабов".

По таким текстовым трансформациям можно судить о вещах, гораздо более общих, чем литература: о духе и идеологии времени, о его "цвете", идеологических приливах и отливах. То, что в 1939 г. проходило в массовой газете, в 1948 и 1955 гг. оказалось недопустимым в собрании сочинений писателя. Письма Чехова в 20-томном издании выходили с многочисленными изъятиями, а так как до революции эти же письма были изданы М.П.Чеховой (без этих купюр),— советское издание 40-х годов приобрело во всем мире скандальную репутацию. Важно вообще принимать к сведению, что издавалось и издается в каждое данное время. Этой теме посвящены, к сожалению, технически очень плохие стихи Е.Евтушенко "Мой почерк", в которых поэт жалуется на политическую "качку" времени и призывает будущего текстолога:

> И даже в почерке поэта
> Разгадку времени найди[72].

Переработка произведения ("Молодой гвардии" А.Фадеева, "За власть Советов" В.Катаева...) по требованию цензуры или "партийной критики", многократное авторское "редактирование" уже созданной вещи — одно из непременных проявлений тоталитарной культуры позднего сталинизма, пропагандируемое и горячо одобряемое этой "партийной критикой". Е.Добренко приводит красноречивейшие выдержки из подобных требований; одна — из передовой статьи "Литературной газеты" "Писатель и критика" (7 мая 1953 г.): "Мнение читателей, мнение литературной общественности не может не интересовать и не волновать писателя... Ни мелкое самолюбие, ни личная обида, ни болезненное ощущение постигшей неудачи не должны мешать писателю честно и прямо принять самую суровую критику и пересмотреть, если нужно, свое произведение... Взыскательность художника проявляется не только в том, насколько тщательно работает он над своей рукописью до ее опубликования, но и в том, насколько он умеет продумать уже законченный труд, отбросить все помехи и предрассудки и для собственного роста, и для блага родной литературы использовать... силу критики и самокритики".

Другая цитата — из М.Шагинян (Литературная газета. 12 января 1952 г.): умиляется книжке "Приключения Травки", автор которой, живя "в ногу со своим временем", снова и снова "преображается творчески"...

"При такой постановке вопроса,— справедливо констатирует Е.Добренко,— возникал очевидный провал между авторскими установками и заданными извне требованиями: какова же тогда позиция писателя, если он должен все время (процесс перманентный) переписывать свои тексты? чего в этом случае стоят такие тексты и чего стоит слово писателя?" Получается, что писатель — лишь исполнитель; "создает некий заданный текст" и "ничего не говорит сам"[74]. Иначе говоря, такое поведение противоречит природе литературы; литература уничтожается; писатели "превращены в ремесленников и в дудки", по образному слову А.В.Белинкова[75].

Другим примером может служить авторская переработка "Стихов о поэте и романтике" Эд. Багрицкого. Здесь некая олицетворенная "романтика", опекающая поэтов, которая в свое время водила гулять Пушкина и качала колыбель Блока, говорит о 1917 годе (в автографе 1929 г. и в печатной редакции):

...И два человека над временем стали...
И первый, храня опереточный пыл,
Вопил и мотал головою ежастой;

(ясно, что это — Керенский);

Другой, будто глыба, над веком застыл,
Зырянин лицом и с глазами фантаста...

(Ленин!)

Это же место — в автографе 1925 г.[76]

...И два человека над временем стали...
И первый, изведавший боль и восторг,
Бочком пробирался, таясь и робея,

(Ленин.)

Второй, волосатый, провизор иль чорт,
Широкий в плечах и с лицом иудея.

(Троцкий!)

Далее в печатном тексте:

На площади гомон, гармоника, дым,
И двое встают над голодным народом.
За кем ты пойдешь? Я пошла за вторым —
Романтика ближе к боям и походам.

То есть, за Лениным. Но причем тут "бои и походы"? — Это — остаток автографической редакции 1925 г.,— то есть, за Троцким она идет, ведавшим Красной Армией и Гражданской войной.

Далее "романтика" — на фронтах и в боях:

Фронты за фронтом.
Ни лечь, ни присесть!
Жестокая каша да ситник суровый;
Депеша из Питера: страшная весть
О черном предательстве Гумилева...

По автографу 1925 г.:

...Депеша из Питера: страшная весть
О том, что должны расстрелять Гумилева...

Далее в печатном тексте:

Я мчалась в телеге, проселками шла;
И хоть преступленья его не простила,
К последней стене я певца подвела,
Последним крестом его перекрестила...

Глупейший текст! Ради чего же она "мчалась"?
Текст 1925 г.:

Я мчалась в телеге, проселками шла;
Последним рублем сторожей подкупила,
К последней стене я певца подвела,
Последним крестом его перекрестила.

Теперь — понятно. Но какой исковерканный текст!

* * *

Изменчив текст; исторично, изменчиво и его восприятие. Тема читателя, восприятия литературы — огромна, важна и существенна для текстологии. Она рассматривается в рамках историко-функционального изучения литературы.

Восприятие, несомненно, отражает тенденцию времени и места, индивидуальные склонности и идеологию социальных

групп. И подпадает под общий закон: всякое суждение, мнение — исторично и объяснимо с точки зрения социальной и исторической.

Исторической характерностью обладают и те или иные издания сочинений писателя. Как ни "объективно" научное издание по своей творческой установке,— часто оно показывает отношение данного общества к данному писателю и его текстам, отражает интересы этого общества. Издание социально значимо, чувствительно к идеологии своего времени — по составу, по текстам, по комментариям и, конечно, сопроводительным статьям.

Издание литературного произведения тесно связано с текстологическим его изучением, непосредственно его продолжает и обладает всеми свойствами литературоведческого исследования, имеет те же достоинства и недостатки. Оно тоже отражает тенденцию, определенный взгляд на писателя.

Таково, например, посмертное издание сочинений Пушкина (1838–1841), предпринятое друзьями поэта и вынужденное приспосабливать его тексты к жестким требованиям тогдашней цензуры; и собрание сочинений Пушкина под редакцией П.В.Анненкова (1855–1857), отразившее коренные общественные изменения середины XIX в. Так было и тогда, когда Чернышевский издавал сочинения Добролюбова, когда императорская Академия наук усилиями Я.К.Грота выпускал сочинения Державина в девяти огромных томах (1864–1883),— издание, которое не случайно атаковалось и освистывалось революционно-демократической критикой за консервативно-дворянскую тенденциозность. Характерно и дореволюционное академическое издание сочинений Пушкина, захлебнувшееся непреодолимыми противоречиями и не закончившееся, не состоявшееся в конечном итоге. История текстов Некрасова в дореволюционных и затем в советских изданиях — целая большая тема для содержательного социального исследования.

Издания чувствительны к идеологии и политическим веяниям своего времени. Поэтому текстология включает в себя изучение прежних изданий классиков литературы, не только прижизненных, но и посмертных, отражающих определенную ступень в понимании писателя и отношения к нему общества. То же можно сказать о юбилеях, об их характерности: пушкинский юбилей 1949 г. — не то, что 1937 г.,— каждый имел свою идеологическую, политическую тенденцию и ок-

рашенность[77]. В том же смысле показательны и собрания сочинений. Средневековые, старинные списки при переписывании подвергались дополнениям и "поправкам" в соответствии с тенденциями и вкусами различных социальных и местных групп. В последнем случае даже эти наносные элементы (интерполяции, loco spuria) показательны и подлежат осмыслению.

Текстология в этом смысле выступает в качестве надежного исторического инструмента, а так как история (история литературы и общественной мысли, в частности) широко привлекается к идейной борьбе каждого данного времени, то и текстология таким образом активно вовлекается в эту борьбу. Не случайно в старину распространение апокрифической литературы преследовалось со всей тогдашней жестокостью. В наше время еще памятны грубые партийно-государственные вмешательства в издания сочинений Толстого, Гоголя, Белинского и др., ряд строгих постановлений типа диктатов по поводу тех или иных редакций Демьяна Бедного, М.Л.Михайлова (1952), о томе "Литературного наследства" "Новое о Маяковском" (1959) и др.

Особый интерес представляет изучение авторской эдиции своих произведений. Так, К.Гурский ставил задачей путем анализа орфографии выяснить степень авторизованности текстов А.Мицкевича[78]. В текстологии Блока принципиальное значение имеет распределение основной части его лирики в определенном порядке и издание её в трех последовательных томах в виде своеобразного "лирического дневника". В особый том "Театр" выделил Блок свои драматические произведения и наметил программу организации и издания остальной части своего творческого наследия. В.Я.Брюсов — поэт и писатель с явно выраженными филологическими наклонностями, обрабатывал различные части своего творческого наследия с профессионально-текстологической тщательностью. Андрей Белый в 1931 г. составил и объявил "последней авторской волей" "посмертное" (по собственному его выражению) собрание своих стихотворений в двух томах, которое, однако, осталось неизданным[79].

Совсем не было этого у Гоголя, в значительной мере безразличного к своим текстам, передоверявшего их другим[80]. То же можно сказать о Толстом и особенно — о Тютчеве.

Тем более существенно значение авторских сборников (стихотворений, повестей и рассказов, очерков), составляе-

мых небезразлично и вдумчиво, продуманно озаглавленных. Такие сборники обладают единством основной темы, проведенной через ряд произведений, соединенных продуманной композицией. Они особенно характерны для символистской поэзии и появились на грани XIX и XX веков. Сборник стихотворений стал не механическим соединением разнохарактерных опусов, не просто собранием сочиненных к данному времени стихотворений, а тщательно продуманной и искусно скомпонованной подборкой, своего рода единым произведением сюитной формы.

Историческая трансформация текстов — важный показатель вкусов и "цвета времени". Проникновение в историю текстов помогает познавать литературу как движение, как процесс, как продукт и документ своего времени. Законы диалектики и всё сказанное об исторической характерности текста обязывают нас связывать процесс создания произведения и трансформацию его текста с конкретной исторической обстановкой.

Текстология рассматривает текст прежде всего *исторически*. Углубление в *историю текста* при решении всех задач текстологии — главная мысль Д.С.Лихачева в его "Текстологии". Иначе говоря, текстология анализирует текст не только в его пространственных измерениях и в окончательно сложившемся виде, но и во временном отношении, то есть *диахронически*. Она прослеживает историю текста: как текст возникал, трансформировался и складывался. Отсюда и связь текстологии с философской категорией историзма.

Историческое и логическое неразрывно связаны, как известно, в научном методе, и без углубления в историю текста в текстологии ничего не делается. Филологическая критика текста неизбежно оборачивается исторической. Дилетантское представление о том, что произведение можно понимать непосредственно, как данность, из самого себя, без учета его становления,— может приводить к заблуждению. Научная критика текста этого не допускает.

Иного рода — критика рецензирующая, эстетическая, оценивающая качество произведения и его красоту. Однако, как пишет Ф.Бласс,— "...и относительно эстетических достоинств филолог должен иметь суждение уже ради исторической критики, которая не может обойтись без эстетической"[81].

ОТРАСЛИ ТЕКСТОЛОГИИ

Текстология, как вспомогательная наука и как деятельность практическая, применяется в различных областях жизни: юридической, религиозной, музыковедческой..., и в этом смысле можно говорить, что это наука универсальная. Нас она интересует как дисциплина филологическая, включенная в состав литературоведения.

В зависимости от объекта различают текстологию античной литературы, текстологию медиевистическую, текстологию новой литературы; своеобразные текстологические проблемы возникают относительно исторических источников и произведений устного народного творчества. Во всех этих случаях имеют дело с разными условиями создания и бытования, с неодинаковой сохранностью литературных памятников и с разным характером интереса к ним различных групп читателей нашего времени, а следовательно и с разными методами установления текста.

Наихудшей сохранностью отличаются *античные тексты*, которые по условиям их бытования не имели стабильности даже при жизни авторов. Собственноручными рукописями (автографами) греческих и латинских писателей наука не располагает, равно как и копиями, которые были бы когда-либо сличены с оригиналом. Сохранившиеся тексты (нередко — только в фрагментах) восходят к оригиналам через посредство неизвестного числа промежуточных списков и копий. В течение столетий эти тексты переписывались и смешивались, вследствие чего их установление почти всегда сводится к реконструкции авторского текста с применением тонко разработанного критического метода: гипотез, эклектической критики, дивинаций и конъектур (исправлений, вносимых по догадке, не опирающихся на какие-либо документальные основания). Текст в этих случаях не поддается бесспорному установлению, гипотетичен, и зачастую можно говорить только о степени его достоверности и подлинности.

В меньшей степени это относится к *средневековым* (медиевистическим) текстам. Но даже и в эпоху книгопечатания возникали произведения, текстология которых запутана и требует изощреннейших методов исследования. Так обстоит дело с текстами Шекспира и вообще — драматической лите-

ратуры, осложняемыми особыми условиями бытования в печати и на театре.

Важное отличие текстологии средневековой (древнерусской и западной) литературы от античной составляет то, что в ней авторское начало ослаблено, ценность и интерес представляют все этапы многовековой истории текста, включая позднейшие переработки и приспособления при переписывании, переделке, включении в своды и компиляции. В этом отношении средневековая литература имеет много общего с фольклором.

Фольклористика имеет дело со стихийно складывавшимися текстами, притом не с авторскими, а с текстами записей. Фольклор — искусство стихийное. Незакрепленность, вариативность, зыбкость текстов бесписьменной литературы делают фольклористику теснейшим образом, органически связанной с текстологией. Фольклористика неотделима от текстологии, вся как бы замешана на ней. Можно сказать, что она — сама текстология.

Задачи текстологии в этой области подчинены проблемам истории фольклора и изучению закономерностей устной традиции. Одну из важнейших задач составляют датировка и историческое приурочение фольклорных текстов, непосредственно сопряженное с установлением их идейной значимости.

Сложным оказывается понятие "текст" произведения народного творчества, который может быть результатом исполнения, записи, публикации — тем более, что произведение фольклора всегда существует во множестве равноправных вариантов (записанных и незаписанных исполнений). Специфические проблемы возникают при закреплении текучих текстов фольклора и доведения их до печати, вследствие того, что исполнение фольклорного произведения в каждом случае — не простое воспроизведение текста, а один из моментов создания, что затрудняет использование устных источников, отбор в качестве основных наиболее ценных записей, исправление текста исходя из внутренних показаний самого текста. Точная фиксация текста — главный момент текстологии фольклора. Дело осложняется синкретизмом этого жанра, существующего не только в словесно-текстовой форме, но и в музыкальной, театральной и пр. Затруднения вызывают способы фиксации мелодии, жестов; приведение в соответствие ритма и мелодии.

Много общего с фольклористикой имеет текстология *восточных литератур*, в которых бытуют смешанные литературно-фольклорные формы.

Исследования древней литературы и фольклора почти всегда сопряжены с текстологией, и удельный вес ее при этом очень высок: сложнее, чем в иных случаях, вырисовывается история текста, труднее изучение источников текста, их стемматизация, выявление редакций и вариантов, установление времени и места происхождения разных редакций и памятника в целом.

Иные задачи встают перед текстологией *литературы нового времени*, когда развилось авторское начало и появилась возможность размножить авторизованные тексты средствами полиграфии. Выбор, как правило, определяется последней творческой волей писателя. Под историей текста в этом случае понимается история создания его автором; последующие этапы представляют лишь ограниченный интерес. Произведения новой литературы искажаются при печати, но не радикально, как древние, как правило, лишь в деталях. Здесь в отыскании архетипической редакции нет надобности, а все рукописи и авторизованные печатные издания анализируются и сличаются между собой для критической проверки окончательной авторской редакции, изучения истории теста и воссоздания творческого процесса. Сохранившиеся автографы и возможность опираться на психологические и эстетические соображения поддерживают критику текста.

В применении к новой литературе усиливается прикладное значение текстологии — сравнительно с литературой древнего периода, где у нее больше оснований быть наукой-исследовательницей.

Особую сферу составляет текстология в применении к материалу *исторических источников*, которая получила неточное наименование "археография". В отличие от текстологии собственно литературы, здесь стабилизация текста, "установление" его при издании принципиально неприемлемы, преимущественное значение имеет текст, наиболее ценный в историческом отношении. Этим и определяется выбор. Текст, служащий опорой историку в его научных изысканиях, должен быть представлен в непрепарированном виде, в динамике.

Сходным образом обстоит дело применительно к источникам *лингвистическим*.

В исторической и лингвистической сферах исследовательское значение текстологии проявляется с особой наглядностью. Задача издания текста для историков и лингвистов тоже встает, но — как сугубо вспомогательная. Важнейшим аспектом этих исследований выступает прежде всего сама история или история языка, отраженная в памятниках письменности. Трансформация языка одного и того же памятника, переписывавшегося в разное время и в разных местностях, естественно, представляет собой важный объект лингвистических наблюдений для нужд диалектологии и исторического языкознания. Выполнение этой задачи носит текстологический характер и требует сопоставления источников, типологических наблюдений и классификации, стемматизации многих текстов одного и того же памятника.

"...При изучении языка художественной литературы,— пишет В.В.Виноградов,— необходимо, с одной стороны, опираться на подлинные, правильные тексты анализируемых художников слова, а с другой стороны, ясно представлять удельный культурно-исторический вес и литературно-художественное качество подделок, а также их место в общем движении стилей литературы. Но все это не дано исследователю стилей художественной литературы как готовый материал. Он сам обязан — вместе с литературоведами, а иногда и с историками — принимать активное участие в подготовке и обработке этого материала. И его роль в этой деятельности — одна из главных, особенно если он способен широко пользоваться помощью остальных отраслей историко-филологических знаний"[82].

Относительно *исторических памятников* можно сказать, что самая выработка научного взгляда на историю и становление истории, как науки, произошли при участии текстологии. Об этом читаем у Г.О.Винокура: "В длительном и сложном процессе превращения истории из литературной проблемы в проблему научную (в известном смысле этот процесс можно считать не вполне закончившимся и до нашего времени) должны были сыграть свою роль и те собственно исторические навыки и сведения, которые были накоплены филологической традицией. С известным правом можно сказать, что "научная" история явилась как результат оплодотворения "литературной" истории со стороны филологии. Именно отсюда явилась у историков опора на точный текст, на документ, на критическое сличение источников"[83].

"...Как бы ни были дифференцированы взаимно исторические знания, все же они все имеют своим отправным пунктом именно *памятник*, который может служить источником для науки только после того, как он обработан приемами строгого и точного филологического искусства"[84].

Определенным образом текстология координируется с *теорией* литературного *перевода* и отнюдь не нейтральна к изданиям переводных текстов. Сама теория перевода вытекает из общих проблем теории текста[85]. Теоретики перевода говорят о потребности обращаться к черновым документам и призывают делать перевод с учетом творческой истории подлинника. Возникает понятие "канонического перевода", и сам перевод подвергается исследованию на правах вторичного текста. Все это вводит в теорию перевода все наиболее существенные проблемы текстологии, и наоборот. Общими оказываются и методологические основы.

Текстологическое изучение переводов применяется при передаче на родном языке зарубежной классики. Исследуются соотношения перевода с иноязычным оригиналом. Здесь текстология соприкасается с сравнительно-историческим изучением литератур и с общей теорией перевода. Специфический характер имеет изучение содержания и стиля переводного произведения.

Сличение перевода с иноязычным оригиналом помогает прочтению трудночитаемых мест. Так, М.С.Гринберг, обнаружив французский оригинал сонета А.П.Сумарокова "О существа состав без образа смешонной..." (1775) — Жан Деэно (1611?–1682) — "La mère a l'avorton" (1658),— осмысляет некоторые чтения перевода: "состав без образа смешонной", видимо, передает Assemblage confus оригинала с учетом informe (difforme) в следующем стихе: "Вещь бедная" — "Funeste ouvrage", и т.п.[86]

Текстологи редко заглядывают в сферу текстологии переводов. Примечательно, что в академической серии "Литературные памятники", как правило, строго текстологический характер имеют издания только русских памятников ("Горе от ума", "Капитанская дочка" и др.). Из изданий зарубежных произведений примечательна попытка Н.И.Балашова реализовать неосуществившийся замысел книги стихотворений Бодлера[87], а также рецензия В.С.Баевского на издание книги Сент-Бева — с проверкой текста по оригинальным, французским источникам[88]. Возможности наших ученых вносить

свой вклад в текстологию Шекспира и других зарубежных писателей обсуждал А.А.Смирнов[89].

Естественно, что язык перевода не должен противоречить реальному словоупотреблению автора.

В письмах Пушкина, писанных по-русски, никогда не употребляется слово "нижайший"; в словаре языка Пушкина этого слова вообще нет. Поэтому нельзя было переводить французское слово "humble" словом "нижайший", как это сделано при переводе письма к Геккерну во всех изданиях Пушкина[90].

Добротный в целом перевод сочинения А.А.Толстой, писанного по-французски, переводчица Л.В.Гладкова подпортила в одном месте, приписав автору слово "довлеть" в новейшем пошлом переосмыслении (в значении: "давить", "тяготеть"), которое сама высокообразованная А.А.Толстая, конечно, не могла бы употребить[91].

* * *

Все эти различия внутри текстологии, скорее количественные, чем качественные, не дают оснований для размежевания по этим отделам текстологии, которая в принципе, как наука — едина, имеет общий предмет, метод, общие категории и понятия.

Неизбежно встает вопрос о границах текстологии. Но это — обязательная проблема всякой науки. Было бы чрезмерным расширением относить собственно к текстологии всякое исследование, содержащее какой бы то ни было анализ текста, например, исследования по структуре художественного текста, хотя в них много внимания уделяется понятию "текст"[92]. Ближе к текстологии работы тартусской школы, посвященные проблемам художественного перевода, например, сопоставительная статья А.Мальц и Ю.Лотмана "Стихотворение Блока "Анне Ахматовой" в переводе Деборы Ваарандти"[93]. Однако и она, строго говоря, не является текстологической. Текстологическое исследование может предприниматься с какой угодно целью, однако во всех случаях ему присущ специфический историко-текстовой аспект.

Текстология изучает произведение с точки зрения подлинности (в художественном отношении) его текста, что отличает ее от эстетической и исторической критики, имеющих в виду качества художественности и достоверности.

ИСТОЧНИКИ ТЕКСТА

Текстологическая работа опирается на *источники текста*. С выявления и изучения этих источников она и начинается.

Источники текста произведения — это все исходящие от автора или восходящие к автору (авторизованные) материалы, относящиеся к тексту произведения. Они бывают: рукописные и печатные; авторизованные и неавторизованные.

Среди рукописных источников наибольшую ценность представляют *автографы* — собственноручные авторские записи своих текстов, беловые и черновые.

Автографы — наиболее достоверный источник текста писателя. Но они уникальны и во многих случаях до нас не доходят. Если, например, рукописи Л.Н.Толстого сохранились в громадном количестве, а Салтыков-Щедрин хранил все свои рукописи, даже опубликованных произведений,— то рукописей Рылеева, Грибоедова, Тютчева или вовсе не осталось или осталось очень мало. Чехов не терпел черновиков и, как правило, их уничтожал; Карамзин все рукописи отправлял "в камин".

Кроме того, автограф, как правило, отражает раннюю стадию авторской работы над текстом, который позднее подвергся дальнейшим изменениям.

Не все автографы равноценны, в равной мере информативны. Многое зависит не только от сохранности их, особенно черновых рукописей, но и от насыщенности их вариантами, от самой манеры творческой работы писателя.

Пушкин писал с пером в руках и оставил много черновиков. В особую папку собирал черновики свои Блок.

Иначе писали Гончаров, Маяковский...

"Тютчев,— сообщает его жена,— ненавидит писать, он удовлетворяется тем, что, набросав нечто вроде перечня своих идей, он затем развивает их, диктуя мне. Я не устаю удивляться точности его выражений, возникающих в совершенно законченном виде,— кажется, будто он читает их в открытой книге. Ни задержки, ни колебания, ни единой запинки — это поток, который течет легко и свободно"[94].

Ахматовой свойственно принципиальное отвержение документации творческого процесса. Софью Парнок, пришедшую к ней в 1924 г., удивило то, что свою рукописную

тетрадь со стихами Анна Андреевна "достала из-под матраца". Стихи были писаны карандашом (чернил у Ахматовой вообще не оказалось). Исправляя написанное, А.А. "стирала резинкой старый текст и вписывала новый". Она объясняла это тем, что "после смерти Александра Блока все его черновые рукописи стали доступны посторонним, в них рылись и пытались разобраться уже в первые дни после кончины Блока, и ей видеть это было неприятно".

С.Я.Парнок высказалась об этом так: "И все-таки это безжалостно по отношению к творчеству, а впрочем, может быть, она и права"[95].

Другое высказывание Ахматовой на эту же тему:

"Я иногда с ужасом смотрю напечатанные черновики поэта. Напрасно думают, что это для всех годится. Черновики полностью выдерживает один Пушкин"[96].

Автографами, черновиками дело не ограничивается. — Тексты правятся обычно в корректурах и от издания к изданию. Опять-таки — не всеми: многие писатели принципиально отказываются от таких переделок.

23 февраля 1916 г. Блок писал о своей работе А.Я.Гуревич (сестре Л.Я.Гуревич): "Переиздание моих книг побуждает меня всегда проверять весь путь, потому что я семь раз отмериваю, чтобы раз отрезать. ... Выбираю и распределяю все так, чтобы как можно яснее (насколько в данное время жизни понимаю) было, где удалось удержаться"[97].

К рукописным источникам относятся также *списки* произведения. Это — копии текста, сделанные чьей-то другой рукой. Если такой список просмотрен и одобрен, может быть даже подписан автором, то мы называем его "авторизованным", и он для нас почти так же авторитетен, как и автограф. Тем более, что список может иметь на себе следы авторского просмотра — собственноручные исправления автора.

Если произведение по цензурным условиям не могло быть напечатано в свое время и распространялось в списках, даже не авторизованных,— значение таких списков может оказаться весьма важным. Так, тщательно изучаются и собираются все списки "Горя от ума" 1820-х годов, списки зальцбруннского письма Белинского к Гоголю, политической лирики Пушкина и Лермонтова. В "Думе" Лермонтова цензура 1840 года не пропустила два стиха:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно малодушны
И перед властию — презренные рабы.

Автограф не сохранился, и мы не узнали этих двух (подчеркнутых) стихов, если бы они не были восстановлены текстологами по наиболее авторитетным (но не авторизованным) спискам.

К рукописным источникам текста относятся также авторские *корректуры*, особенно примечательные тем, что они часто отражают последний этап авторской работы над текстом.

Рукописные источники текста представляют собой таким образом существенно важные творческие документы. Поэтому эти документы тщательно собирают и хранят как драгоценность.

Печатные источники текста — это прежде всего авторизованные прижизненные издания, в подготовке которых принимал участие сам автор. Свидетельством авторизации служат прямые заявления об этом писателя в той или иной форме, прочитанные им корректуры этого издания или хотя бы самое общее одобрение текста, так или иначе засвидетельствованное — устно, в письме, в воспоминаниях современников. Авторизация может иметь таким образом разные формы и степени, быть более или менее активной или пассивной. В любом случае она не исключает отдельных ошибочных чтений и не избавляет исследователя от самостоятельного изучения текста на предмет его аутентичности и правильности.

На практике не все прижизненные издания бывают авторизованными, и могут быть случаи, когда даже неавторизованное издание приходится считать источником текста. Так, 5-томное издание сочинений Лермонтова, подготовленное Б.М.Эйхенбаумом в 1935 г. в издательстве "Academia", для некоторых произведений поэта является теперь источником текста: поэма "Сашка", например, напечатана здесь по наиболее авторитетному списку, ныне утраченному.

В мае 1940 г. Р.В.Иванов-Разумник передал в Литературный музей единственный сохранившийся экземпляр верстки своего неизданного исследования "История стихотворений Александра Блока" — 40 печатных листов"[98]. Верстка эта представляет поистине бесценный источник текста и комментаторских сведений. Комментарий сложился в результате работы Иванова-Разумника над томами 12-томного собрания

сочинений А.Блока в Издательстве писателей в Ленинграде. Работа была набрана и сверстана, но издательство отказалось от ее помещения в издании; набор был рассыпан. Перед сдачей в РГАЛИ единственный полный экземпляр верстки был еще раз выверен и дополнен. В текстологии Блока это теперь один из главных источников.

Кроме этих прямых источников исследователю приходится привлекать — тоже на правах источников — всякого рода *вспомогательные материалы*, и прежде всего письма, дневники, мемуары самих писателей и их современников, близких к ним лиц. Эти материалы могут содержать ценные сведения по истории текста и творческой истории произведений. Все это — бесцензурные, как правило, документы, чем они особенно привлекательны и полезны. Недостатком их бывает их сугубая субъективность, иногда и тенденциозность. Письма писателей часто содержат прямые указания относительно текстов.

Дневники особенно ценны тем, что пишутся по горячим следам событий и содержат поэтому достоверные сведения, служат полезным подспорьем для датировок, содержат сведения о цензурных и редакторских искажениях текста.

Более критического к себе отношения требуют мемуары, которые пишутся обычно много позже событий, о которых в них идет речь и содержат поэтому ошибки памяти.

Текстология драматургического текста знает и другие виды источников, как, например, режиссерские экземпляры пьес. Идя навстречу пожеланиям актеров и режиссеров, драматурги нередко меняют текст, и эти перемены не получают отражения в авторских источниках. Случаи этого рода были в пьесах Островского, Чехова. Виктор Розов определенно считает, что "пьеса, как правило, рождается в театре" и что он всегда "доводит" текст пьесы во время репетиций[99].

Изучение источников осуществляется на основе углубления в историю текста. На этой основе, по "общим ошибкам" и пр. — устанавливается генеалогия и филиация источников, что находит графическое выражение в специально составленных диаграммах — *стеммах*; классификация и интерпретация авторских переработок текста, выведение *редакций* и *вариантов*, установление его искажений; изучение переписки, дневников, мемуаров и других исторических свидетельств о работе писателя,— все это ведет исследователя к "архетипу" памятника (при изучении древних текстов) или к его последней редакции.

РАЗНОЧТЕНИЯ. РЕДАКЦИИ И ВАРИАНТЫ

Сопоставление источников текста почти всегда выявляет *разночтения* между ними. Предстоит оценить и осмыслить эти разночтения с точки зрения их значения в творческой работе самого автора.

Разночтения имеют разное происхождение. Одни возникли в результате авторской работы, другие — результат действий посторонних факторов: цензуры, непрошенных редакторов, типографских ошибок. Естественно, что и отношение к разным случаям будет различным. Все разночтения оцениваются с точки зрения их происхождения. Часто самый характер разночтения подсказывает такую оценку. Так, в рассказе "Петр Петрович Каратаев" Тургенева: "Иной мужика дерет, как липку, и ничего",— позднее печаталось: "Иной Бог знает что делает, и ничего". — Цензурный характер разночтения здесь совершенно ясен.

Те разночтения, которые возникли в результате творческой работы автора произведения, называются редакциями и вариантами.

Редакция — разновидность текста литературного произведения, которая возникла в результате переработки его автором, редактором, под давлением цензуры и т.п. Эти изменения вызываются творческими побуждениями, исканиями самого писателя или приспособлением произведения к требованиям печатного органа, цензуры, читателя. Такая переработка имеет целью изменить содержание произведения — в целом или в какой-либо его части. Так, А.Фадеев под давлением критики переработал свой роман "Молодая гвардия", создав принципиально иную его редакцию.

Целью автора может быть изменение полноты произведения. Такова сокращенная редакция романа Ч.Диккенса "Дэвид Копперфильд", вообще всякая адаптация и приспособление произведения для детского чтения.

Еще одна цель — изменение стиля. С этой целью Пушкин в 1825 г. перередактировал свои юношеские стихотворения лицейской поры, создав их новые редакции.

Переработка бывает настолько значительной, что создается в сущности новое произведение, а первоначальная редакция продолжает существовать наряду с новой и даже иногда

печатается параллельно, как самостоятельное произведение (повесть Гоголя "Портрет"; пьеса М.Горького "Васса Железнова").

Применительно к средневековым произведениям и в фольклористике существует понятие *извод* — вид редакции, возникающий нецеленаправленно, стихийно. Извод возникает в результате многократной переписки произведения в разных местах, в разной языковой среде. В таких случаях и именуется извод по названию той или иной местности: "Китежский летописец", Макарьевская редакция "Жития Алексея" и т.п.

Вариант — в текстологии новой литературы — разночтение частного характера между разными источниками одного и того же произведения, вызванное дополнительной работой автора. Так, в стихотворении Пушкина "Я памятник себе воздвиг нерукотворный..." в черновой редакции 4-й строфы вместо:

Что в мой жестокий век восславил я свободу...

читается:

Что вслед Радищеву восславил я свободу...

Это первоначальное чтение является черновым вариантом данного места.

В отличие от редакции, означающей изменение текста в целом, вариант — частное разночтение конкретного места, не придающее произведению в целом существенно иного значения или смысла.

Несколько иное значение термин "вариант" имеет в медиевистике, где может он означать особые *виды текста*, заключенные в разных списках, близких по происхождению. По значению это близко к понятию "редакции" в текстологии новой литературы.

Особое значение имеет термин "вариант" в фольклористике: там "вариантом" называют каждый конкретный момент устной передачи произведения.

Входя в историю текста, расчленяя его на редакции и варианты, мы осуществляем его анализ, расслоение по временным срезам; его *диахроническое прочтение* — ради лучшего, более точного понимания замысла произведения и для контроля его правильности и точности. Возникает *интерполя-*

ция[100] — увеличение числа наблюдаемых объектов, исторических моментов становления текста. И таким образом выявляются искажения в тексте, считающемся окончательным.

Редакции и варианты, извлекаемые из источников текста, представляют для исследователей первостепенный интерес, служат основой построения общей истории текста. Они анализируются, интерпретируются исследователем с точки зрения их происхождения и отношения их к окончательному тексту произведения. Соображения и догадки относительно этих вопросов могут быть различными, как различны суждения ученых по любому научному вопросу, и разброс мнений бывает весьма широким.

Так, две последние строфы стихотворения "Умирающий гладиатор" Лермонтова (оригинальные, в отличие от предшествующих, переведенных из Байрона) в авторизованной копии оказались зачеркнутыми и не были включены в первопечатный текст ("Отечественные записки", 1842, N 4), опубликованы только в 1884 г. В них гладиатору уподобляется весь одряхлевший "европейский мир". Б.М.Эйхенбаум, а за ним — И.Л.Андроников и Ю.Г.Оксман допускают, что эти строфы перечеркнул Краевский — по тактическим соображениям, "чтобы не дать повода литераторам славянофильского лагеря отнести Лермонтова к числу своих"[101]. С.Шувалов, В.Я.Кирпотин и Д.Е.Максимов полагают, что стихотворение сокращено автором по идейным соображениям и ради сохранения единства произведения. То же думает А.Г.Цейтлин, полагая, что Лермонтов избегал здесь возможности произвольного прямолинейно-политического толкования[102]. Соответственно в разных изданиях строфы о "европейском мире" то включаются, то не включаются в окончательный текст стихотворения.

МЕТОД

Широкое понимание текстологии, при котором исследовательские задачи ее значительно шире эдиции, оказалось не для всех обязательным. С ним полемизировал Б.Я.Бухштаб, а за ним — Е.И.Прохоров[103]. Авторский коллектив вышедшей одновременно с книгой Д.С.Лихачева труда "Основы текстологии"[104] (исключение делаю лишь для себя; в 1965 г. я вышел из этого коллектива) остался на прежних позициях.

Расхождение это естественно сказалось на толковании ряда основополагающих понятий, включая и метод.

Узкое понимание текстологии связано с обедненным представлением об ее источниках, которыми признаются лишь исходящие от самого автора документы, непосредственно доносящие полный текст данного произведения,— в то время как Г.О.Винокур, трактовавший задачу шире, считал обязательными полный учет и сопоставление многообразных исторических свидетельств и фактов, из которых текст устанавливается критически. Значение придается только внешним свидетельствам и документам, тогда как извлечение сведений о тексте из самого текста считается чуть ли не субъективистским приемом. Эстетическим критериям не отводится в текстологии никакой роли.

В определении метода текстологии многое зависит от того, как понимается ее предмет и задачи. Показательна в этом смысле полемика по этому поводу на страницах журнала "Русская литература" в 1965 г. Б.И.Бухштаб, сузивший задачи текстологии до чисто эдиционных, предложил определить ее метод как "критику текста", не согласившись с Д.С.Лихачевым, который будто бы третировал "критику текста", отождествляя ее с "механическими приемами", в то время как Б.И.Бухштаб имел в виду под "критикой текста" непременный при решении всех текстологических вопросов филологический анализ[105].

Но Д.С.Лихачев тоже не враг филологического анализа, который он, понимая текстологию шире, противопоставил понятию "критика текста", как недостаточному. Так, в работе о Шахматове-текстологе говорится, что он сумел "практически победить ограниченность и замкнутость так называемой "критики текста", заменив ее филологическим изучением памятников"[106].

За чисто терминологическим разночтением просматривается различие взгляда на текстологию и ее задачи. Для Б.Я.Бухштаба она сводится к тому, чтобы "восстановить текст произведения"[107], и он удовлетворяется понятием "критика текста". "Филологический анализ" текста заключает в себе более широкие возможности. Указать на "филологический анализ" как на основной метод текстологии возможно только при ориентации ее на исследование; если же текстология — только издание текста, то только пресловутые "умеренность и аккуратность" останутся ее методом, как говорил

Г.О.Винокур, высмеивая текстологический механицизм М.Л.Гофмана[108].

Соответственно этому, методом текстологии называют сравнительное изучение непосредственно текстовых источников. Метод текстологии, по Е.И.Прохорову,— "сравнительно-историческое изучение источников"[109]. Это, может быть, отчасти и верно. Сводить к этому метод всей текстологии нельзя. Идя и дальше по пути такого сужения, можно будет сказать, что метод текстологии — это водить пальцем левой руки по одному источнику, а пальцем правой руки — по другому.

Но одно дело — метод, другое — конкретные приемы работы. С чисто внешней стороны основной прием текстологии выглядит, действительно, так — как синоптическое рассмотрение, сличение и сравнительное изучение первоисточников текста. Синоптическое рассмотрение[110] имеющихся в наличии текстов произведения применялось всегда; но в этом исконном приеме не предвидится никакого развития, стало быть, не развивается и "наука", ограничивающая себя только таким "методом". Неразвивающихся же наук не бывает.

Именно потому, что Е.И.Прохоров так узко понимал метод, он и считал, будто Д.С.Лихачев ничего не говорит о методе, что он "ничего не пишет о методе текстологии"[111]. Основываясь, вероятно, на том, что самым словом "метод" Д.С.Лихачев не злоупотребил, Е.И.Прохоров не замечает того, что Д.С.Лихачев во всех своих трудах ведет разговор о подлинном методе текстологии, и мало кто сделал для разработки этого метода больше, чем Д.С.Лихачев.

Метод следует понимать исторически — как закономерно возникающее на определенном этапе и развивающееся по мере развития науки явление, представляющее собой такое же достояние науки, как все прочие ее выводы. Метод не может быть суммой неизменяемых "правил" ведения научной деятельности; он зависим от предмета изучения, изучаемой действительности, предстает ее аналогом и по мере развития знаний об этой действительности не может оставаться неизменным.

Верным аналогом природы, общества и человеческого мышления выступает диалектический метод, который и является наиболее общим научным методом, конкретизируемым частными методами конкретных наук.

Общим методом наук о языке и литературе, включая и текстологию, выступает *филологический метод.*

Необходимо пояснить понятие *"филология"*, содержание которого менялось в разные исторические периоды: выступая первоначально при недифференцированности большей части историко-филологических дисциплин как некий их комплекс, филология затем постепенно вычленяла из себя отдельные науки; за термином "филология" остался неопределенный смысл: то она выступает как филология текста, прикладная филология, почти синоним текстологии (чтение и объяснение древних, а потом и новых авторов); то — как общность, комплекс гуманитарных наук, "агрегат знаний", как называл ее Гегель. Строгое разграничение истории (включая историю культуры) и филологии сделалось затруднительным. Спор об объеме и границах понятия "филология" ведется с XVIII в. и в сущности не закончен[112]. Термин "филология" применяется к тем гуманитарным отраслям знаний, где необходим комплексный подход и присутствует некая неопределенность.

Более всего импонирует точка зрения Г.О.Винокура, согласно которой филология — не комплекс, а общий метод гуманитарных наук, пользующихся общими источниками (язык, памятники письменности), подлежащими критике и интерпретации. По Винокуру, работа филолога слагается из критики текста и его интерпретации, то есть из установления его подлинности, правильности и его объяснения. Это и есть то, что мы называем текстологией.

Филологический анализ не составляет исключительной принадлежности текстологии: он принадлежит всем гуманитарным наукам. Тем не менее он — принадлежность всей текстологии, непременная составная часть всех разделов и стадий текстологической работы.

Чтобы памятник письменности мог служить источником дальнейшего изучения,— его надо подвергнуть известной обработке: прочесть; перевести (если он иноязычен), атрибутировать и датировать, освободить от возможных наслоений, разобраться в содержании, в характере изложения и стиле, объяснить непонятные ("темные") места, раскрыть значение собственных имен, названий, упоминаемых фактов. Все это обеспечит *понимание* данного текста. Слово "понимание" в филологическом смысле по-особому значимо. "Основа фило-

логии это отличное понимание текстов",—говорит Л.В.Щерба[113].

Основная фаза текстологического исследования — сравнительно-историческое изучение памятника. Решающее значение придавал ему А.А.Шахматов, называвший это "единственно надежным путем" определения состава и происхождения текста: "...Только сравнительное изучение различных списков и редакций может привести исследователя к точному определению состава того или иного памятника..."[114].

"Главной задачей исследователя летописных сводов, как вообще всяких литературных памятников,— пишет он далее,— должно быть установление взаимной связи между однородными сходными памятниками, при чем эта связь может частью объясняться общим происхождением от других, древнейших памятников, частью же она может зависеть от взаимного друг на друга влияния этих памятников. Без такой предварительной работы немыслимы никакие общие характеристики памятника"[115].

Естественно, что такое исследование не может осуществляться без выявления времени происхождения памятника и различных его редакций, чему академик Шахматов также уделял постоянное внимание.

Такая обработка памятников письменности обычно принимает форму научного издания. Необходимо еще снабдить это издание всеми элементами, потребными для удобства его использования: примечаниями, указателями и прочими элементами, составляющими "аппарат" издания.

Всё это и составляет содержание филологической работы. Работа эта может быть очень сложной, и сложность возрастает с удалением памятника в глубь веков от нашего времени.

Но как бы ни была сложна эта работа, по мнению Г.О.Винокура, она все же остается работой предварительной, вспомогательной, имеющей целью только превратить "сырой" письменный памятник в препарированный источник научного исследования, которое предполагается в будущем. Поэтому Г.О.Винокур не считал филологию ни отдельной наукой, ни системой наук. — "Она есть не что иное, как применение сведений, заимствованных из различных специальных отраслей знаний, к конкретной практической задаче. ... Это не наука, а своеобразный "рабочий прием" ..., особого рода мастерство, ремесло (в хорошем смысле слова)"[116]. Иногда это — своего рода искусство.

Что касается наук, к помощи которых приходится при этом обращаться,— эти науки, по мнению Винокура, не определимы, а на вопрос о том, какие науки являются филологическими, он не считал возможным отвечать простым перечислением, так как границы этого цикла могут колебаться: филологом (то есть искусным читателем текста) может быть историк, литературовед, лингвист, юрист...

Основанный на филологии анализ текста не сводится к одному только сличению источников, которое может производиться совершенно механически, а гораздо более разнообразен, богат, включает в себя понимание произведения и всей литературы как функционирующей системы, обусловленной жизнью общества, учет разнообразного контекста, от самого узкого, словесного, до самого широкого, историко-литературного, пользование приемами аналогии, гипотезы, конъектуры.

Непосредственное восприятие произведения (читателем) не требует анализа: оно довольствуется верхним слоем текста. Изучение же произведения во всей полноте предполагает анализ — расчленение произведения на составляющие его части и уяснение их взаимосвязи, и притом не только в плоскостном отношении, но и *диахронически*. Текст изучается не только в пространственном измерении, но и в еще одном — историческом, временном срезе. Выявляются источники данного текста и устанавливается их *филиация* (генеалогия). Возникает возможность *интерполяции* — увеличения числа наблюдаемых объектов или моментов; вырисовывается история текста, на основе которой осуществляется его критика.

Главные требования к текстологическому исследованию сформулированы Д.С.Лихачевым[117]:

1. Исследовать текст как целое, не довольствуясь отдельными наблюдениями.

2. Опираться не на препарированные и "исправленные", а на подлинные тексты в их натуральном виде.

3. Не ограничиваться возможностью того или иного объяснения, а доказать его как единственно возможное или по крайней мере лучшее; показать невозможность или неудовлетворительность других объяснений.

4. Объяснив тот или иной текстологический казус, показать, что и все остальные места текста в целом подчиняются тому же объяснению.

Иначе говоря, исследованию следует быть системным. Историзм достигается вхождением в историю текста, изучением его источников и исторической обстановки, сопутствовавшей созданию произведения и его литературной жизни; прослеживанием связи произведения, как явления идеологического, с почвой, на которой оно возникло, с социальной исторической обстановкой и историко-литературным контекстом. Комплексность достигается учетом всех изменений текста данного произведения, других произведений того же автора, а также и опыта других авторов, работавших в сходных условиях; изучением других манускриптов, переписанных тем же лицом, вышедших из того же скриптория (литературный "конвой"); поисками отражения данного текста в других; рассмотрением произведения как целого, не довольствуясь изолированными наблюдениями; изучением изменений текста не только по их внешним признакам, но и в связи с изменением содержания памятников. В конечном итоге достигается доказательное объяснение и осмысление установленного текста как единственно возможного, при котором все места текста и текст в целом удовлетворяют этому объяснению. В конечном итоге текстология открывает в трансформации текста не отдельные изменения-варианты, а наиболее общие мировоззренческие тенденции, вызывающие всю систему изменений данного текста.

Возможна только текстология, основанная на исторических принципах,— говорит Д.С.Лихачев всем содержанием своих текстологических книг,— на истории текста; никакие юридически-правовые соображения, включая и "правило" "авторской воли", здесь не действуют.

Филологический анализ текста опирается на закономерности литературы как явления исторического и как вида искусства, понимание функций и связи всех элементов произведения, содержательных и формальных.

В искусстве действует филологическое понятие "меры" — единства и взаимозависимости, взвешенности качества и количества. Писатель работает сообразуясь с мерой и постоянно ищет её.

Как наука искусствоведческая, имеющая дело с ценностями эстетическими, текстология не довольствуется формально-логическими или юридическими оценками текста и не применяет к нему механически заранее установленные правила. Существование тех или иных правил, оправдывающих-

ся в большинстве случаев, не избавляет от исследования материала и применения многообразных способов и приемов научно-филологической работы в зависимости от условий и задач исследования, от характера изучаемого текста. Текстологический анализ памятника требует выявления всех признаков, способных дать указания о происхождении текста, его авторе, времени и месте создания, изменениях текста.

Художественное произведение есть цельность, система; писатель (во всяком случае тот писатель, произведения которого заслуживают исследования) творит целесообразными и экономными средствами, учитывая присущие литературе закономерности, и говорит только то, что нужно сказать. Л.Н.Толстой говорил о "поэтической необходимости" как о норме искусства. По его словам, в идеальном произведении "ни одного слова нельзя ни прибавить, ни убавить, ни изменить без того, чтобы не испортить произведения"[118]. У А.Н.Толстого читаем: "...мы идем к тому совершенству, когда возможен, например, литературный скандал по поводу лишнего или неправильного эпитета"[119].

М.А.Пешковский пишет: "Всякий художественный текст, поскольку он истинно художествен, не выносит замены одного слова другим, одной грамматической формы другой, одного порядка слов другим и т.д."[120].

Эти закономерности художественного произведения, в котором "всё существенно", Г.А.Гуковский объявлял "основой всякого анализа"[121]. Создаются условия для столь же точной оценки текстов с точки зрения их подлинности и аутентичности; появляется возможность на основе анализа и понимания произведения в целом строить научно обоснованные предположения об исправности или неисправности текста и о подлинном виде его поврежденных или утраченных деталей, возможность их гипотетически реконструировать и восполнять. Так, Б.Я.Бухштаб проводил очищение текстов Фета от поправок И.С.Тургенева, опираясь на критерии: стилистические, идеологические, логические...[122].

К исследованию текста привлекается чрезвычайно широкий, практически неограниченный круг сведений из области всех общественных наук, и прежде всего — литературоведения, органической частью которого и является текстология. Поэтому нельзя быть просто "текстологом", неправомерно отрывать работу текстолога от работы литературоведа или даже противопоставлять текстологию литературоведению, как

это делал Е.И.Прохоров. "Самодовлеющей" текстологии быть не может, и "чисто" отделить ее от литературоведения (как ножом отрезать) не удастся ни в каком случае.

В филологическом анализе находит применение и конкретизируется всё богатство диалектического метода (всесторонность исследования, прослеживание взаимосвязей, неразрывность аналитического и синтетического аспектов) — как же иначе может обстоять дело в "науке"? Внутренняя телеология тех или иных изменений текста только и раскрывается при изучении их в общеисторическом и историко-литературном контексте, когда учитываются аналогии в других текстах того же и других авторов.

Выступая таким образом объективным научным методом, филологический анализ позволяет исследователю текста судить о тех или иных его вариациях с пониманием авторского задания, замысла, художественной функции и связи элементов произведения, содержательных и формальных. Достоверные суждения о творческих намерениях автора и аутентичности текста извлекаются таким образом не только из внешних свидетельств и "документов", которых чаще всего не оказывается в распоряжении исследователя и которые, по убеждению Ю.Н.Тынянова, иногда "врут, как люди"[123], не только из "генеалогии текста", а из самих текстов писателя и материалов его "творческой лаборатории". При изучении литературного произведения в каком бы то ни было аспекте неизбежен и незаменим анализ самого его текста,— именно текста произведения, а не писем, дневников и других высказываний писателя, представляющих уже второстепенный интерес и требующих сугубо критического отношения. Говоря словами Б.В.Томашевского, "нужно уметь обнаружить намерение автора в тексте"[124].

Текст — это еще не произведение; понятия "текст" и "произведение" необходимо различать. Это понятия разные, но перекрещивающиеся. Текст — особый вид формы, способ существования произведения и, изучая текст, мы изучаем произведение, литературу, только в особом, текстовом аспекте. Исследуя текст, в текстологии постоянно приходится выходить за пределы этого понятия и обращаться к нетекстовым элементам и принадлежностям литературы.

Филологический анализ текста включает в себя содержательные и формальные моменты, которые, однако, выступают в диалектическом единстве и направлены к общей цели.

Это анализ, который постоянно имеет в виду также и синтез, то есть опять-таки обращен к общелитературоведческим, общефилологическим категориям. За анализируемыми деталями необходимо ясно представлять себе общую идею, понимать смысл данного произведения, природу, сущность и задачи художественной литературы в целом.

Текстология не безразлична к художественным достоинствам исследуемых произведений, и в этом еще раз проявляется ее живая связь со всеми другими сторонами науки о литературе. Литературоведческая работа, в частности — и текстологическая,— это работа в области искусства. "...Нужно художественное зрение, нужна художественная по методу работа, чтобы возникали в науке новые явления",— пишет Б.М.Эйхенбаум[125]. Текстологическое исследование определенно зависит от конкретного литературного материала. Если бы текстологическая работа состояла только в публикации текстов по заранее утвержденным инструкциям,— было бы вполне безразлично — являются ли объектом этого рукоделия тексты литературных шедевров или посредственные и плохие произведения. Но — чем значительнее писатель и чем более он художник, чем более труда и таланта вкладывает он в свое творчество, тем более дорожит он всеми деталями своего текста, отражающими особенности его художественной манеры, тем менее доверяется он всякого рода редакторам и тем важнее и поучительнее текстологическое освоение оставленного им наследия и основанное на этом установление текста. Было бы неразумно и нерасчетливо тратить силы и средства на изучение истории и научное установление текстов, которые не представляют ценности и создавались при безразличном отношении автора, при участии иногда даже не одного и не двух, а целой бригады редакторов и советчиков. Самое понятие "точности" и критерии установления текста были бы в этом случае неопределенны и практически неприложимы.

В исследованиях этого рода, в значительной мере эмпирических, кроме методологии, имеет значение то, что называется *навыком*, включающим в себя широту познаний, мастерство логизирования и догадки, память, интуиция, вкус и т.п.

Существенная роль принадлежит *интуиции*, как, впрочем, и вообще в науке,— ибо познавательная деятельность человека осуществляется чередованием индукции и дедукции; дедукции, пожалуй,— прежде всего (сошлюсь на авторитет

Эйнштейна), а к ней единственный путь — интуиция и гипотеза. В искусстве роль интуиции особенно велика: "В искусстве важнее не знать, а догадываться",— утверждает В.Э.Мейерхольд[126]. С.М.Бонди приводит интересный пример такой догадки исследователя: в черновике Пушкина он не мог прочитать слово:

Широкая Нева плеснула...

Б.В.Томашевский, с которым он посоветовался на прогулке, подсказал интуитивно: "...в острова". И оказалось — верно[127]!

"Очень многое можно знать бессознательно",— замечает Достоевский в Дневнике писателя 1873 г. И Чаадаев — во втором Философическом письме: "...Никогда не будет достаточно фактов, чтобы всё объяснить, и, что их более чем достаточно, чтобы всё предчувствовать еще во времена Моисея и Геродота"[128].

Наряду с исторической и эстетической критикой, Ф.Класс выделяет еще критику "угадывающую" (дивинаторную) — суждение о предмете, уже не имеющемся налицо, познание уже исчезнувшего.

То же относится к понятию "*вкус*".

Догматическая текстология не доверяет вкусу и слово "вкусовщина" употребляет как бранное.

Однако вкус не так субъективен, как иногда думают. Он во всяком случае необходим исследователю литературы, поскольку и писатель без него не обходится. "Вкус — это разум гения",— заявляет В.Гюго[129].

В русской литературной науке уже в первые десятилетия XIX в. для А.Ф.Мерзлякова проявления вкуса не означали субъективизма[130]. В искусстве не то хорошо, что правильно, а то правильно, что хорошо. Отсюда и значение "вкуса". — "Нет правила, которого нельзя было бы преступить во имя Schöner (более прекрасного)",— цитирует Р.Роллан мысль Бетховена[131].

То, что о вкусах — спорят, доказывал А.М.Евлахов[132]. С.М.Бонди, постоянно подчеркивая в текстологии значение литературного вкуса и художественного чутья,— отводил им, в частности, роль практики, необходимой всякой науке для проверки своих выводов. "Если в результате расшифровки трудного, неразборчивого черновика поэта, или анализа какой-нибудь копии не дошедшей до нас рукописи, или

анонимного произведения, по тем или иным соображениям ему приписываемого, перед нами оказывается текст низкого художественного качества (что может быть установлено только непосредственным эстетическим чувством), то никакие "научно-объективные" аргументы (исторические, биографические, лингвистические, стилистические и т.д.) не смогут опровергнуть свидетельство верного художественного вкуса, на который, кстати сказать, и рассчитывает всякий художник в своем произведении"[133].

Интуиция, вкус, чувство художественной меры и такта, воображение, вдохновение, специфическая филологическая талантливость — все эти качества — необходимая принадлежность текстолога, работающего в сфере искусства, над текстами литературы художественной.

Нельзя не считаться и с тем, что текст — понятие лингвистическое и язык — основной материал литературы. Поэтому и метод работы с текстом литературно-художественного произведения не может не быть лингвистическим в какой-то значительной мере. Конечно, не абсолютно, потому что литературное произведение представляет собой сложное структурное единство элементов: идейно-тематических и языковых, диалектически, композиционно связанных и взаимообусловленных. В работе текстолога лингвистика, поэтика, метрика, проблемы стиля тесно между собой переплетаются и взаимопроникают.

Об эстетической оценке в текстологическом методе специальную работу написал Д.С.Лихачев[134]. В защиту ее постоянно высказывался С.М.Бонди: "Каким бы "ненаучным", "субъективным" ни показался кому-нибудь этот непосредственно эстетический критерий в работе над подлинно художественным произведением, в действительности это основной, наиболее надежный, верный, *научный* метод[135].

Один из вспомогательных приемов филологического анализа — особого рода вчитывание в текст, так называемое "медленное чтение".

Обычное беглое чтение происходит с известной безотчетностью, и при этом многое от внимания ускользает. На репетициях "Горя от ума" К.С.Станиславский говорил актерам: "Прислушайтесь к языку Грибоедова. В каждом его слове заложено огромное богатство".

Эффект был известен на заре нашей эры еще Плинию Младшему, который писал, что то, что ускользает от просто-

го читателя, "не может укрыться от переводчика",— пристальное вчитывание в текст обеспечивает "тонкость понимания и правильное суждение"[136]. В наше время об этом заговорил М.О.Гершензон, рекомендовавший свой очерк "Северная любовь А.С. Пушкина" в качестве демонстрации того, как надо "пристально читать" стихи и извлекать из них самих заключенный в них "обильный биографический материал"[137].

Гершензон развил свои мысли в статье "Чтение Пушкина", в которой он провел следующие главные положения: всякую содержательную книгу надо читать медленно ("пешком", а не на велосипеде, чтобы видеть "цветы на обочине"), вникая в каждое слово; особенно медленно надо читать поэтов, всего медленнее — Пушкина. На ряде примеров автор статьи показывает, какие подробности ускользают от торопливого взгляда. В Пушкине есть места, "куда еще не ступала нога человеческая" вследствие всеобщей привычки читать поверхностно[138].

Эффект, получаемый в результате "медленного чтения", находится в тесной связи с читательским восприятием и пониманием текста. А.А. Потебня замечает, что понимание нужно, "чтобы слушатель или читатель нашел в собственном воспоминании известное количество *возможных* применений", а такой подбор "требует времени"[139]. Тем же эффектом обладает и повторное чтение, которое можно рассматривать как вариант чтения медленного. В этом смысле В.Ф.Асмус замечает, что "подлинным "подлинным *первым* прочтением произведения" может быть только "вторичное" его прочтение, в ходе которого "восприятие каждого отдельного кадра уверенно относится читателем и слушателем к целому"[140], которое уже известно в результате первого чтения. Всякий текстолог, прочитывающий в ходе сверок многократно один и тот же текст, хорошо знает, как постепенно проясняются все детали и обнаруживаются те обертоны смысла, которые прежде не замечались.

Этот прием давно уже проник в искусство кино — в виде замедленной съемки, повторного показа и т.п.

С.М.Бонди и А.А.Белкин в 60-е годы в Музее Пушкина демонстрировали именно такое "медленное" чтение, соединенное с детальнейшим комментированием, с разнообразными опосредованиями и раскрытием связей, внутренних и внешних, "сцепления всего со всем" (Л.Толстой). Я.О.Зунде-

лович в работах о Достоевском выдвигал сходный метод "микроанализа" — разновидность такого чтения.

Более пристальное вчитывание в текст заключает в себе возможность нового развития науки, в частности, пушкиноведения, в котором, казалось бы, все уже сделано. Высказывается мнение, что пушкиноведение сейчас нуждается не столько в продолжении историко-литературных изысканий, сколько в новом вчитывании в тексты. "Медленное чтение" — частный случай, одно из проявлений филологического чтения, на важности которого настаивал Г.О.Винокур. Особого вчитывания в текст требуют произведения драматургии, текст которых не в состоянии передать многого, что существует только в сценическом исполнении: интонацию, мимику, piano-forte, замедления и ускорения темпа, паузы и т.п. способы окраски содержания.

Б.В.Томашевский, принимая "медленное чтение" как вспомогательный прием для наблюдения грамматических форм, орфографии, обнаружения буквенных опечаток,— протестовал против этого приема как средства *понимания* произведения, обнаружения его смысла. При "медленном чтении" стиха, по словам Томашевского, разрушается присущая стиху ритмичность и эстетический темп. Кроме того, художественная речь переакцентируется, разбивается на более мелкие элементы, тогда как "смысл принадлежит не словам, а фразам"; контекст произведения разбивается и возникает свобода для разгула "паразитических ассоциаций"[141].

Текстология — та именно сфера, в которой скорее, чем в других отраслях литературоведения, могут быть с успехом применены комплексные кибернетические, семиотические, количественные (квантитативные), вероятностно-статистические и тому подобные методы.

* * *

Таким образом, филологический анализ — непременная составная часть всех разделов текстологической работы. Идет ли речь о выявлении источников текста, об оценке их с точки зрения аутентичности, об установлении их филиации, об отборе редакций и вариантов, об исправлении текста, о назначении конъектур, об атрибуции, датировке, об установлении орфографического и пунктуационного режима текста и других условий его транскрипции,— во всех этих случаях мы

имеем дело с филологическим анализом, непреложным методом какой бы то ни было текстологии.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ НАУКИ

"Предварительные изыскания (история и критика текста, библиография и т.п.) почти всегда необходимые, это — подготовительные и служебные этапы научной работы, на которых останавливаться нельзя и которые должны *приспособляться* к основной стадии изучения"[142]. Так писал Г.Н.Поспелов в пору своего яростного переверзианства.

В качестве вспомогательных текстология использует такие науки, как источниковедение, библиография, археография, палеография, герменевтика, но может привлекать себе в помощь сведения из разнообразных областей знаний,— опирается на изучение психологии творчества, учитывает закономерности художественного творчества, данные исторической поэтики и исторической стилистики, биографические и культурно-исторические предпосылки возникновения произведений; прибегает к текстовому эксперименту, к анализу стиля произведения, его лингвистических особенностей, поэтики, метрики (если произведение стихотворное), принимает во внимание мировоззрение, мироощущение писателя, круг интересов и идей, приемы работы, поэтику направления, времени, школы и т.п. Словом, текстология не отгораживает себя в своих анализах ни от каких сфер человеческих знаний; все они могли оказаться в орбите всеобъемлющего филологического анализа. Г.О.Винокур, задавшись однажды этим вопросом, так и решил, что науки, к помощи которых приходится обращаться филологу,— "эти науки просто не определимы"[143].

Источниковедение разрабатывает методы изучения и использования источников, разыскивает и выявляет источники, на которые опирается текстологическое исследование. Другую его задачу составляет научная критика и экспертиза источника для установления его подлинности, выяснения происхождения и отношения к изучаемому произведению, достоверности его показаний; оценка источника с точки зрения его ценности для текстологического исследования.

Специальная сфера *библиографии* — изучение, выявление и критическое описание печатных источников. Поэтому в

целом библиография скорее всего — один из разделов источниковедения. Библиографическое разыскание способно ответить на вопрос: напечатан ли данный текст, в каком издании, где и когда.

Археография — область архивного дела, разрабатывающая приемы разборки, систематизации и описания архивных материалов, следовательно — и рукописных источников текста (тоже в составе источниковедения).

Архивы — культурная память нации. Отношение к рукописям и к литературе как к объекту науки немыслимо без заботы о сохранении архивов. Филология более всего уместна при изучении авторов, рукописи которых сохранились. Важно собирать и классифицировать рукописи, в частности,— рукописи ряда авторов, составляющих определенную группу,— по времени, языку, литературной школе — для их синоптического изучения и создания контекста.

Руссо — один из первых французских писателей, хранивший наброски своих сочинений. Гюго в 1881 г. подарил свои рукописи Национальной библиотеке.

Сложна многонациональная система архивов: рукописи Тургенева — во Франции; русские рукописи первой и второй эмиграции — часть культурной и литературной жизни Франции, равно как и рукописи Вольтера, картины французских импрессионистов — в России. Это — проблема межкультурных связей. Надо избегать расчленения архивов и коллекций, растаскивания их по национальным квартирам — в целях транскультурного единства, которое трудно воссоздавать.

Смежную дисциплину составляет *палеография* — более узкая и специальная область изучения почерка, бумаги, филиграней (водяных знаков), старинного письма.

Субординация этих наук, равно как и их разграничение — следует признать пока не установившимися. Н.Ф.Бельчиков, например, самую текстологию включал в состав источниковедения, и П.Н.Берков называет её "всеобщей вспомогательной наукой"[144]; "библиографией" когда-то именовался весь комплекс этих наук; неясно соотношение источниковедения и библиографии. Процесс их размежевания и самоопределения в системе литературоведения, по-видимому, еще не закончен, многое зависит от ракурса — объекта и аспекта изучения.

Да и самоё текстологию — одни полагают вспомогательной наукой (Г.О.Винокур), другие (Д.С.Лихачев) — самостоятельной.

Должен признаться, что это — единственное существенное, в чем я не схожусь с Д.С.Лихачевым. Принципиального значения этому расхождению я, однако, не придаю и объясняю себе его так: в решении вопроса о том, "самостоятельная" ли наука текстология или она "вспомогательная",— многое зависит от объекта: для древнерусского материала текстология более органична, более самостоятельна и значима, чем для современных нам текстов. Занимаясь текстологией литератур нового времени, я полагаю, что она — наука все-таки *вспомогательная.*

Этим не следует смущаться: "самостоятельность" всякой науки — относительна; всякая наука, даже очень "самостоятельная" (математика, физика...) — вспомогательна по отношению к чему-либо: к другой науке, к философии, к жизни в конце концов...

Впрочем, в одной из статей Д.С.Лихачев признает условность деления наук на "вспомогательные" и "основные", а также и то, что он писал о текстологии как о самостоятельной дисциплине "только в определенном смысле: текстология не может рассматриваться только как дисциплина, занимающаяся вопросами издания текста. Ее метод и выводы независимы от того, для чего они предназначаются. В этом смысле я ее и называю самостоятельной"[145].

Этим совершенно снимаются и наши разногласия по данному вопросу.

II. УСТАНОВЛЕНИЕ ТЕКСТА

В исследовательском применении текстология важнейшую задачу составляет установление текста, то есть диахроническое, исторически осмысленное и критическое его прочтение. Делается это прежде всего в исследовательских целях,— издание установленного текста только закрепляет результат этой работы.

Обычное читательское восприятие художественного произведения не задается вопросом о правильности, аутентичности текста. Но для науки этот вопрос важен: научный, исторический подход к памятнику, осознающий историческую динамику его текста, требует установления его подлинности, точного текста, происхождения, источников, обнаружения ошибочных чтений и в конечном счете — уяснения смысла памятника в целом и во всех частях; прояснения отдельных непонятных ("темных") мест. Потребность установления текста вытекает из признания его изменчивости и исторической характерности.

Для исследовательской работы текст должен быть прочно и надежно установлен.

Установление текста не обязательно имеет целью его издание. Любая работа с произведением литературы требует установления его точного и по возможности единого текста. Выполнение этой задачи невозможно без углубления в историю текста. С этой целью производится изучение и классификация источников текста — рукописей и печатных изданий: установление их генеалогии и филиации, что находит графическое выражение в специально составленных диаграммах — стеммах; классификация и интерпретация авторских переработок текста (редакций и вариантов), а также его искажений; изучение переписки, дневников, мемуаров и других исторических свидетельств о работе писателя.

Исследование произведения методом филологической критики не только устанавливает его текст для издания, но

имеет еще и общее значение, обнаруживая историко-литературную судьбу памятника и приближая исследователя в каждом отдельном случае "к решению общей задачи — к историческому и фактическому решению вопроса о путях литературной эволюции"[1].

Текст устанавливается в его целостности: устанавливается единство данного текста, его органичность во всех частях, гармоничность структуры, согласованность элементов текста, завершенность или незавершенность, цельность. Списан ли текст с одного источника, представляет ли он собой единое целое, нет ли в нем следов разнородности, признаков разного происхождения. Такими признаками могут оказаться противоречия в содержании текста, следы различных точек зрения, разных миросозерцаний. У античных писателей: Гомера, Гесиода, Софокла, тексты которых дошли до нас в неисправном виде и отнюдь не непосредственно,— таких противоречий обнаружено очень много. То же — в старинных древнерусских рукописях. Но и в авторских текстах новой литературы встречаются такие противоречия

Единство стиля, эмоционального тона, настолько отчетливое, например, в поэзии Лермонтова, что оно позволило Белинскому, глубоко постигшему это единство, описать настроение еще не созданного Лермонтовым произведения[2],— естественно учитывается филологическим анализом текста на правах бесспорной закономерности.

Далее выясняются различные искажения текста, его ошибки. Под ошибками в текстологии понимаются нарушения аутентичности текста, а не его фактической правильности. Ошибочные суждения автора не выправляются в тексте, а только оговариваются и объясняются в комментариях.

Какие и почему бывают искажения авторского текста?

Источники этих искажений разнообразны. Они могут исходить от автора, переписчика, наборщика; от цензуры и редактуры.

Ошибки самого автора, подлежащие выправлению,— механические ошибки записи (а не мышления!). Такие ошибки возникают часто — когда перо не успевает за работой мыслительной. К тому же автор — плохой корректор своих сочинений; он их читает не по-корректорски, видя в них подчас то, что он хотел, что ему нужно написать, а не то, что фактически написалось. В.Маяковский был не в состоянии следить за

исправностью своих текстов, передоверяя это другим лицам, и тексты его содержат много ошибочных чтений.

Автор меняет текст, забывая произвести соответствующее согласование:

"И каждый час малейшего, едва заметного опыта, случая, который мелькнет, как птица, мимо носа мужчины, схватывается неизъяснимо быстро девушкой: она следит за *его* полетом вдаль, и кривая, описанная полетом линия остается у ней в памяти неизгладимым знаком".

Так во всех прижизненных изданиях Гончарова ("Обломов"). Согласования в роде нет ("птица" — "его"). Обращение к рукописи объясняет всё: вместо "мелькнет, как птица" там — "мелькнет, как воробей"[3].

С.М.Бонди указывает огромное число описок, несогласованностей в черновиках Пушкина.

У Лермонтова в цикле стихотворений "Портреты":

Возвышенной *душой* предмет стремленья — слава.

Нетрудно догадаться, что правильное чтение — "души". И, конечно, это явная ошибка поэта подлежит исправлению. Происхождение таких ошибок легко объяснить: они возникают вследствие того, что "работа пера не успевает за работой мысли" (Н.Чернышевский). То есть, ошибка эта — чисто механическая, техническая, и она не замечается потому, что автор читает не по-корректорски и именно так, как он *хотел* написать. Здесь автор как бы сам нарушает свою волю. Поэтому, восстанавливая текст по догадке, мы не только не нарушаем "авторской воли", а наоборот — восстанавливаем ее.

Иного отношения требуют авторские ошибки, возникающие по неосведомленности его, по заблуждению,— ошибки мышления.

Чехов не понимал воровского выражения "транспорт с кушем", означающего увеличение ставки при карточной игре в штос, и в книге "Остров Сахалин" записал его как "транспорт скушан"[4]. "Так во всех изданиях "Острова Сахалина", включая и академическое, кочует эта ошибка,— пишет Варлам Шаламов.— Писатель недослышал весьма обыкновенную формулу карточной игры"[5].

Разумеется, "исправлять" текст Чехова в этом случае не следует ни в каком издании. Ошибка писателя сама по себе может оказаться показательной или интересной в каком-либо

отношении. Но в комментариях на нее подготовитель текста указать обязан.

Переписчик может совершить дальнейшие ошибки. Если он писал под диктовку,— ошибка могла возникнуть в результате невнятной дикции или слуховых аномалий. Если переписывалось написанное,— возникали ошибки прочтения, пропуски текста, перескок через строчки (профессиональное наименование: "козёл").

Ошибочное прочтение рукописи, особенно черновой,— частое явление. В дореволюционном Полном собрании сочинений Вяземского, при воспроизведении рукописных записных книжек возникали грубые искажения; вместо: "Русский народ решительно *насмешлив*" — напечатано: "*...не смешлив*"; напечатано также: "Богуславский, бежавший из тюрьмы, говорил мне, что он *многих ковал*". Правильное прочтение было бы: "*...эмигрировал*"[6].

Декабристу Николаю Бестужеву при публикации его литературного наследия была приписана фраза: "*Художник по маслу* должен...". Существуют понятия: "токарь по дереву", "гравер по металлу"; но кто же говорит: "*художник по маслу*" (то есть, живописец)? Более внимательное обращение к рукописи установило правильное чтение: "*Художник, по-моему,* должен..."[7].

Лермонтовед П.А.Висковатов, читая рукопись "Кавказского пленника" (не печатавшегося при жизни Лермонтова) вместо "Еще *не все ты потерял*" — читал и печатал бессмысленное: "Еще *невесты не терял*", что перешло потом под гипнозом его прочтения в академическое издание под редакцией Д.И.Абрамовича.

Курьезнейший случай имел место при публикации писем К.С.Станиславского в "Театральном наследстве", издании Института истории искусств: тут было напечатано, что для открытия одного из сезонов в Художественном театре режиссер выбрал пьесу под названием "*Дело Светенсваи*". Когда том вышел, знатоки истории театра были озадачены: никто о такой пьесе ничего не слыхал. Пересмотрели все каталоги, пока один театровед не попросил все-таки заглянуть в подлинник письма: оказалось, что речь шла о популярной в то время мелодраме Армана д' Артуа "*Дело Клемансо*" (по мотивам одноименного романа Д.Дюма-сына). Но фамилию "Клемансо" Станиславский писал во французской транскрипции: "Clemanceau". Публикатор

письма по невежеству прочитал французские буквы по-русски; получилось — "Светенсваи"[8].

В собраниях сочинений В.И.Ленина, до четвертого издания, в статье "Лев Толстой, как зеркало русской революции" текст печатался с грубейшим искажением:"...совокупность его взглядов, *вредных* как целое". Более внимательное обращение к рукописи выявило иное чтение, признанное правильным: "...*взятых* как целое". Если бы рукопись не сохранилась, чтение "вредных" укоренилось бы навсегда, ибо оно в данном контексте представляется осмысленным.

"Осмысленные" ошибки наиболее опасны.

В изданиях сочинений А.Н.Толстого, в пьесе "Орел и орлица" с 1942 г. печаталось: "Не хотел я престола твоего ни *казни* твоей..." — Это говорит Владимир Андреевич Старицкий Ивану Грозному, оправдываясь перед ним.

Только в 1959 г. Г.Мамаев заподозрил здесь несообразность: *казнь* царя в XVI веке была немыслимым, невозможным делом; царь считался "помазанником Божиим". Обратившись к рукописям в архиве ИМЛИ, исследователь нашел начальный вариант той же реплики: "Не хотел я ни престола твоего, ни золота твоего..." Тут же автор зачеркнул "золото" и ввел старое выражение: "...ни *казны* твоей". Однако в следующем источнике, машинописном, явно вследствие ошибочного прочтения вместо "казны" появилось "казни". А.Н.Толстой, просматривая и правя этот текст, ошибки не заметил. Так это и печаталось в собраниях сочинений[9].

Допущенное искажение, опечатка, будучи замеченной, могла повлечь за собой не исправление, а переосмысление текста в последующем издании. Так, в рассказе "Ермолай и мельничиха" живописуются берега реки Исты (текст 1852 г.): "в ином месте, с высоты крутого холма, видна верст на десять с своими плотинами, прудами, мельницами, огородами, окруженными ракитником и *гусиными стадами*".

Во втором издании (1859) возникла опечатка: вместо "*гусиными стадами*" напечатано — "*густыми стадами*". В издании 1860 г. опечатка замечена, но исправлена (может быть и корректором) без сверки с первопечатным текстом: "*густыми садами*". Так это было и во всех последующих изданиях сочинений Тургенева, вплоть до посмертных.

Переписка на пишущей машинке чревата самыми фантастическими искажениями текста. Так, при копировании с рукописи воспоминаний А.Н.Бенуа вместо авторского:

"пьяцо — не улица" машинистка писала: *"пьяных нет на улице"*. Такое переосмысление хорошо укладывалось в контекст: данное место представляло собой описание города Венеции. Подобные ошибки вследствие этого обладают повышенным качеством коварства.

Улавливанию ошибок машинистки способствует знание машинописи и клавиатуры пишущей машинки. Ошибки возникают в результате удара по соседнему клавишу: часто путаются "с" и "м", "с" и "ч", "д" и "ж", "о" и "р", "з" и "х" и т.п.

Ошибки типографские — при наборе и печатании — практически возможны всегда, при самом благополучном и внимательном ходе производственного процесса. "Невозможно напечатать книгу без погрешностей",— сетовал Исаак Ньютон в одном из писем 1709 г.[10].

А.С.Суворин, издавая "Путешествие из Петербурга в Москву", похвалялся, что знаменитая книга А.Н.Радищева выйдет у него без единой опечатки. На этот счет было заключено пари, была обеспечена особенно тщательная корректура, после чего в тексте, действительно, ошибок не обнаружили. Но на титульном листе и на обложке все же оказалось оттиснуто: "А.*И.*Радищев"!

Искажения текста в результате вмешательства редакторов и цензуры — это серьезная текстологическая проблема, о которой речь впереди.

* * *

Так посредством *критики текста* выявляются его искажения.

Следующая операция — устранение этих искажений — допустима только в том случае, когда установлены явные нарушения авторского текста; когда видно, как и когда произошла ошибка и можно бесспорно доказать, что в этом месте авторский замысел был нарушен. Стал ли от этого текст "лучше" или "хуже",— это вопрос незакономерный и праздный в данном случае, ибо такая постановка вопроса открывает путь субъективизму.

Приемы критики текста таковы же, как и приемы исторического исследования: обращение к показаниям источников текста — рукописей и авторизованных печатных изданий.

Прежде всего эти источники выявляются. Затем они сравниваются между собой, подвергаются датировке; устанавливается их *филиация*.

Общие ошибки, характерные заблуждения могут указывать на родство рукописей и изданий, их взаимозависимость, субординацию, общее происхождение. Зависимость одного источника от другого выясняется, например, в том случае, если имеются ухудшающие текст ошибки второй рукописи по сравнению с первой.

Установленные исходные формы всех доступных изучению источников называются *архетипом*.

Результаты историко-текстологического исследования могут быть представлены в виде *стеммы* — схематического наглядно-графического изображения субординации источников, начиная от архетипа. Применяются стеммы чаще всего в медиевистике.

"ВОЛЯ АВТОРА"

"Старые текстологи,— пишет Б.М.Эйхенбаум,— любили <...> выдвигать юридическое понятие "последней воли автора"; мы считаем его лишним и даже неуместным, запутывающим дело. Литературное произведение нельзя приравнивать ни к "духовному завещанию", ни к предметам личной собственности: оно — скорее собственность народа, чем автора"[11].

Необходимо, таким образом, указать на сложность понятия "последняя воля автора".

Вполне ли адекватно отражает "авторскую волю" автограф, рукопись? — Вероятно, не во всех случаях: во всем уместно и полезно сомневаться; над жупелом "авторской воли" поиздевалась Н.Я.Мандельштам: Анна Ахматова под давлением цензуроподобной редактуры Суркова собственной рукой вместо "сожженная" (тетрадь) написала: "сгоревшая..." "Будущий редактор-буквоед, болван по природе, узаконит эту поправку, поскольку она нанесена на текст. Он увидит в ней авторскую волю"[12].

Понятие "воля автора" часто возникает в работах по текстологии. Основанный на нем принцип в основном верен, но вызывает возражения догматическое и безусловное его применение, отношение к нему не как к понятию творческого

характера, а как к биографическому, и даже юридическому волеизъявлению.

Речь должна идти именно о *творческой*[13] воле автора, но не биографической, не юридической. Гоголь перед смертью сжег второй том "Мертвых душ", но наука не хочет считаться с этой (чисто биографической) волей писателя. И.А.Гончаров в статье "Нарушение воли" категорически запретил после своей смерти публиковать его письма, дневники, черновики и вообще все то, что сам он не счел нужным печатать. Но мы этому явному волеизъявлению не подчинились и печатаем статьи, письма, черновые варианты Гончарова — все, что считаем интересным и нужным читателям и науке. С единственным возражением против такой практики выступил Н.К.Гудзий[14], но и оно не возымело действия.

И.А.Бунин в предисловии к изданию своих сочинений в 1936 г. сделал прямое завещание по поводу своих текстов: "В этом собрании окончательно установлен текст всего его содержания (и я очень прошу читателей, критиков и переводчиков пользоваться только этим текстом)"[15].

М.Е.Салтыков-Щедрин, составив в 1887 г. план издания своих сочинений в 13 томах, писал издателю Л.Ф.Пантелееву: "Хотя кроме этих сочинений и имеется еще достаточно рассеянных в разных изданиях, но они отчуждению не подлежат, и я *положительно воспрещаю* их когда-либо перепечатывать"[16].

Подобные завещательные распоряжения о своих текстах составили Н.Некрасов, М.Горький, Н.Заболоцкий, А.Фадеев, другие писатели.

Все это — юридические документы, наукой во внимание не принимаемые. По поводу "завещания" Салтыкова после его смерти Н.К.Михайловский писал: "Я думаю, что это желание не заслуживает уважения. При жизни писатель волен делать со своими произведениями что он хочет, но после смерти он становится достоянием истории. <...> В его литературном наследстве даже слабые произведения или слишком отзывающиеся давно забытою злобой дня могут представлять высокий интерес в смысле истории его личного развития или для характеристики того исторического момента, в который ему довелось работать"[17].

С большой статьей по тому же поводу выступил страстный пропагандист Салтыкова — М.С.Ольминский. "Законность" нарушения высказанной таким образом "воли" он аргументи-

ровал тем, что с каждым произведением писатель выступает как общественный деятель и, как таковой, подлежит суду потомства. "Не подлежат критике только намерения, которые ни в чем не проявились и не были высказаны. Литературные произведения, почему-либо не доведенные до конца и не опубликованные автором, остаются актами общественного характера. Если писатель не предал их уничтожению, значит придавал им некоторое значение. Еще более это относится к сочинениям, оставшимся недоделанными единственно за смертью автора. <...> Не имея полного собрания сочинений крупного писателя, невозможно с достаточной полнотой определить его историческую роль. <...> Задача истории состоит к тому же не в осуждении, а в выяснении"[18].

К этому Ольминский добавил, что писатель не может предвидеть, какую сторону его литературной деятельности наиболее оценит потомство; не всегда он и лучший судья самому себе. Потомству важна и личность творца, и биографические сведения, облегчающие и расширяющие понимание произведений. Ему также важно знакомиться с произведениями не только в готовом их виде, но и во всех фазах их писания и отделки. "И если скромность может помешать опубликованию черновиков самими авторами, то все-таки нет никакого основания запрещать посмертное их опубликование"[19].

В литературе все гораздо сложнее, чем представляется бездумным ревнителям "правила" "авторской воли"; приходится говорить не только об "авторской воле", но и об авторском произволе, об авторском безволии и о воле читателя, "воле потребителя" (Д.С.Лихачев); достижение текста *культурно значимого* и нужного в каком-либо отношении. Интерес к личности писателя — законное право исследователя, да и всякого вообще читателя. Поэтому наука не принимает во внимание запретительные "завещания" писателей. Текстолог — не душеприказчик писателя и не нотариус. Текст нельзя приравнять к имуществу; его заинтересованным собственником становится общество и народ. Кроме принципа "последнего" текста в текстологии может применяться (и применяется) принцип наибольшей действенности текста.

ПРОБЛЕМА ВЫБОРА

В обычных случаях *творческая* воля писателя получает наиболее полное отражение в последних по времени творческих документах; в источниках, отражающих последний этап работы автора над произведением: в последней авторской рукописи, последнем прижизненном издании, в корректурах этого издания.

Но это только наиболее типичный и "идеальный" случай, часто осложняющийся разными обстоятельствами, которые трудно предусмотреть: автор после беловой рукописи перерабатывал тексты в корректурах (обычно в практике Л.Толстого); или после последнего издания вновь правил свое произведение, но эта правка осталась в архиве (например, в виде исправлений, внесенных в авторский экземпляр издания) и не была нигде учтена. В.Г.Короленко издавал свои сочинения в 1914 году в Петербурге, а сам жил в Тулузе, откуда посылал корректуры. Начавшаяся война затруднила эти пересылки, и издание вышло не дождавшись корректур. Они, эти авторские корректуры, прибывшие в Россию только в 1923 г., и стали наиболее авторитетными источниками текста данных произведений.

Таким образом, правило последнего текста не всегда оправдывается практически.

В отдельных случаях, обусловленных характером текстового материала и его назначением, может быть применен исторический принцип,— обращение к первопечатному тексту ("editio princeps"), имеющему то преимущество, что он наиболее точно отражает эпоху. Чаще всего этот принцип применим к историческим документам. Но так как различие между историческим памятником и художественным произведением условно и есть литературные произведения, не сохранившие эстетической ценности и представляющие только историко-литературный интерес,— исторический принцип применяется и к ним; например, к лицейским стихотворениям Пушкина, к циклу философских повестей "Русские ночи" В.Ф.Одоевского и др.

Отступления от нормы требуют многие тексты Л.Н.Толстого. К произведениям, уже опубликованным, писатель относился равнодушно и в переизданиях обычно не принимал

участия. Авторская работа имела место только в первом издании, иногда во втором или третьем, и почти никогда — в последующих. В 1885 году Толстой полностью передал право издания своих сочинений, написанных до 1881 года, жене, а в 1891 году отказался от своих авторских прав на произведения, созданные после 1881 года и "могущие вновь появиться"[20], предоставил всем желающим перепечатывать его тексты без всякого своего авторского участия.

Так создалось положение, при котором прижизненные издания Л.Толстого оказались совсем не авторизованными.

Эволюция мировоззрения писателя, правящего свой текст под этим влиянием, тоже может вызвать потребность обращения к первоначальному тексту.

Возвращение к более ранней редакции возможно ради требования соблюдения "единой системы".

Правило "последнего текста" неприменимо, если писатель переработал произведение через много лет после его создания и при этом нарушил свою собственную, проведенную в данном произведении поэтическую "систему". Б.В.Томашевский в таких случаях ставит вопрос: удалось ли автору переработать текст или внести в него ту или иную поправку, не нарушив собственную "систему".

Таким образом, выбор основного источника может зависеть от разных условий и обстоятельств.

Если произведение публиковалось при жизни автора и он принимал участие в публикациях,— выбор будет зависеть от степени этого участия: если автор читал корректуры,— за основу принимается, как правило, последнее прижизненное авторизованное издание.

Бывает так, что автор выправил лишь часть произведения, и даже опубликовал эту часть, не закончив работу в целом. В таком случае приходится решать, насколько согласуется выправленная часть с невыправленной. Только стилистическая правка в таком случае не создает существенных трудностей. (Так, Гоголь в корректуре нового издания довел стилистическую правку "Тараса Бульбы" только до половины, и эта правка не создает несовместимости по существу содержания с остальной частью.) Но если существенно меняются сюжет, имена, образы,— возникают неувязки между выправленной и невыправленной частями; соединить их не представляется возможным, и переработанную часть приходится относить в раздел "Другие редакции".

Роман "Воскресение" Л.Толстого печатается не по последнему авторизованному изданию 1900 года, испорченному редакторами и цензурой, а по авторским корректурам, с которых делалось это издание.

Для отдельного издания "Анны Карениной" Толстой подготовил текст, но корректуры читал за него Н.Н.Страхов, внося в текст свои вкусовые поправки. Поэтому источником текста этого романа считается подготовленный автором оригинал для набора, а не сделанное с него издание.

Основным источником не публиковавшегося при жизни автора произведения бывает обычно рукопись, хотя бы и черновая (как в случае с "Дубровским" Пушкина).

Самый трудный случай — когда исходящих от автора текстовых документов вовсе не сохранилось, а произведение распространялось в списках (политическая лирика Пушкина и Лермонтова, революционные песни Рылеева и Бестужева, зальцбруннское письмо Белинского к Гоголю). Из всех дошедших списков произведения выбирается наиболее авторитетный и сличается со всеми остальными; разночтения оцениваются критически и текст в случае надобности по ним выправляется.

Так, 16 последних стихов "Смерти поэта" Лермонтова ("А вы, надменные потомки...") известны в 23 неавторизованных списках; два из них датируются февралем и мартом 1837 года и таким образом признаются наиболее авторитетными. Самым достоверным считается список, приложенный к жандармскому "Делу о непозволительных стихах, написанных корнетом <...> Лермонтовым". Некоторые места, испорченные в этом списке переписчиком, исправляются по показаниям товарища Лермонтова, А.Меринского, причем эти показания подтверждаются чтением в некоторых других списках.

Простым "большинством голосов" такой вопрос не решается: списки неравноценны, зависят один от другого; ошибку одного повторяют десятки других. Поэтому списки произведения тщательно изучаются; составляется их генеалогия ("стемма") и подсчет "голосов" ведется не столько по спискам, сколько по группам родственных списков, имея в виду, что каждая группа восходит к своему "архетипу". Наиболее авторитетными признаются ранние списки или восходящие к утраченным авторским источникам.

Конечно, достоверность выработанного таким образом текста всегда относительна: могут обнаружиться новые списки; могут быть найдены даже автографы, которые продиктуют иные пути текстологических решений.

Для произведений, оставшихся незаконченными и только в виде черновика, основным текстом будет верхний слой нанесенной на него правки.

Иначе говоря, решение вопроса о выборе текста возможно только при вдумчивом анализе его истории и сводится чаще всего к выявлению последней творческой воли писателя. Выбирается, как правило, последний по времени текст: последнее авторизованное издание, последняя рукопись автора, последняя корректура, последний, верхний слой черновика, и т.д. Необходимые отступления от этого правила не часты, но возможны.

"Универсальные" методические предписания вообще малоприменимы в филологии, "потому что они не могут предусмотреть и учесть все многообразие форм, выражений, окказиональных осмыслений, тонких смысловых оттенков в составе художественного высказывания", всегда индивидуального и исторически неповторимого: вместо "строгого и точного кодекса" "правил" исследования Р.Р.Гельгардт выдвигает "принцип изучения явлений в истории их происхождения и развития, в их конкретно-исторической обусловленности и в реальных взаимосвязях", который при каждом отдельном случае заставляет "видоизменять", приспосабливать к особенностям данного изучаемого объекта исходные творческие положения, приемы или методы анализа"[21].

Иначе в текстологии и не может обстоять дело.

АНАЛИЗ И СЛИЧЕНИЕ ТЕКСТА

Следующий этап работы — сличение источников текста.

Большие ученые-филологи — Тихонравов, Буслаев, Веселовский, Томашевский, Винокур, Оксман — неизменно с почтением относились к кропотливой работе с текстами, не передоверяя ее никому, самостоятельно проделывая самые "черновые" процедуры.

О важности сплошной, полной перепроверки, сличения и аналитического обдумывания всех текстов произведения в процессе его изучения свидетельствует опыт установления

текста "Записок охотника" И.С.Тургенева для академического издания сочинений писателя.

О тексте "Записок охотника" Тургенева созданы десятки работ, несколько объемистых диссертаций. Казалось бы, вопрос уж давно исчерпан, и ничего нового на эту тему сказать нельзя. Из классиков классик, тончайший знаток языка, блюститель его точности, изящества и чистоты, Тургенев, очевидно, сам установил свои тексты с фармацевтической точностью, до последней запятой. Тем более это относится к "Запискам охотника" — самому значительному и любимому произведению Тургенева, издававшемуся при жизни автора и при его участии десятки раз. Текст "Записок охотника" изучен, что называется, "вдоль и поперек", буквально разобран по частям на примеры в учебные грамматики, в диссертации, в школьные диктанты. "Хрестоматийнее", "каноничнее" текст трудно себе представить.

Проверка традиционного текста "Записок охотника" по всем рукописным и печатным источникам, произведенная для IV тома академического издания сочинений Тургенева (1963), показала, что дело обстоит вовсе не так благополучно. Проверка дала обильный "улов" всякого рода текстовых находок, оказалась плодотворной и поучительной не только для данного текста, но, как представляется, для решения тех насущных вопросов, которые вообще стоят перед нашей практической текстологией.

Как ни странно, сочинений Тургенева — одного из величайших классиков русской и мировой литературы, за прошедшие со дня его смерти восемь десятилетий ни разу не были изданы научно, с привлечением всех источников. Это тем более неоправданно, что сам Тургенев к своим текстам относился с большой заботливостью, о чем свидетельствует его постоянная — при каждом новом издании — работа над текстом, его письма к издателям, тщательно подготовленные рукописи, собственноручно правленные писарские копии, в которых проявляется забота автора даже о пунктуации текста, которая иных крупных писателей вовсе не занимала.

За несколько месяцев до своей кончины неизлечимо больной Тургенев подготовил последнее прижизненное издание своих сочинений — глазуновское 1883 г. Ему предстояло в короткий срок пересмотреть и подготовить оригиналы десяти томов этого издания. Для экономии времени и угасающих сил том 2-й, содержащий "Записки охотника", он распоря-

дился печатать по отдельному, так называемому "стереотипному" изданию 1880 г., в котором, как полагал Тургенев, "опечаток нет". Вскоре после этого он указал и распорядился исправить "три-четыре опечатки" (какие именно,— нам неизвестно). С тех пор повелось перепечатывать текст 1883 г. без основательной критической проверки. Дореволюционные издания осуществлялись фирмами Салаевых, Глазуновых или А.Ф.Маркса без опоры на какую бы то ни было текстологическую теорию и в сущности без выверки текста, а в советское время "Записки охотника" редактировали такие видные литературоведы-текстологи, как Б.М.Эйхенбаум и К.И.Халабаев, Н.Л.Бродский,— редактировали *критически*. Но так как сверку между собой всех рукописных и печатных источников никто не производил (хотя почти каждое издание объявляло о выверке текста по всем источникам; анализ текста, однако, этого не подтверждает),— никто из них не подозревал, что "Записки охотника" более ста лет печатаются с искажениями, которые выявляются сличением всех источников текста. В результате несистематических и случайных обращений к рукописям и первопечатным текстам удалось уловить только некоторые единичные опечатки; сплошное "прочесывание" текста дает возможность выявить все вкравшиеся в него искажения. Выяснилось, что текст тургеневской книги более ста лет печатается с грубыми механическими искажениями, которых сам автор при подготовке очередных изданий в большинстве случаев не замечал и которые таким образом оказывались как бы "авторизованными".

Большая часть этих искажений восходит к первому отдельному изданию "Записок охотника" (М., 1852). В нашей научной литературе — опять-таки вследствие неизученности истории текста произведения — издание 1852 г. стояло вне подозрений, и более того: к нему относились с известным пиететом. Б.М.Эйхенбаум положил его в основу первого советского издания "Записок охотника", а в издание 1929 г. вносил из него многочисленные исправления.

Между тем, издание это делалось в отсутствие Тургенева, который был тогда в Петербурге и, подготовив оригинал (писарскую, так называемую "цензурную" рукопись), всецело поручил издание Н.Х.Кетчеру.

Из мемуаров Герцена и других источников известно, что за "угловатая, шероховатая, взбалмошная, безалаберная, добрая, недобрая, шумная, неукладистая фигура" был Кетчер[22],

и можно себе представить, как мало пригоден человек с таким темпераментом к кропотливой работе сличения текстов, чтения корректур и т.п. Всё, что мы знаем о других опытах в этом роде, подтверждает эту оценку. В 1836 г. Кетчер оказал медвежью услугу Герцену, напечатав в "Телескопе"" его статью "Гофман" с множеством грубейших искажений; портил своими "поправками" "Литературные и житейские воспоминания" Тургенева; исторической заслугой Кетчера было первое издание сочинений Белинского (1859—1861), но как оно было сделано! Редактор не исправил многие опечатки журнальных публикаций, не сумел правильно воспользоваться рукописями, произвольно подбирал варианты, не придерживаясь никакого принципа, а отдельные части текста, очевидно, казавшиеся ему несущественными, вообще изымал.

В издании 1852 г. вследствие его вопиющей небрежности возникли пропуски текста, заключенного между повторяющимися словами,— типичная ошибка, в типографском обиходе именуемая "козлом". Например, в рассказе "Чертопханов и Недопюскин" более ста лет печатается: "Г-н Недопюскин-отец принадлежал к числу людей, которых несчастье преследует с ожесточением, похожим на личную ненависть".

В более ранних источниках читается: "...с ожесточением *неослабным, неутомимым, с ожесточением,* похожим на личную ненависть".

Слова, заключенные между повторяющимися словами — "с ожесточением",— выпали, что не было замечено впоследствии ни самим автором, ни исследователями его текста. Между тем, Тургенев не только не собирался их устранять, но в цензурной рукописи, служащей оригиналом для набора издания 1852 г., собственноручно вписал слово "неутомимым" — вместо ошибочно написанного "неуловимым".

Искажения этого и другого характера в издании 1852 г. исчисляются десятками. Это — чисто механические ошибки переписчиков и наборщиков. Частая причина искажений — выпадение слога или буквы: вместо *подошел — пошел*, вместо *светопрестановленье — светопреставленье* — в "Бежином луге" исчез таким образом интересный случай переосмысления, "народной этимологии"; ошибки вследствие графической близости слов: *резво — резко*, *присоседился — присоединился*, *бодро — быстро* и т.п.

Перечитывая "Записки охотника" для последующих изданий в течение почти трех десятилетий, Тургенев только в очень немногих случаях замечал допущенные ошибки и так или иначе их исправлял. Большая же часть искажений, несмотря на неоднократное обращение Тургенева к тексту, оставалась необнаруженной — Тургенев их не видел. Он читал свои тексты не очень внимательно и всегда без оригинала.

Показательно, что в письме к Стасюлевичу от 20 сентября (2 октября) 1872 г. он сообщал, что "сейчас" заметил разнобой в написании фамилии "Чертапханов" (с "а" и с "о") — тогда как разнобой этот существовал уже в четырех изданиях, готовившихся Тургеневым. Без всякого участия ничего не подозревавшего автора написание этой фамилии изменилось по произволу наборщиков — начиная с издания 1859 г.

Такого рода "слепота" писателя-художника в отношении своих текстов, которые он читает не по-корректорски и без оригинала; читает по-художнически, видя перед собой картины изображаемого,— объяснима психологически[23] и имеет прецеденты в практике многих писателей (Л.Толстого, Гончарова, Фурманова). Вероятно, Тургенев и сам чувствовал за собой эту слабость и, может быть, поэтому панически боялся опечаток, взывая о помощи — то к Кетчеру, то к Анскому, то к Стасюлевичу и наделяя их чрезвычайными полномочиями. Умоляя Кетчера взять на себя корректуру издания 1869 г., Тургенев сообщал ему, что в предыдущем издании много опечаток, но: "Ты на них лев". И, хотя "лев" и согласился читать корректуры, ошибок в новом издании оказалось больше, чем в предыдущем. Так, в рассказе "Свидание": "Да ты глаз-то, глаз-то зажмурь...",— говорит Акулине ее недостойный возлюбленный "голосом недовольного наставника", и это повторное "глаз-то", передающее нетерпение и досаду Виктора, в издании 1869 г. выпало,— конечно, по явному недосмотру. У автора не было никаких оснований устранять это, тем более, что поправки для этого издания почти не делались. С какой стати Тургенев, почти не правивший этот текст, снял бы вдруг это слово — не только без всякой надобности, но даже и в ущерб тексту?

Какое бы ни готовилось издание, мы не можем встать на формальную точку зрения и отказаться от устранения подобных искажений, ссылаясь на "волю" самого автора. В художественном произведении даже с "авторизованными" искажениями примириться невозможно. Имея дело с литерату-

рой, видом искусства, текстологическая работа не может выполняться механически, руководствуясь только формально-логическими или юридическими критериями оценки того или иного текста или варианта. Решение должно основываться на исследовании творческой истории произведения, с применением филологического метода, опирающегося в своих заключениях не только на внешние обстоятельства и документы (которых может и не оказаться), но и на самые тексты писателя, из которых извлекаются достоверные суждения о творческих намерениях автора и, следовательно, о подлинности, аутентичности текста в целом или отдельных его частей.

Во всех изданиях "Записок охотника" в рассказе "Чертопханов и Недопюскин" более ста лет печаталось (при первом появлении Чертопханова): "Чахлая горбоносая рыжая лошадь *шаталась* под ним, как угорелая..." Невозможно себе зримо представить лошадь, которая "как угорелая" "шатается" (не отрывая ног от земли?). Или это комический образ.

В первоначальном, журнальном тексте и в рукописях читаем: "...*металась*, как угорелая". Это по-русски и соответствует характеру Чертопханова — человека лихого и вспыльчивого, "взбалмошного и горячего", который все делает с "гиканьем" и свистом. Слово "металось" работает на образ Чертопханова, как он представляется читателю, чего нельзя сказать о слове "шаталась". Соответствует оно и состоянию Чертопханова в описываемый момент. Все поведение лошади в этой сцене свидетельствует о том, что она именно "металась", а не "шаталась". Ошибка появилась в издании 1852 г. и оставалась незамеченной до академического издания 1963 г. Тогда же, в 1852 г. тут же была допущена и другая опечатка: "горбоногая" (вместо "горбоносая"), но она по бросающейся в глаза грубости своей была обнаружена и исправлена потом самим автором, хотя тоже успела продержаться в трех изданиях.

Таким образом, наряду с показаниями формального порядка, при установлении текста "Записок охотника" учитывался смысл текста и стоявшее перед автором художественное задание, причем этим критериям придавалось решающее значение. Иначе, если ограничиваться формальными показателями, следовало бы печатать: "шаталась, как угорелая", как это долгое время и делалось.

В том же рассказе, когда речь идет о Недопюскине, говорится, что он предавался отчаянию "наедине в своей *комнатке*". В издании 1874 г. произошло изменение: "... *комнате*". Речь идет о жилище бедного, затравленного человека в доме приютившего его на унизительных условиях барина, и у Тургенева не было никаких оснований отказываться от варианта "комнатке". В черновом автографе первоначально было даже: "в своей конуре". Невозможно предположить, что писатель сам внес исправление: "комнате". Поэтому признаем здесь текст поврежденным — вследствие случайного выпадения буквы, вносим исправление и печатаем: "комнатке".

В рассказе "Гамлет Щигровского уезда" есть гоголевская сценка — описание обеда с сановником. Рисуя обстановку обеда и собравшихся гостей, Тургенев замечает, что некоторые были одеты в круглые фраки и клетчатые панталоны "работы московского портного, вечного цехового мастера *иностранца* Фирса Клюхина".

Осмеяние русских мастеров из мещанской среды, выдававших себя за иностранцев,— частый мотив в произведениях Гоголя, Островского, Чехова. Когда для издания 1852 г. создавалась "цензурная рукопись", писец пропустил слово "иностранца", и осталось просто: "работы московского портного, вечного цехового мастера Фирса Клюхина". Получилось нечто компрометирующее Тургенева как художника: имя и фамилия портного (Фирс Клюхин) зазвучало вхолостую, перестали "играть", ни на что уже не работая. Единственная причина их приведения состояла в противопоставлении их слову "иностранца". Без слова "иностранца" имя Фирса Клюхина, нигде более не фигурирующее, превращается в ненужную деталь, предосудительную для художника.

В "Касьяне с Красивой Мечи" решительно во всех изданиях "Записок охотника", начиная с 1852 г., печатается: "...мы еще не отъехали и ста шагов, как нашу телегу сильно толкнуло; она накренилась, чуть не завалилась. Кучер остановил разбежавшихся лошадей, махнул рукой и плюнул".

В первопечатном журнальном тексте и в подготовленной для издания 1852 г. "цензурной рукописи" читаем: "Кучер остановил разбежавшихся лошадей, *нагнулся с облучка, посмотрел,* махнул рукой и плюнул". Тут всё на месте и всё становится ясным: подчеркнутые слова выпали при издании книги по явной небрежности, а так как Тургенев, готовя многочисленные последующие издания, читал тексты не по-

корректорски и без сверки с рукописями и предшествующими изданиями, этот изъян в тексте оставался незамеченным.

Таким образом смысловой и стилистический анализ текста в сочетании с исследованием его истории по первоисточникам не позволяет механически принять последний вариант, заставляет подойти к тексту вдумчиво.

Таких примеров из текста "Записок охотника" можно было бы привести много.

Могут сказать, что это мелочь, не заслуживающая серьезного разговора. Но и вся текстология складывается из таких "мелочей" и занимается ими. Это такая же "мелочь", как и всякий мазок, штрих, из которых составляется целое картины. А.М.Пешковский сравнивал подобное потускнение с изменением головы человека, из которой выдернули один волос: человек от этого лысым не стал, но его облысение начинается; точно так же — пусть микроскопически и не очень заметно, но тускнеет литературный образ при исчезновении или искажении хотя бы одного слова[24].

Могут также сказать, что предлагаемый путь ведет к созданию текста, который в таком сочетании вариантов никогда не существовал; разразятся обвинения в контаминации, реставрации и других "смертных грехах" текстологии.

Прежде всего на это надо ответить, что речь идет об относительных мелочах, об исправлении дефектов, так сказать, "местного значения", которые неконцептуальны и не меняют текста по существу. О контаминации здесь не может быть и речи, потому что здесь пропорции совсем не те, которые бывают при контаминации. Надо утратить чувство реальности, чтобы говорить в таком случае о "новом" или даже "совершенно новом" тексте, как это было, например, в 1952 г. при оценке гоголевских "Мертвых душ" в редакции В.А.Жданова и Э.Е.Зайденшнур[25].

Вся текстология, в той ее части, в которой она занимается установлением текста, есть не что иное, как реставрация и консервация произведений искусства, воплощенных в текстовой форме. Во всех других искусствах существуют аналогичные проблемы. Если при этом приходится сводить некоторые варианты, которые никогда в данном произведении не сосуществовали, то это обусловлено природой литературы как особого вида временно́го искусства. В искусствах статических, произведения которых и сам художник имел возможность воспринимать и контролировать единым всеобъемлю-

щим взглядом (при реставрации картины, например), вероятно, мы бы поступили иначе.

Встречались случаи, в которых пришлось возвращаться от принятого за основу текста к более раннему варианту, несмотря на то, что, как это вытекает из характера изменения, оно было внесено в текст волею самого автора.

В "Касьяне с Красивой Мечи" охотник зашел в пустую избу: "...голодное мяуканье *кошки* раздалось за другой дверью. Я толкнул ее ногой; худая кошка шмыгнула мимо меня, сверкнув во тьме зелеными глазами".

До издания 1874 г. слова "кошки" (в первом случае) не было: оно было вставлено в 1874 г. (Корректуру этого издания Тургенев читал, но тем не менее оно получилось весьма небрежным.) Возможно, что это слово ввел сюда сам Тургенев, но его следовало бы опустить даже и в том случае, если бы этому имелось точное документальное свидетельство (например, корректура), потому что оно вставлено по недосмотру и нарушает логику ранее сочиненного текста. (Далее следует: "Я толкнул ее ногой". Дверь или кошку?).

Случаи такого рода — когда правка производится автором на поздней стадии (когда произведение давно создано), без достаточного ознакомления с контекстом, при отсутствии момента "вдохновения" — Б.В.Томашевский называл "нарушением системы". Вопрос о правомерности и границах истекающих из этого исправлений не ставится в современной текстологии, а его следует ставить.

Вследствие того, что все источники текста до академического издания никто не сверял, много ошибочных суждений накопилось вокруг "Записок охотника". Например, придумывали всякого рода "обоснования" того, почему данное место "сам Тургенев" "исправил", изменил так-то и так-то и как это место стало якобы "лучше", тогда как исследование истории текста показало бы, что это вовсе не авторский вариант, а механическое или цензурное искажение текста. Технические дефекты и порчу текста выдавали за художественный прием. Или наоборот: ломились в открытую дверь, употребляя невероятные усилия для того, чтобы "доказать" то, что без особого труда выявляется из сличения источников.

Сказанное о состоянии текста "Записок охотника" подтверждает то не раз уже сделанное наблюдение, что без "академической" выверки текста по всем доступным источникам

даже самые "классические" произведения могут в течение многих десятилетий переиздаваться и пребывать с существенными повреждениями в тексте, о которых никто не подозревает. Вполне очевидно, что точно так же, как с "Записками охотника", обстоит дело со всеми произведениями, текст которых не подвергался основательной проверке по источникам,— Гончарова, Салтыкова, Лескова...

Научное издание романа Гончарова "Обломов" в серии "Литературные памятники" (работа Л.С.Гейро) выявило ранее неизвестный науке факт: роман существует в двух печатных редакциях, одна из которых отличается от другой 600 поправками, внесенными в текст самим автором, которые оставались не учтенными в многочисленных изданиях этого романа. До издания "Литературных памятников"" за основу выбирался текст последнего прижизненного издания (Полное собрание сочинений 1887 г.), с указанием, будто поправки вносятся по другим публикациям. Это предполагает сличение избранного источника со всеми другими, хотя бы только печатными текстами (журнал "Отечественные записки", первое отдельное издание 1859 г., второе — 1862, Полное собрание сочинений 1884 г.). Но именно это-то никогда и не делалось. Иначе не остались бы неучтенными сотни разночтений этих источников, а также и тот из ряда вон выходящий факт, что последнее прижизненное издание восходит к тексту 1859 г. и издание 1862 г., отменившее текст 1859 г., остается таким образом тупиковым, боковым. Между тем, именно это издание должно быть признано наиболее полно отражающим неформально принимаемую авторскую волю. Для издания 1862 г. Гончаров (озабоченный, между прочим, коммерческим успехом издания) произвел ряд сокращений, стилистическую правку; исправил ряд ошибочных чтений[26].

В.Г.Короленко не заметил, как из его рассказа "В дурном обществе" (1885) при описании игры в жмурки в издании 1908 г. выпали подчеркнутые нами слова: "Мне завязали глаза; Маруся звенела слабыми переливами своего жалкого смеха..., а *я делал вид, что не могу поймать ее, как вдруг* наткнулся на чью-то мокрую фигуру..." Автор не заметил пропуска, который восполнен был только в издании 1954 г.[27].

Осуществление академической научной выверки текстов всех основных русских классиков — насущнейшая задача ближайшего времени. Каждый текстологический казус требует изучения и конкретного подхода исключающего шаблон-

ные и механические приемы. "Для меня, как и для Вас,— пишет Н.К.Гудзий В.Д.Бонч-Бруевичу,— текстология не есть формальная отписка, а путь к вскрытию подлинного существа писательской личности в условиях ее исторического бытия. На такой путь не формальной текстологии, а текстологии, принимающей в соображение всю сумму вынужденных обстоятельств, в которые поставлен писатель, я стал еще тогда, когда редактировал "Так что же нам делать?""[28]. Мнение о "субъективности" выводов историко-стилистического анализа опирается на неверный взгляд, будто эстетические оценки вообще субъективны. Вовсе нет. О вкусах — спорят!

Отношение к произведению как к ценности эстетической, выявление и учет всех стилеобразующих факторов составляет обязанность всякого вдумчивого текстолога. Разумеется, эта опора на смысловые и стилистические критерии служит выявлению творческой воли автора и не должна превращаться в стремление дать "лучший" в смысловом и стилистическом отношении текст, хотя бы и в пределах авторских вариантов. Выявляется и принимается во внимание подлинная творческая воля писателя, а не видимость ее — его пассивность, отсутствие реакции на посторонние изменения текста. В таких случаях мы обязаны восстановить авторское чтение, если располагаем для этого достаточной документацией и убедительными доказательствами. Необходимо точно представить себе, знать — как и когда произошло искажение. Например, у Тургенева в "Свидании" говорится, что лицо крестьянки загорело "тем *золотистым* загаром, который принимает одна тонкая кожа". В издании 1859 г. слово "золотистым" пришлось на перенос и было набрано с пропуском слога: "золо-стым". В следующем издании — 1860 г.— эта опечатка была исправлена неточно: "*золотым*". Мы вернули текст к первоначальному, эстетически более точному варианту: "золотистым загаром".

Как при выборе основного источника, так и при оценке разночтений необходимо учитывать качество соответствующих источников. При этом авторитетность каждого источника должна основываться не только на внешних свидетельствах, но и на изучении его текста.

Сличение источников текста целесообразно производить поочередно, в порядке, обратном хронологическому: последнее издание сначала сверяется с предпоследним, и так постепенно восходят к первому, потом к беловой рукописи, потом

к черновику, к отдельным наброскам и т.д. В этом случае достигается экономия труда и более отчетливо выявляется творческий замысел и движение текста, его тенденция.

Сличение производится вручную — с подчитчиком или с "пальцем". За рубежом были попытки применить к сверке специальные приборы. Сверяли разные экземпляры первых изданий Шекспира, рукописи которого, как известно, отсутствуют. Машина сделала эту работу в 40 раз быстрее, чем это мог бы сделать один человек. Она сравнила 75000 страниц двухколонного текста и выявила несколько сотен неизвестных ранее разночтений.

Источники каждого данного текста, которых обычно бывает несколько, доставляют нам иногда различные его чтения. Один источник, например, черновая рукопись, имея "слои", также создает варианты того или иного чтения.

Возникает проблема выбора чтения, отделение того, что на основе научной критики текста может быть признано текстом аутентичным и правильным от того, что возникло в процессе становления текста или в результате ошибки. Этот выбор определяется:

1) на основе изучения источников и их филиации и выявления авторитетнейших, авторских;

2) при учете качества и уместности чтения;

3) при соображении о том, каким образом от предполагаемого подлинного чтения произошли разночтения[29].

У Ф.Бласса и других старых филологов есть учение о "понимании в духе автора". Прежде всего оно связано с идеей *единства произведения*; из этого принципиального положения в данном случае и следует исходить, в каждом произведении находить то, что составляет и поддерживает его единство. Ф.Бласс пишет по этому поводу: "Полное понимание произведения мыслимо лишь при ясном представлении о значении его, как единого целого"[30]..

Важно представить себе единство данного текста, его органичность во всех частях, завершенность или незавершенность, цельность. Руководящий принцип этой работы — единство содержания и формы произведения[31].

Принципы и методы такой работы применительно к текстологии давно разработаны филологами.

Исследование начинается установлением того, списан ли текст с одного источника; представляет ли он собой единое целое; нет ли в нем следов разнородности, признаков разного

происхождения. Показательным с этих точек зрения может быть наличие фактических противоречий, следов разного способа и стиля изложения, различных точек зрения, мировоззерцаний и т.п. Критика текста с этих точек зрения предпринималась относительно текстов Гомера, Гесиода, Софокла и других античных писателей.

Требование понимания "в духе автора" естественно соприкасается с проблемой "воли автора", которая, как уже было сказано, должна пониматься в смысле творческого волеизъявления, а не внешнего, формально-юридического.

Проблема "авторской воли", как и вся текстологическая работа, усложняется давлением требований нетворческого, нехудожественного порядка: вмешательством в текст цензуры, напрошенным и неавторизованным редактированием текста — при равнодушии автора к судьбе своего текста, неумении или нежелании за него бороться. То и другое в принципе признается искажением, порчей авторского текста. Однако восстановление первоначальных авторских чтений часто оказывается невозможным вследствие того, что автор подверг их новым творческим переработкам, нередко отказываясь от первоначальных чтений уже по собственным идейно-художественным соображениям.

* * *

Искажения текста обнаруживаются и исправляются посредством его критики. Приемы критики текста в принципе те же, как и вообще приемы исторического исследования: пользование показаниями источников текста — рукописей писателя и прижизненных печатных изданий. Эти источники выявляются и сравниваются между собой, подвергаются датировке; устанавливается их филиация. Учитываются общие ошибки, характерные заблуждения, которые могут указывать на родство рукописей и изданий, их субординацию, общее происхождение, зависимость друг от друга. Устанавливаются исходные формы всех доступных изучению рукописей (архетип). Результаты историко-текстологического исследования для наглядности могут быть представлены в виде стеммы.

Работа с рукописью — сложный процесс, требующий от исследователя обширной эрудиции и специальных знаний.

Трудность представляет во многих случаях даже простое первичное прочтение текста.

Вплоть до конца XIX и начала XX в. авторы не знали пишущих машинок и писали от руки. Приблизительно до второй половины 40-х годов XIX в. "орудиями производства" писателей были гусиное перо и карандаш. Бумага была шершавой, низкого качества, от времени рукописи поблекли, чернила выцвели, карандаш стерся.

Особые трудности доставляет скоропись — особая рукописная манера, распространенная на Руси в XVII-XVIII вв., а также все черновые рукописи.

Рукописи некоторых писателей трудны для прочтения по причине неразборчивости почерка. Таковы рукописи Крылова. Рукописи Гоголя трудны тем, что он, по-видимому, экономя бумагу, исписывал все свободные уголки, писал на отдельных листочках, обрывках бумаги и т.п., причем трудно установить последовательность этих кусков, начало и продолжение текста.

Автографы Толстого трудны по той и другой причине. Один переписчик, перебелявший черновик писателя, оставил на полях следующую надпись: "Ужаснулся и пропустил".

Исключительно богатый, интересный дневник М.П.Погодина до сих пор не опубликован полностью вследствие чрезвычайной неразборчивости его почерка. Таков же дневник А.С.Суворина. О почерке Погодина Гоголь писал ему 23 июня 1834 г.: "Скажи пожалуйста, кто тебя всегда толкает под руку, когда ты пишешь? Хоть бы одно слово можно было разобрать с первого разу! Я твое шестнадцатидольное письмо читал три дня и до сих пор некоторые слова остались неразгаданными".

Иногда писатели прибегали к зашифровке своего текста по различным причинам. Так называемая "Десятая глава" "Евгения Онегина" была зашифрована Пушкиным; её впервые прочитал пушкинист П.О.Морозов в 1910 г. Зашифрованы также некоторые произведения Полежаева, дневник Чернышевского, составивший 1-й том собрания его сочинений в 16 томах (расшифровка принадлежит В.М.Алексееву).

Задача исследователя состоит в том, чтобы прочесть даже неразборчивую, даже зашифрованную рукопись; прочесть не механически, а осмысленно.

Примером механического прочтения рукописи могут служить прежние публикации стихотворения Пушкина "Из Пиндемонте". Незадолго до смерти поэт готовил подборку стихотворений — так называемый "Каменноостровский

цикл", устанавливал их порядок, нумеруя каждое римской цифрой. Стихотворение "Из Пиндемонте" имело N 6. Маскируя свой текст именем иностранного поэта (ложный перевод), Пушкин написал сначала: "Из Альфреда Мюссе", но так как Мюссе был слишком известен, это заглавие в рукописи поэт зачеркнул и написал сверху: "Из Пиндемонте" (малоизвестный итальянский поэт). Цифра "6" оказалась в результате перемены заглавия как бы внутри его, не была понята публикаторами, и стихотворение печаталось под невразумительным заглавием: "Из 6-го Пиндемонте".

При напряженной работе чтения рукописи легко возникают миражи. "Текстолог, подобно влюбленной женщине,— замечает В.В.Виноградов,— нередко видит то, что ему хочется и чего в действительности нет"[32]..

Другая возникающая при чтении психологическая трудность — та, которую Д.С.Лихачев назвал "гипнозом чужого прочтения". Так, с тех пор как Жуковский, неправильно прочитал имя в пушкинской рукописи и озаглавил ее: "Галуб",— каждое новое научное издание (а их было не менее десятка) обращалось к этой рукописи, вносило из нее мелкие исправления, но ошибку в имени ("Гасуб", а не "Галуб") не замечали, подчиняясь гипнозу печатного слова — первоначальной публикации в N 3 "Современника" за 1837 г.[33].

С.А.Рейсер рекомендует совсем не пользоваться расшифровками предшественников — ни для справок, ни для сопоставлений, и только при окончании собственной сверки считает возможным к ним обращаться,— когда есть уже убежденность в собственной правоте и есть возможность критически отнестись к работе предшественников[34]..

Метод чтения черновиков, разработанный С.М.Бонди на материале текстов Пушкина в 30-е гг., при подготовке академического Полного собрания сочинений поэта, основан на требовании читать текст осмысленно, с учетом контекста, а не механически — по словам и буквам. Открытие и разработка этого метода — огромная научная заслуга С.М.Бонди, одно из главных достижений текстологической науки в нынешнем веке. Метод этот изложен и проиллюстрирован многими примерами в книге С.М.Бонди "Черновики Пушкина"[35].

В отличие от статичного белового текста, черновик — отражение процесса работы, документ динамический. Нельзя изучать его статически; необходимо понимание черновой ру-

описи не как статичного документа, а как отражения процесса создания произведения.

Читать черновик надо критически, а не буквалистски-формально. Читать заинтересованно, как лично важное неразборчиво написанное письмо. Задача: проникнуть в содержание рукописи, уяснить замысел поэта. "...Рукопись читается не по отдельным словам, а, наоборот, отдельные слова читаются на основании понимания всего целого"[36]. Чем "гуще" черновик, чем более он измаран, тем больше оснований и опор дает он для догадок о его правильном чтении.

Слова прочитываются с помощью контекста. Понимание целого подсказывает прочтение отдельных слов. "...Всякий случай нарушения в данном варианте смысловой связи с целым, а также нарушения в стихе метра, должен быть взят под подозрение в отношении правильности чтения данного места"[37].

Выясняется последовательность работы поэта, история создания данной рукописи, учитывая то, что нижняя строка черновика не всегда последняя строка текста, и наоборот. Проследить этапы и ход работы, смену мыслей, течение ассоциаций. Чтение текста в той последовательности, в какой рукопись создавалась, помогает понять смысл и значение каждого написанного слова, отдельных букв, позволяет находить место всякого отдельного наброска. Истолковывается и объясняется в своем происхождении всякая ошибка автора, несообразность, несогласованность текста.

Такое чтение — чтение-исследование, телеологическое и хронологическое[38], требует точного знания предмета, составляющего содержание рукописи, опирается на закономерности формы (стиха, рифмы). Печатный текст, беловая рукопись, другие черновики, если они есть, активно привлекаются к работе.

Широко применяется догадка, конъектура. Проявляется интуиция, художественное чутье, вкус исследователя. Лучшее доказательство правильности сделанных выводов — художественное качество выведенного текста[39].

Этот метод работы С.М.Бонди противопоставил невразумительному и непригодному методу составлению буквалистски "точных" "транскрипций", наполнявших тома дореволюционного академического издания. Текст черновика, поданный статически, а не представленный во временной перспективе,— "есть фальшивый документ или, в лучшем случае,

загадочная картинка, требующая своей разгадки"[40]. В качестве результата, к которым приводит подобный метод, С.М.Бонди указал случай злостного формализма, когда пушкинист М.Л.Гофман прочитал в черновиках "Евгения Онегина":

И богу душу передал
Как аппетит иль генерал[41].

Составление "транскрипций" С.М.Бонди признал приемлемым только в качестве вспомогательного приема для себя, в процессе работы.

Действительно необходимая часть работы — не "транскрипция", а *сводка* — связное последнее чтение черновой рукописи; то, к чему пришел писатель в данном черновике. Все отвергнутые, зачеркнутые чтения размещаются при ней в виде вариантов. Такая сводка — результат работы текстолога,— текст иной раз и гипотетический, но не произвольный, а подлинно авторский[42]. "...Лучше иметь пускай не до конца достоверную,— пишет С.М.Бонди,— но цельную художественную концепцию, чем оставаться при протокольно засвидетельствованных обломках"[43]..

Осмысленное чтение рукописей требует разнообразных знаний в области археографии, истории литературы, истории письменности и языка, стилей, графики и орфографии, исторической обстановки и реалий, жизни и творчества писателя, проникновения в историю данного текста и, конечно, особенно — в его содержание. "Нельзя сказать наперед, чего может не знать текстолог",— утверждает Г.О.Винокур[44]..— Приходится оперировать фактами биографии, истории, знанием языка, стиха и т.п.

Особые трудности представляет чтение рукописей литературно-художественных текстов. При чтении черновика Пушкина С.М.Бонди считал главным — доверие к непосредственному эстетическому впечатлению. Поэзия на то и рассчитана. Исследователь становится прежде всего читателем, сопереживает эстетически. Документы важны, но без сопереживания порой не помогут. Кроме логики, знания стиля и пр.,— нужно что-то еще — подобное интуиции. Ни в какой науке невозможно и без гипотез.

Палеографическое прочтение текста, связанное с его осмыслением, пониманием его истории, выявлением в нем ошибок и искажений и подготовка к публикации с соблюде-

нием принятых правил передачи текста и составляет его установление.

Если принять, что установление текста — это не только выявление его окончательного вида, но и вообще — понимание, осмысление его, прослеживание его истории и процесса творчества,— становятся особенно существенными и важными показания иных источников, даже очень ранних, отработанных, черновых.

Слишком далекие (глубокие) источники и доносимые ими варианты иногда уже мало связаны с чтением окончательного текста; для установления текста в его завершенном виде они мало нужны или не нужны вовсе. Но они могут быть интересны и значительны в других отношениях — обще-искусствоведческом, историко-текстовом... Интерес к ним неслучаен, исполнен смысла. "...В Дягилеве,— сообщает А.Н.Бенуа,— уже тогда обнаружилась определенная склонность ко всему незаконченному, к тому, что вылилось у художника сразу, не пройдя через строгий контроль сознания".*(Бенуа* Александр. *Мои воспоминания.* Книги 4 и 5. М.: Наука. 1990. С.171).

Письма к Н.С.Тихонравову А.Н.Пыпина, заинтересованно следившего за работой ученого над текстами Гоголя, полны озабоченности о фиксации всех деталей раннего текста, например, "Мертвых душ", драгоценного "для знатоков"; о передаче вариантов "сполна, до последней запятой".*(Гришунин* А.Л. А.Н.Пыпин в письмах к Н.С.Тихонравову.— В кн.: Пропагандист великого наследия. Вып. 2. Саратов. 1990. С. 119—120). Понимая, что совместить выполнение этой задачи с изданием общепринятого текста нелегко, Пыпин торопит своего адресата поскорее начать "издание тех любопытнейших вещей, которые обретаются" в его библиотеке, и резюмировать, обобщить свой опыт работы над текстами Гоголя.

Несколько уроков чисто филологического подхода к проблемам текста преподал В.В.Виноградов, который, как разносторонний ученый, свободно оперирующий комбинациями разноотраслевых знаний, применял эти знания к интерпретации изучаемых текстов. В книге "Проблема авторства и теория стилей" В.В.Виноградов показал свойственное иным текстологам "внешнее, одностороннее и обедненное" понимание фактов, на которые должны опираться текстологические обобщения; когда эти факты, разночтения списков, не столько осмысляются с точки зрения историко-археографи-

ческой, историко-стилистической и историко-литературной, как это следовало бы делать, сколько подвергаются чисто количественному анализу[45]. В сущности, это и есть отказ от филологического метода.

Исследовательское отношение к рукописям, в частности, к черновым, весьма знаменательно. Пушкин делал их для себя, а не для нас,— справедливо замечал С.М.Бонди. Но нельзя абсолютно сказать, что беловик всегда лучше черновика. Беловой текст естественно ближе к окончательному виду текста. Но черновик дает гораздо больше конкретных деталей и больше дает истории текста. Выясняя адресата стихотворения Пушкина "С Гомером долго ты беседовал один...", Н.Ф.Бельчиков опирается прежде всего на ранние варианты чернового текста[46].

Черновые варианты многое проясняют в другом "загадочном" стихотворении Пушкина — "В начале жизни школу помню я...", и к ним обращается интерпретатор этого стихотворения — Б.А.Васильев[47]. Здесь находим некоторые подробности "сада" и скульптур, которых нет в окончательном тексте стихотворения. Ясно, что перед глазами Пушкина стоял реальный, хорошо знакомый ему парк; некоторые важные черты в описании "величавой жены":

...лик и взоры *дивной* той жены
В душе глубоко напечатлены...

Протяжно сладким голосом, бывало,
Читает иль беседует она...

(то есть, как при церковном пении или чтении).

Я про себя превратно толковал
Глубокий смысл *духовных* разговоров...

(Беловой автограф: "...*Понятный* смысл *правдивых* разговоров..." — это Б.А.Васильев находил не столь выразительным).

* * *

Изучение печатных источников текста начинается с выявления всех прижизненных публикаций каждого произведения — в журналах, газетах, сборниках, отдельными изданиями. Посмертные научные публикации также могут представлять интерес. Учитываются и частичные публикации — отдельных частей, глав, отрывков. В этой работе помощь могут

оказать существующие библиографические указатели. Примером может служить справочник: Н.Синявский и М.Цявловский. Пушкин в печати. 1814–1837 (М. 1938), персональные библиографии Тютчева, Гончарова, Горького, Блока...

Если такого указателя по данному писателю нет, составление его входит в задачу исследователя.

Выявив таким образом рукописные и печатные источники текста, текстолог располагает их в хронологическом порядке и устанавливает их преемственность, "филиацию", последовательность авторской работы. Для этого предварительно производится датировка источников.

Существенное значение для приемов критики текста имеет вопрос о том, как писал тот или иной автор, какова его писательская манера. Пушкин сочинял свои произведения с пером в руках; поэтому у Пушкина много сложных черновиков. Другие авторы (Вяземский, Маяковский) "вынашивали" свои произведения предварительно в голове, и потом записывали в почти законченном виде. Тютчев тоже вынашивал произведение в голове; поэтому его черновик похож на пушкинский беловик с поправками. Как ни странно, к такой же манере "вынашивания" в голове прибегали иногда и прозаики, даже романисты, как, например, Гончаров.

В дальнейшем процессе творчества Тургенев, Гончаров, Горький с каждым новым изданием пересматривали и переделывали текст. Другие писатели были равнодушны к текстам однажды напечатанных произведений. Толстой, напечатав произведение, к тексту его почти никогда не возвращался, передоверял перепечатку жене, Н.Н.Страхову или другим лицам, а с определенного времени вообще разрешил всем желающим заниматься этим. Тютчев тоже устранялся от повторных изданий. Второе издание своих стихотворений (1868) он передоверил сыну и И.С.Аксакову, который писал, "Не было никакой возможности достать подлинников руки поэта для стихотворений еще не напечатанных, ни убедить его просмотреть эти пьесы в тех копиях, которые удалось добыть частью от разных членов его семейства, частью от посторонних. Между тем некоторые из этих копий были ошибочны или несогласны между собой. Пришлось выбирать лучшие и печатать без всякого участия со стороны автора. Мало того, ему было доставлено оглавление всей предполагавшейся книжки; оно пролежало у него месяц и было возвращено — не просмотренное; он даже и не взглянул в него"[48].

Гоголь поручил издание своих сочинений школьному товарищу, Н.Я.Прокоповичу, дав ему полномочия "править" — "как ты правишь тетрадки своих учеников".

Все эти особенности индивидуально-творческого порядка имеют значение для работы текстолога и должны быть учтены.

После того, как все прижизненные издания выявлены, выделяются из них те, в которых принял участие сам автор,— авторизованные издания. Причем недостаточно установить только самый факт авторизованности издания; надо определить еще степень авторизации и самое ее содержание. Автор мог читать корректуры, и такое издание — в высшей мере авторизованное. Или он подготовил и предоставил текст для издания; здесь мы имеем авторизацию несколько меньшей степени. Автор мог только в целом одобрить издание, не приняв в подготовке его никакого участия. Здесь авторизованности, разумеется, еще меньше.

Иногда степень авторизованности не удается установить, поскольку на этот счет не имеется сведений. В таком случае правильнее признать издание источником текста, но все разночтения его с предшествующими и последующими источниками текста анализируются особенно тщательно.

Следует также учитывать, что не всякий текст, входящий во в целом авторизованное издание, является авторизованным. Так, в 1923 г. в Берлине вышло собрание сочинений М.Горького, в 1-м томе которого сказано: "Настоящее издание просмотрено автором. Почти все рассказы редактированы. Исправлен язык. Некоторые значительно сокращены. М.Горький".

Но в отношении большинства произведений к этому изданию Горький только готовил текст, но корректур не читал. Кроме того, некоторые произведений (сказка "Товарищ", поэма "Человек", пьеса "Дети солнца") печатались не с подготовленных автором оригиналов, а с других. Выправленные же автором оригиналы этих вещей остались неопубликованными.

Наконец, ряд произведений (пьесы "Мещане", "На дне", "Варвары", "Дачники", повесть "Детство", рассказ "Злодей") — Горький вообще не готовил для берлинского издания, и они были просто перепечатаны с одного из предшествующих изданий.

Таким образом, в целом авторизованное издание для некоторых произведений может оказаться неавторизованным.

С учетом всего этого, с углублением в историю текста, работали все исследователи, понимавшие важность исторического подхода к литературе. Когда один из самых серьезных и вдумчивых текстологов, Р.В.Иванов-Разумник, собирался писать статью о "Крестовых сестрах" А.М.Ремизова,— он обратился к автору письмом от 5 сентября 1910 г.: "...Мне очень важно иметь впоследствии все редакции: как бы устроить, чтобы мне получить и исправленные Вами гранки? Нельзя ли будет также сказать "Шиповнику", чтобы он вернул после набора рукопись — все равно в каком виде? Устройте все это...[49].

В другом письме, 6 октября 1911 г.: "Дорогой Алексей Михайлович, когда будете высылать мне отпечатанные листы "Пруда",— вышлите мне (поскорее) и первую редакцию,— Митюрникову закажите. "Часы" я внимательно читал параллельно в двух редакциях; то же сделаю с "Прудом". Хочется проследить и читателям показать — эволюцию былого "декадентства""[50].

Эту систему работы усвоил для себя и А.М.Ремизов. Когда уже в эмиграции ему предложили перевести на французский язык "Скверный анекдот" Достоевского,— он начал с детального выяснения того, "как возникло литературное произведение и что о нем думали и думают"[51].

Практически почти не бывает источников, содержащих абсолютно правильный, безукоризненный текст. Вкравшиеся в него ошибки и искажения надо обнаружить и устранить. Для этого выбранный источник подвергается всестороннему критическому анализу и сверке со всеми другими источниками данного текста.

При обнаружении дефектности текста в него вносятся исправления, опирающиеся на другие авторитетные источники данного текста, или по догадке (конъектуры).

* * *

По устаревшей терминологии, употребительной однако, в старых и зарубежных руководствах по текстологии, выбор текста именуется: *рецензия* (recensio), исправление — *эмендация*. В соответствии с современными научными представлениями, установление текста достигается изучением его исто-

рии в целом, по всем источникам, принципиально нечленимо на стадии[52] и несводимо к исправлению только отдельных мест. Итоговое, общее решение о тексте принимает комплексный характер. Автографические источники — рукописи и корректуры, в которых непосредственно отражены творческие намерения авторов,— важный критерий правильности печатного текста и основание для его исправления.

Экзаминация (критическое испытание и оценка) текста с точки зрения его подлинности состоит в выборе разночтений по их вероятности в смысле соответствия словоупотреблению данного автора, приспособления к метру (в стихах) и т.п. Наиболее трудные чтения (lectio difficilior) рассматриваются как наиболее вероятные, так как именно они чаще всего бывают источниками переосмыслений и ошибок. Так, "пешня" садовника в "Сне Обломова" Гончарова, слово областное, диалектное, которого переписчик не знал, превратилось при переписывании в "пашню".

Многие искаженные тексты при недостаточности источников (например, "Слово о полку Игореве") не поддаются полному исправлению, так что в ряде случаев приходится только констатировать неисправность или прибегать к частичной гипотетической реконструкции текста.

Выявляются "loco spuria" (текстологический термин, означающий "места подложные", созданные кем-нибудь преднамеренно в искажение авторского текста).

Разумеется, во всех случаях при восстановлении верных чтений необходимо объяснить бывшую здесь ошибку, показать, каким образом она возникла, и аргументировать внесенное исправление. Установленные *коррупты* (искаженные места текста — от лат. corruptus — искаженный) локализуются (то есть устанавливаются, в каком именно месте, районе они возникли), что важно для построения стеммы, например, в древнерусских текстах.

ПРИНЦИП КОНТЕКСТА. СУЖДЕНИЯ ПО АНАЛОГИИ. "КОНВОЙ"

Учет контекста — одна из главных идей текстологии. Самое слово "контекст" с очевидностью указывает на связь с понятием "текст" и принадлежность к понятиям текстологии.

С контекстом в текстологии дело приходится иметь постоянно, начиная с простейшей работы — чтения текста. Каждый имевший дело с черновыми автографами писателей знает, как трудно разбирать небрежно написанное или густо зачеркнутое, особенно если слово или фраза оказывается изолированной, случайно оставшейся вне контекста. Контекст существенно облегчает прочтение; угадать вообще неизмеримо труднее, чем осмыслить слово в контексте.

Имеет значение контекст и в более общих суждениях.— "Нельзя иметь вполне точного понятия о значении произведения, не зная произведений предшественников"[53]. Более того: необходим учет контекста всей данной художественной системы в целом, что особенно важно, например, относительно произведений символизма и других течений XX в., обнаруживших явственно выраженное свойство системности.

Понятие контекста при изучении литературных произведений одним из первых выдвинул и обосновал Ю.Н.Тынянов. В статье "О литературной эволюции" (1927) он предложил осмыслять произведение (и литературу эпохи в целом) как систему взаимосвязанных элементов[54]. Предпосылки к этому были уже в теории А.А.Потебни, по которому в тексте слова обращены "не только к действительности, но и к другим словам и выражениям, входящим в строй того же произведения"[55]..

Эмпирическому взгляду свойственно изолированное рассмотрение отдельных изменений текста — без учета его общей трансформации,— изменений, которые поэтому не всегда удается удовлетворительно объяснить. Эмпирик видит в тексте преимущественно случайные пропуски и технические ошибки, оставаясь слепым к более существенным закономерностям изменения текста.

Исследователь, мыслящий филологически, более проницательным взглядом охватит все разрозненные факты, имеющие отношение к данному случаю, и в массе привлеченных фактов усмотрит закономерность, филологически осмысленную систему. Подлинно плодотворным может быть только комплексное исследование, принимающее во внимание все изменения данного текста, других произведений того же автора, других авторов, работавших в сходных условиях, а также общеэстетический, философский, социально-политический фон,— те общественные явления, которые могут оказаться существенными для понимания данного текстового

явления. Это не эклектическая, а диалектическая точка зрения.

"Силы академической традиции или инерции,— пишет Р.Р.Гельгардт,— оказываются настолько устойчивыми, что объединение в одном исследовании различных аспектов, синтезирование в нем разных методических приемов, направленных на раскрытие тех или иных сторон объекта, легко и охотно оценивается как эклектизм. Но само по себе создание комплексного подхода еще не есть верный показатель беспринципности. Принципиальная установка автора может состоять как раз в объединении разных аспектов и методических приемов, среди которых различимы собственные позиции исследователя"[56].

Только комплексный подход обеспечивает самое важное — позволяет видеть в трансформации текста не отдельные изменения-варианты, а наиболее общие мировоззренческие или литературно-технические тенденции, вызывающие всю систему изменений данного текста.

Контекст надо понимать очень широко. "Художественный контекст, определяющий значение слова,— пишет Л.Я.Гинзбург,— имеет самые разные объемы, и он может выходить далеко за пределы одного произведения. И целым литературным направлениям и отдельным поэтическим системам присущи разные типы контекста"[57].

Контекст таким образом выходит за рамки творчества одного писателя. То, что Д.С.Лихачев называет литературным "конвоем" (произведение того же времени, места, скриптория и т.п.), подлежит текстологическому исследованию[58],— это тоже контекст.

Любопытное наблюдение, касающееся влияния самого отдаленного и самого широкого общелитературного контекста на понимание, восприятие литературного явления делает Владимир Соловьев: "В последние годы образ Тынянова, его книги и замыслы стали ближе и внятнее читателю. Читатель, познакомившийся с произведениями Олеши и Платонова, Бабеля и Булгакова, по-новому отнесся и к Юрию Тынянову"[59]. Можно было бы добавить сюда еще и более позднее явление — Булата Окуджаву с его повестью "Бедный Авросимов" (1969), написанной несомненно в тыняновских и булгаковских традициях.

Принцип контекста В.В.Виноградов возводил в главное условие научной филологической критики текста[60]. Учитыва-

ется контекст разномасштабный — от самого широкого, общеисторического и общекультурного, историко-литературного до самого обычного и узкого. Произведение литературы, по словам Л.В.Щербы, "возникает в определенной исторической обстановке и имеют своих сверстников и предшественников, в свете которых они, конечно, только и могут быть поняты"[61].

Контекст тем более подлежит учету в текстологии, что в работе новейших поэтов и писателей он стал существенной частью творческого метода. Поэзию О.Мандельштама невозможно понимать без учета контекста — самого широкого: прежде всего контекста самого его творчества в целом; и не только стихотворного, но и прозаического; творчества других поэтов и литературы в целом; еще шире — контекста мировой культуры. Реминисценции, сквозные мотивы, опорные, ключевые слова и образы (сухость, соль, кровь, слепая ласточка со срезанными крыльями...), ассоциации и намеки, цитаты — пронизывают всё его творчество[62].

Принцип контекста открывает возможность *суждения по аналогии*: если изучается и устанавливается текст "Обломова", принимается во внимание всё, что мы знаем о работе Гончарова над "Обыкновенной историей", "Обрывом" и т.д. Это тоже — "конвой".

Из трех редакций пьесы А.Н.Толстого о Петре Первом (1928 — "На дыбе", 1934 и 1937 гг.— "Петр Первый") наилучшей в идейном и художественном отношении принято было считать третью — 1937 г. На этом настаивали особенно приверженцы "правила" "последней авторской воли".

А.Л.Сокольская[63] к решению этого вопроса подошла непредвзято и заново: в трех редакциях пьесы она усмотрела не просто варианты, более или менее удачные, а разницу положенных в основу произведений исторических концепций. Последняя редакция, 1937 г., обнаруживает тенденцию к идеализации эпохи и личности Петра и его окружения, сведение всего многообразия реальных жизненных противоречий к одному — между Петром и консервативным боярством, то есть идеализацию в духе сталинского абсолютизма. В последней редакции оказались утраченными многие достижения редакции 1934 г., которая представляет собой, по убедительно аргументированному привлечением архивного материала и конкретным анализом мнению автора, высшее достижение А.Н.Толстого в работе над этой пьесой. Убедительность ис-

следования А.Л.Сокольской намного возрастает оттого, что она сопоставляет анализируемый материал с аналогичными явлениями в литературе этого времени, когда в произведениях других авторов на сходную тему имели место те же приспособленческие тенденции.

Только такой, комплексный подход обеспечивает самое важное — позволяет видеть в трансформации текста не отдельные изменения-варианты, а наиболее общие мировоззренческие тенденции, вызывающие всю систему изменений данного текста.

Под контекстом следует понимать не только ближайшее окружение данного текста, но — гораздо шире — контекст всего творчества писателя: контекст литературы, литературного процесса, идеологии, эпохи в целом.

В главе IV "Дубровского" слова дьячка: "Я скорее соглашусь, кажется, *просить* на владыку, чем косо взглянуть на Кирила Петровича".— Бонди и Томашевский смущались чтением "просить" (в смысле "жаловаться"); чувствовали его сомнительность. Слово, написанное в черновике неотчетливо, скорее напоминало "лаять", но и это выражение ("лаять на владыку") казалось странным,— пока не вспомнилась поговорка, приведенная Пушкиным в одном из писем 1826 г.: "Вольно собаке на владыку *лаять*". Так было найдено верное чтение[64].

Прием аналогии основан на типологическом соответствии изучаемого, данного текста с другими, одновременными или того же порядка.

Архитектор-реставратор Г.В.Алферова, восстановившая московскую церковь Воскресения в Кадашах, пишет: "В тех местах, где "прочесть" памятник невозможно, так как вырваны "листы", надо на основании глубоких зондажей самого здания, истории архитектуры и развития художественных форм в различные эпохи добрать аналогии"[65].

Далее у архитектора возникает еще одна трудность, подобная иным текстологическим: *"Возрождать ли первоначальный вид памятника?* Сложная судьба у памятника в Кадашах. Образ какого периода его жизни положить в основу проекта реставрации? Что заменить и что сохранить? <...>

От мысли возвратить зданию вид 1687 г. отказались. Нельзя возродить три лестницы, ведшие к западному, южному и северному порталам четверика второго этажа: нам пришлось бы сломать более позднюю и все же изумительную колоколь-

но, не менее ценную в художественном плане, чем сам храм. Нелепо было бы добиваться восстановления здания 1657 г., о котором мы имеем смутное представление и которое, видимо, по своим художественным достоинствам было значительно ниже сооружения 1687 и 1695 гг. Реставрация памятника 1687 г. может проводиться только в некоторых частях — фрагментарно.

Вспомнились слова Дмитрия Петровича Сухова, сказанные в одной из его бесед: "Сам памятник архитектуры должен составлять план реставрационных работ, он же должен вести и работы. Бойся всякого насилия над ним, не навязывай ему своих мыслей и желаний, заставь говорить памятник, пусть он расскажет о своих нуждах. В процессе реставрационных работ продолжай слушать его голос. Не пророни ни слова, помни, что самые ценные сведения ты получишь именно во время реставрационных работ, когда сможешь проникнуть в глубь стен, разобрать поздние закладки, заглянуть в фундаменты. Если сам памятник будет главным твоим советчиком, то ты его не загубишь и не исказишь""[66].— Великолепные слова, чрезвычайно важные для всех имеющих дело с фактурой, тканью произведений искусства — то ли архитектурных, то ли литературно-художественных.

В поисках подлинного художественного образа церкви Воскресения в Кадашах помогал реставраторам и прием аналогии.

По аналогии — принимается во внимание вся система работы данного писателя. Если, например, изучается текст "Обрыва",— следует принять во внимание все, что мы знаем о приемах и методах писательской работы И.А.Гончарова, о текстах "Обыкновенной истории", "Обломова", "Фрегата "Паллада"".

Прием аналогии применяется и в искусстве изобразительном, при реставрации живописи. Новгородские фрески Феофана Грека, пострадавшие от пожаров, в известных пределах корректируются сохранившимися иконами этого живописца.

Аналогия понимается широко, выходя даже за пределы творчества и наследия данного писателя. В этом смысле Д.С.Лихачев ввел понятие "литературный конвой".

Под "конвоем", подлежащим изучению и учету, понимаются другие произведения и тексты, других писателей того же времени, что и изучаемый текст или даже другого времени,

если они типологически показательны для данного текста в каком-нибудь отношении.

Если изучается манускрипт, вышедший из определенного места, из известного монастыря, скриптория,— естественно поинтересоваться приемами работы и продукцией других известных скриптериев.

Рассуждение по аналогии применительно к литературному тексту может быть проиллюстрировано следующим примером:

В III действии "Горя от ума"", в монологе Чацкого читается:

"Чтоб умный, *бодрый* наш народ
Хотя по языку нас не считал за немцев".

Эпитет "бодрый" вызывает сомнение: полагали, что здесь должно быть: "добрый", как в некоторых списках[67].

"Добрый" в данном контексте соответствует декабристскому словоупотреблению. У Н.И.Тургенева находим в дневнике 1819 г.: "Неужели славный, умный, *добрый* народ никогда не возвысится до истинного своего достоинства?" П.Г.Каховский сообщал в письме из Петропавловской крепости: "Сердце цвело во мне, видя ум и простое, убедительное красноречие *доброго* народа русского".

Н.М.Коншин писал Пушкину в августе 1831 г.: "Как свиреп в своем ожесточении добрый народ русский!"

Однако в пользу чтения "бодрый", значащегося в авторизованных рукописях, может свидетельствовать ода "Вельможа" Г.Р.Державина (1794), в которой читаем:

О русский бодрственный народ,
Отечески хранящий нравы!

Реминисценции из Державина встречаются в "Горе от ума".

КОНЪЕКТУРА

Один из приемов исправления текста, применяемых в необходимых случаях,— назначение конъектур.

Конъектура — исправление, вносимое не на основании документальных свидетельств, а по догадке, гипотезе (лат.: conjectura — предположение, объяснение, догадка).

Конъектура незаменима в практике классической и медиевистической текстологии; при работе с текстами нового времени, где имеются авторизованные источники текста, конъектура гораздо более редка, не типична. Но и здесь в некоторых случаях приходится прибегать к гипотетическому вмешательству в текст.

Так, в "Войне и мире" Л.Толстого (т. II, ч. II, гл. XVII) Николай Ростов "заглянул в соседние двери комнат с растворенными дверями". Нетрудно догадаться, что здесь вместо "двери комнат" должно быть: "две комнаты". Обессмысливающая текст несообразность возникла при переписывании текста.

В статье Ленина "Партийная организация и партийная литература, которой придавалось столь важное значение, ранее печаталось: "...буржуазной публики, которая требует от вас *порнографии в рамках* и картинах". Несообразности текста долго никто не замечал, и только в 1960 г. в текст была введена конъектура и сделано примечание: "В источнике по-видимому, опечатка; по смыслу следовало бы "в романах".— Ред."[68].

"Право на конъектуру" отстаивали все крупные литературоведы-текстологи: Г.О.Винокур, Б.В.Томашевский, Б.М.Эйхенбаум, С.М.Бонди.

Б.М.Эйхенбаум пишет: "С одной логикой и юриспруденцией в текстологии далеко не уедешь"[69].— "У редактора-текстолога должно быть право вносить в текст произведения поправки не только в тех случаях, когда при сличении рукописей прямо и ясно обнаруживается не замеченная автором ошибка, но и тогда, когда сличение невозможно (за отсутствием рукописей), а необходимость поправки диктуется здравым смыслом, или тогда, когда ошибка (описка) сделана самим автором и есть основание думать, что ее исправление сделано в процессе переписки или печатания не им, а другим лицом"[70].

Из этого Эйхенбаум выводит "право конъектуры": "Отнять у текстолога это право было бы нерационально — оно требуется самим существом дела; надо только пользоваться им с величайшей осторожностью..."[71].

Б.М.Эйхенбаум ссылается на такой казус: в первоначальном автографе "Холстомера" было сказано, что "зад у кучера был шире *Холстомерова*"; переписчик не понял последнего слова, тем более что оно было записано сокращенно: "Х-ва",

и оставил пустое место. Толстой, заметив пропуск, написал: "...плеч",— "тем самым ослабив собственный текст"[72].

Был спор по поводу дательного или родительного падежа слова "девочке" ("девочки") в "Борисе Годунове": когда Самозванец признался Марине, что он не царевич Димитрий, а беглый монах:

"Марина:
Встань, бедный самозванец,
Не мнишь ли ты коленопреклоненьем
Как *девочки* доверчивой и слабой
Тщеславное мне сердце умилить?"

В рукописи Пушкина и в издании 1831 г., готовившемся Жуковским,— "девочки"", и так печаталось до 1935 г., когда Г.О.Винокур изменил написание: "Пушкин мог написать "девочки" и в значении дательного падежа, но такое написание создает затруднения для понимания этого места, и нам показалось возможным в данном случае им не дорожить, оговорив допущенное исправление в комментарии"[73].

Б.П.Городецкий, поддержанный В.В.Виноградовым[74], возразил, что Пушкин не мог написать "девочки" в значении дательного падежа, и настаивал на том, что форма "девочки" необходима по смыслу" этого места.

С.М.Бонди доказал, что прав все-таки Винокур: анализ реплики показывает, что по смыслу здесь нужен дательный падеж; Пушкин мог, имея в виду дательный падеж, написать в окончании "и", а не "е" ("ѣ"). Такое у Пушкина встречается не раз. И — привел примеры из "Руслана и Людмилы":

юношу ведут
К великолепной русской *бани*...

В "Евгении Онегине", глава IV, XXXV:

Но я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю ныне старой *няни*,
Подруге юности моей...

Бывали и обратные случаи, когда Пушкин в родительном падеже писал "ѣ" вместо "и".

Таким образом: "Решать, что же имел в виду Пушкин, мы должны не по написанию (которое, оказывается, не дает нам прямого ответа), а по смыслу, синтаксису, стилю всей фразы"[75].

В решении Г.О.Винокура, дополненном аргументацией С.М.Бонди, мы имеем пример убедительно примененной конъектуры, опирающейся, помимо логического анализа текста и ситуации, на многие прецеденты и аналогии.

Конъектуры могут быть предложены исходя из логики строения стиха, в частности — рифмы. Двадцать таких конъектур к академическому изданию сочинений Маяковского предложил М.Л.Гаспаров[76].

Так, в стихотворении "Бродвей" (1925):

"Я в восторге
от Нью-Йорка города.
Но
кепчонку
не *сдерну* с виска.
У советских
собственная гордость:
На буржуев
смотрим свысока"[77].

Так в черновом автографе, в журнальной публикации и в двух прижизненных перепечатках.

С полным основанием М.Л.Гаспаров заподозрил здесь искажение, нарушающее ритм: хореический размер четверостишья, завершающего стихотворение, написанное дольником, нарушен словом "сдерну". "Во всем остальном корпусе вольных хореев Маяковского таких нарушений нет, поэтому здесь можно предполагать опечатку",— пишет исследователь. И предлагает конъектуру: "сдеру" (вместо "сдерну")[78]. Искажение могло возникнуть в результате обычного сдвига чтения от менее привычного слова к более привычному.

Пример на рифму — стихотворение "Летающий пролетарий" (1924):

"Чисто-чисто,
Ни копотей,
ни *сажи*.
Лифт
развез
по одному на *этаж*"[79].

Автографы стихотворения не известны; только печатный текст. М.Л.Гаспаров предложил конъектуру: "ни копотей, /ни *саж*",— восстанавливая точную мужскую рифму и

грамматический параллелизм. Причина искажения — та же: предпочтение более привычного.

Разумеется, каждая конъектура нуждается в обосновании и в объяснении в комментариях; в сложных и сомнительных случаях она может не вноситься в текст, а существовать только в виде комментаторского предположения.

К конъектуре прибегают лишь в крайних случаях, если чтение признается явно несообразным, нелепым. Если же имеется простая несогласованность данного чтения с другими,— конъектурная правка не является оправданной.

Например, в "Войне и мире" княжна Марья Болконская дает брату перед отъездом его в армию ладанку на цепочке; в одном месте сказано, что эта цепочка золотая, в другом — серебряная. Так это и остается в издаваемых текстах — результат забывчивости, недосмотра писателя.

Конъектура применяется для унификации имен, особенно в незаконченных произведениях, когда один и тот же персонаж назван разными именами: в "Дубровском" Пушкина (Дубровский — Островский); в "Отце Сергии" Л.Толстого герой назван то Касаткиным, то Касатским. Принимается то имя, которое употребляется чаще и — в последних стадиях авторской работы.

Все сомнительные случаи решаются в пользу невыправленного текста. Конъектура нужна там, где имеются "принудительные основания для исправления",— говорит немецкий текстолог Георг Витковский. "Лучше оставить ошибку автора, чем внести свою",— дополняет его польский текстолог Конрад Гурский. Он напомнил, что всякая конъектура — только гипотеза, более или менее правдоподобная, и формулировал три условия введения конъектуры: 1) необходимо доказать ошибочность текста; 2) определить, какой смысл должен быть в данном месте текста; 3) доказать, что только такое исправление текста приемлемо.

Гурский приводит случай, когда его учитель, польский текстолог Ю.Клейнер, знаток поэзии Словацкого, заподозрил в одном месте искажение текста корректором, и так как автограф считался утерянным,— предложил конъектуру. Но нашелся автограф, из которого явствовало, что текст был напечатан правильно.

К.Гурский — сторонник осторожного пользования конъектурой, которая должна исправлять бессмыслицу, а не предполагаемую художественную неточность; нельзя быть абсо-

лютно уверенным, что автор не мог ее допустить. И во всяком случае лучше оставить ошибку автора, чем внести в текст ошибку свою. Субъективному чувству Гурский предпочитает объективные доказательства[80].

В особенно сложных случаях, в медиевистике и в классической филологии состояние источников может оказаться настолько недостаточным или сложным, что они не в состоянии обеспечить безусловный и цельный текст. Приходится прибегать к "реконструкции" или "селекции" текста, к гипотетическому воспроизведению его из фрагментов и кусков. Успех такой работы во многом зависит от филологического опыта и мастерства исполнителя. Такова высокоценимая специалистами реконструкция Троицкой летописи М.Д.Приселковым.

Потребность в такого рода работе встречается и в отношении новейших текстов. Несколько примеров убедительных, хотя, конечно, и гипотетических реконструкций набросочных, черновых текстов Пушкина привел в своей книге С.М.Бонди: собственных — послание к "Зеленой Лампе", "Воображаемый разговор с Александром I", и — Т.Г.Цявловской — "Я ехал в дальние края..."[81].

Если текст не удается вывести из одного источника, приходится жертвовать его внешней цельностью, создавая цельность иного рода — посредством сведения источников, *контаминацией* их, разумеется, неизменно помня о степени условности полученного таким способом текста.

Контаминация текста, предаваемая анафеме не в меру ригористичными текстологами при узко-эдиционном подходе[82], уместна все же в необходимых случаях и представляет несомненный филологический интерес. Да и в эдиционном деле с контаминацией дело обстоит не так просто: вся текстология, в той ее части, в которой она занимается установлением текста, есть не что иное, как реставрация и консервация произведений искусства, воплощенных в текстовой форме. Во всех прочих искусствах существуют аналогичные проблемы. Если при этом приходится сводить некоторые варианты, которые никогда, может быть, в данном произведении не сосуществовали, то это обусловлено природой художественной литературы как особого вида временнóго искусства. В искусствах статических, произведения которых сам художник имеет возможность воспринимать и контролировать единым

всеобъемлющим взглядом (при реставрации картин, например), мы бы поступили иначе.

Нет оснований бояться слов: "контаминация", "реконструкция", "реставрация", даже "селекция" текста. Если история текста покажет, что в данном случае без контаминации не обойтись,— то отчего же к ней не прибегнуть? В настоящее время можно считать доказанным, что без контаминации невозможно установить полноценный и цельный текст "Войны и мира" Толстого; роман Гончарова "Обломов", в котором оказалась не использованной в дальнейшей работе "тупиковая", беловая редакция 1862 г. Таков же текст лермонтовского "Демона". А.Блок, работая в 1920 г. над изданием Лермонтова, замечает в записной книжке: "Выяснилось, что текста Демона окончательного нельзя достать"[83].

В.Я.Виленкин, публикуя заметки А.Ахматовой о Мандельштаме, пишет: "Знаю заранее, что предлагаемый мною текст воспоминаний Ахматовой о Мандельштаме строгие текстологи назовут контаминацией и привычно сочтут недозволенным и беззаконным. Но, во-первых, это, в сущности, не контаминация, поскольку беловой автограф отсутствует, а включение в принятый за основу текст фрагментов других рукописей всюду четко обозначено. Во-вторых, если даже с ригористической точки зрения элемент контаминации здесь все-таки может быть усмотрен, он, по-моему, должен быть оправдан бесспорной ценностью добавляемого материала (зачеркнутое автором не восстанавливается нигде), хронологической близостью возникновения соединяемых текстов и стилистическим единством сложившегося в результате литературного целого"[84].

Конечно, в бездумном, ремесленном исполнении встречаются контаминации неоправданного, дурного тона. Таковы, например, в массовых изданиях тексты недоработанных самим автором некоторых стихотворений Пушкина. Но в контаминации, как таковой, примененной в исключительных случаях, нет ничего предосудительного. Важно, чтоб она применялась обоснованно и в действительно нужных случаях. "Принципиальное" отвержение контаминации, как приема, якобы вообще непригодного, лишено оснований.

Применение контаминации в ущербных текстах древних литератур — совершенно обычное дело. То же — в текстологии фольклора, где перенесение отрывка текста из одного произведения в другое — весьма частое явление, составляю-

щее существенную особенность народной поэтики, особенно песенной и былинной[85].

Самый термин "контаминация" дает основания для негативного отношения: в латинском языке он, действительно, означает "осквернение" или "порчу". М.П.Штокмар, однако, впервые обратил внимание на контаминацию в фольклоре, как на творческий прием, подлежащий изучению, а вовсе не показатель разложения и упадка народной поэзии[86]. Близки к этому приему так называемые "общие места" и мигрирующие стандартные фразеологические формулы, применяемые с незначительными вариациями в разных фольклорных произведениях. Перенесение текста опирается при этом на тематическое родство произведений, что делает самый процесс контаминации более сложным и органическим[87].

* * *

Сопоставлением источников текста выявляются его *разночтения — редакции* и *варианты* текста. Оценкой и отбором редакций и вариантов устанавливается текст. В этом процессе многое устанавливается прочно и объективно, на документальной основе. Но ошибочно думать, что все моменты творчества и все детали истории текста документированы.— Вовсе нет! До многого при установлении текста приходится догадываться, доходить умозрительным путем. Соответственно этому и результат может оказаться разной степени убедительности и прочности.

Б.В.Томашевский отмечал значительные колебания вероятной правильности принимаемых в текстологии решений: "Стопроцентного решения не может быть"; по степени вероятия оно может иметь соотношение 49 и 51 процент, когда шансы того и другого решения почти равны; но то же соотношение может быть в 3 и 97 процентов.

Поэтому,— говорил Б.В.Томашевский,— "в выборе текста всегда есть риск"; ни один текстолог, если он не шарлатан, не может сказать, что он дает текст "невариэто"; и если я буду делать издание, которое будет продаваться за пятачок,— никакому академическому изданию (какую бы силу эпитета в слово "академическое" ни вложить) я не поверю, сам перепроверю текст, потому что в академическом издании могут быть спорные решения спорных вопросов, и "это спорные

вопросы не издания, а самого текста", и нет ничего противоестественного, "если одно издание расходится с другим"[88].

"...В текстологии, как и во всякой другой науке,— вторит ему С.М.Бонди,— кроме данных абсолютно точных, кроме аксиом и непреложных фактов, есть и должны быть положения более или менее достоверные, имеющие ту или иную степень вероятности"[89].

Достигнутые результаты, таким образом, могут не быть абсолютными, имеющими значение непреложных и окончательных истин. Как выводы всякой науки, они могут быть гипотетическими. Немецкий филолог А.Бёк предлагал говорить о следующих степенях, градациях истины при критике текста: очевидная, вероятная, правдоподобная, не лишенная некоторого вероятия[90].

Контроль качества текстологической работы осуществляется не полицейскими мерами, не юридическими установлениями или "правилами", а, как и всё в науке,— научной критикой, традицией и параллельной работой других текстологов.

Даже в текстах новой литературы, где контролирующая роль автора весьма велика, есть много сложных случаев и текстовых казусов, не решенных окончательно, иногда и неразрешимых.

У Грибоедова в "Горе от ума", действие I, Чацкий спрашивает о "смешеньи языков — французского с нижегородским". Далее следует текст:

"Софья

Смесь языков?

Чацкий

Да, двух, без этого нельзя ж".

Ему отвечают:

"Но мудрено из них один скроить, как ваш". (Стих 416.)

В ранней, Музейной рукописи эти слова произносит Софья. В более поздних, Жандровской и Булгаринской рукописях реплика принадлежит Лизе. Возник многолетний спор. В театрах эту реплику произносит Софья, так как, естественно, она, а не служанка Лиза может "на равных" говорить и пикироваться с Чацким; Лизы будто бы в это время даже и не должно быть на сцене. Н.К.Пиксанов и П.С.Краснов, осно-

вываясь на формальном правиле "последнего текста", относили реплику к Лизе.

Есть много аргументов за то, что эта реплика принадлежит Софье. По самому складу своему она принадлежит образованной барышне. Ведь есть законы характеристической речи, согласно которым нельзя себе представить, например, чтобы не Онегин, а Ленский говорил: "Боюсь, клубничная вода Мне не наделала б вреда". Злоязычие Чацкого — тема Софьи, проходящая через всю комедию; Лиза же в пьесе скорее партизанка Чацкого. Ей эту реплику произносить не надо.

Перемена произошла при изготовлении Жандровской рукописи, и она легко объяснима: исказился не стихотворный текст, а обозначение лица при реплике. Булгаринская рукопись механически копировала Жандровскую.

Композиция поэмы Некрасова "Кому на Руси жить хорошо" вызывает давние споры. Неясно, например, относится ли "Пролог" ко всей поэме или только к ее 1-ой части. Поэма, как известно, не была закончена, и при жизни Некрасова печатались только отдельные главы — с неясными, а порой и противоречивыми указаниями: "Из <такой-то> части".

В дореволюционных изданиях за основу принималась такая последовательность глав: "Последыш", "Крестьянка", "Пир на весь мир". В 1922 г. П.Н.Сакулин предложил иную последовательность — по соображениям внутренней связи частей, учитывая также и некоторые указания поэта: "Крестьянка", "Последыш", "Пир на весь мир". В 1934 г. В.В.Гиппиус предложил иную композицию: "Последыш", "Пир на весь мир", "Крестьянка",— мотивируя календарной последовательностью действия и анализм некоторых деталей.

Все возможные варианты перебраны, а окончательного решения нет. По-видимому, при данном состоянии источников оно невозможно. Условно в современных изданиях главы располагаются по наиболее вероятной схеме: "Последыш", "Крестьянка", "Пир на весь мир".

Другой текстовой казус, пока не разрешенный,— в стихотворении Некрасова "Пророк" ("Не говори: забыл он осторожность...", 1874). Последняя строфа:

"Его еще покамест не распяли,
Но час придет — он будет на кресте;
Его послал Бог Гнева и Печали
Рабам земли напомнить о Христе".

Так читается во всех автографах. Но в копии библиографа П.А.Ефремова, общавшегося с Некрасовым, последний стих читается: "*Царям* земли...".

Вариант соблазнителен, но не подтверждается ни одним из автографов.

Однако есть смутные воспоминания народника Григорьева, будто бы он верен. 3 апреля 1877 г. Некрасов подарил Крамскому экземпляр своей книги "Последние песни", где заглавие: "Пророк (из Барбье)" — зачеркнуто Некрасовым и вместо него написано: "В воспоминание о Чер<нышев>ском", а снизу приписана последняя строфа, не пропущенная цензурой. Однако самый последний стих, который должен бы был дать ответ на вопрос, "Рабам" или "Царям",— не сохранился: он был обрезан при переплетении данного экземпляра книги.

Печатается пока "Рабам..." — как в автографах.

В стихотворении Некрасова "Размышления у парадного подъезда" в конце читается:

"Иль, судеб повинуясь закону..."

В 1886 г. Чернышевский писал А.Н.Пыпину, что этот "напечатанный стих — лишь замена другому"[91]. Какому именно,— не сообщил. Разные некрасоведы на разных основаниях предлагали:

В.Е.Евгеньев-Максимов: "Сокрушишь палача и корону";

А.М.Гаркави: "Иль, царей повинуясь закону...";

М.Л.Нольман: "Иль, покорный царю и закону...".

Всё это, разумеется, гадания; печатать же приходится автоцензурный вариант текста, поскольку подлинный, доцензурный, остался неизвестным.

Ряд спорных разночтений содержит стихотворение Лермонтова "Прощай, немытая Россия...": "преданный" — "послушный", "стеной" — "хребтом", "пашей" — "царей" и др.[92].

Прочтение текста, связанное с его осмыслением, на основе его истории, с выявлением в нем ошибок и искажений, а также (в случае надобности) подготовка его к публикации с соблюдением принятых правил передачи текста — это и есть *установление* текста произведения.

Текст художественного произведения устанавливается на основании не только формальных, но и эстетических критериев. Принцип последней воли автора в известной мере

может служить ориентиром в поисках эстетически наиболее полноценного варианта текста. Одобрив поправку К.Гурского (см. с. 103 и 375), Д.С.Лихачев предложил говорить не о творческой воле автора, а о художественном замысле, и "выбирать основной текст сообразуясь с последним вариантом художественного замысла автора. В этом последнем случае текстолог имеет право не считаться с различного рода авторской правкой, не вызванной развитием художественного замысла, а также с предсмертными, старческими запрещениями печатать то или иное из своих произведений..."[93]. Во всех неясных и спорных случаях решающим критерием предложен критерий эстетический.

Текстологический метод, опирающийся на научные основания, не приемлет не только механические, но и субъективистские приемы работы. Выбор источника и вносимые в текст исправления опираются не на субъективные соображения редактора, а на объективный научный анализ.

Однако многие искаженные тексты, особенно древней литературы, при недостаточности и плохой сохранности источников, не поддаются безусловному исправлению, так что некоторые гипотетические или неустановленные чтения приходится только констатировать в комментариях или прибегать к частичной реконструкции текста.

Выше говорилось об историческом критерии и о соблюдении текста "единой системы". Эти критерии, как, впрочем, и все другие, Б.В.Томашевский находил имеющими ограниченную сферу применения. Он, например, не соглашался признать абсолютно правильным выбор первоначальной редакции лицейских стихотворений Пушкина, хотя в общей форме такое решение и представлялось ему дающим правильный результат. Как всякое прямолинейное решение, проведение исторического принципа без учета цели издания и характера последующей переработки — "грешит во многих пунктах". "Вообще удаляться от правила последней редакции,— пишет Б.В.Томашевский,— следует с большой осмотрительностью, хотя всегда необходимо проверить возможность применения этого правила"[94].

Автор книги предостерегает от того, чтобы твердо было установлено, в каких именно случаях редактор должен проявить критическую осторожность и какие вопросы должны оставаться неразрешенными — во избежание проявлений субъективизма: "Здесь не может быть никаких общих норм,

никаких методологических приемов. Определяется эта область неразрешенного тем, что именуется критическим тактом и что является в некоторой степени профеосиональным даром редактора. Попытки определить путем анализа чужих ошибок область вопросов, которые *опасно* разрешать, совершенно неправомерны. Невежественный редактор может наделать ошибки совершенно очевидные, и самая критическая робость может быть источником ошибок"[95].

Утверждая необходимость разнообразных приемов критики текста, которые не могут применяться механически, Томашевский исходил из того, что "в области гуманитарных наук мы имеем дело не с точными, а только с приблизительными фактами"[96]. Между тем,— пишет он далее,— в филологии встречается неумеренное применение так называемого закона исключенного третьего: "данное явление есть А, или не-А, и третье решение невозможно". Этот закон применим лишь к явлениям, а не к нашему знанию о них; во-вторых, он применим к индивидуальным явлениям, а не к целому ряду. Очень часто суждение о частном явлении неправомерно основывают исключительно на знакомстве с общим явлением. Для редактирования, по мысли Томашевского, из этого следует тот вывод, что нельзя требовать для утверждения абсолютной уверенности. "Дело в том, что всякое суждение, помимо прочего, обладает свойством некоторой большей или меньшей вероятности. Поэтому, редактируя текст, нет необходимости всегда придерживаться во всем одного определенного мнения. Можно иметь сразу противоположные мнения об одном предмете, но с разной степенью уверенности в них"[97]. И далее: "Вообще мы редко имеем дело с суждениями достоверными, а по большей части только с более или менее вероятными"[98]. Вывод из этого: "Для редактора нет ничего опаснее бесповоротных и категорических решений"[99].

Реставрируя по неавторизованным спискам "Гавриилиаду" Пушкина в августе 1921 г., Б.В.Томашевский подчеркнул, что его издание "не претендует на установление окончательного не varietur текста. Цель его — дать текст наиболее вероятный, наиболее согласующий находящийся в нашем распоряжении материал. <...> Установление "канонического" текста не есть какая-то сдельная работа, границы которой легко определяются,— это есть деятельность непрерывная, деятельность бесконечного приближения к пределу, вообще недостижимому"[100].

Текстологическая школа Нечаевой-Прохорова решительно отвергла подобные суждения Томашевского как "субъективные".

Однако заложенная здесь идея максимально критического отношения к решению вопросов текста с применением всесторонней аргументации была плодотворной идеей. Решение этих вопросов, по мысли Б.В.Томашевского, достигается всесторонним анализом текста и вдумчивым исследованием. "Основания критики текста <...> исходят всегда из полного и всестороннего понимания текста. Какие именно знания необходимо привлекать при этом, помимо знания языка и литературных приемов автора, установить в общем случае нельзя, так как это зависит от того предмета, который трактуется в разбираемом тексте"[101].

Идея вдумчивого анализа и неприятия механических решений проходит через всю книгу Томашевского и формулируется автором в афористической форме: "Задача критики текста состоит не в том, чтобы *выбрать* текст, а в том, чтобы его *доказать*"[102]. Ради афористичности автор книги (математик по образованию!) сократил эту формулу: "выбор", конечно, предполагается, так как ведь и "доказать" можно только то, что выбрано; в несокращенном виде формула читалась бы: "...не только в том, чтобы выбрать тест, но и (важнее и прежде всего!) в том, чтобы его доказать". В целом высказывание направлено против некритической перепечатки какого-либо ("выбранного") источника текста. И оно — правильно.

Сходным образом формулировал принципы установления текста С.М.Бонди: "Принцип современной текстологии — использование самых разных источников, комплексный подход и использование права на догадки (конъектуры); умение доказать текст. Не воспроизводить какой-нибудь один документ, а использовать все материалы и на основе их исследования устанавливать текст. Г.О.Винокур возмущался формулой: "Текст печатается по..." (такому-то источнику). Он говорил: так нельзя; текст устанавливается по всем источникам. Он даже где-то писал об этом"[103].

ПРОБЛЕМА ЦЕНЗУРЫ

Обширная область изучений связана с цензурой и общими политическими условиями бытования литературы. Ошибочно думать, что эта тема имеет отношение только к изданию текста и вызвана потребностью освобождать его по возможности от прежних цензурных изъятий и искажений. Проблема цензуры не только эдиционная, а общая для литературы проблема. История цензуры составляет важный отдел гражданской истории вообще. Не случайно этому предмету посвящено так много капитальнейших сочинений. Цензурная история необходима в историко-литературных изучениях. Цензурные условия не только в частностях текста, но и вообще влияют на произведения писателя и подлежат учету при их оценке. "Мы только тогда можем судить о писателе, об его взглядах, об его отношении к современным ему общественным задачам,— пишет В.Е.Якушкин,— когда примем во внимание степень свободы, ему предоставленной, степень возможности высказывать ему свои мнения по религиозным, общественным, политическим, научным вопросам. С этой точки зрения,— которая, конечно, обязательна для истории литературы,— прежние судьбы нашей цензуры имеют особый интерес"[104].

Отражение же цензуры в литературе, цензурная история произведений и книг есть проблема текстологическая, она немыслима без изучения истории текстов, без текстологии.

Ф.Павленков, защищаясь на суде в 1868 г. по поводу издания сочинений Писарева, говорил между прочим о влиянии цензурных увечий на авторский текст: "Когда автор представляет свою рукопись в цензуру и берет ее обратно со множеством различных помарок, тогда его статья, в строгом смысле, теряет свой первоначальный характер. После цензурных сокращений писатель говорит уже не то, что хотел сказать, или не совсем то"[105].

Цензурные условия — не просто явление, механически искажающее или ограничивающее мысль писателя, легко выделяемое и устраняемое, а один из факторов, оказывающих сложное влияние на самое формирование литературы. Давление цензуры находится в сложном переплетении с тем, что мы называем творческой волей писателя[106]. В этом отноше-

нии явления цензурного порядка близко соприкасаются с редактурой и общими условиями литературного развития. Установление подлинного творческого намерения автора составляет таким образом исследовательскую задачу ученого, который, как правило, о текстах изучаемого писателя знает точнее и больше, чем в свое время помнил и знал сам этот писатель.

Существенной частью работы при установлении текста становится установление в нем цензурных искажений. Сам автор делает это далеко не всегда по разным причинам. Так, Тургенев, издавая "Записки охотника" отдельным изданием, восстановил большую часть цензурных искажений журнального текста. Из новых искажений цензора В.В.Львова в последующих изданиях автор устранил лишь немногие, хотя имел к этому полную возможность, и скорее всего — по памяти. В передаче Г.З.Кунцевича сохранилось следующее свидетельство П.И.Вейнберга, объясняющее это обстоятельство: "Я помню, мы говорили с Иваном Сергеевичем, почему он не внесет мест, зачеркнутых цензурой — слышно было, что кое-что выпущено. Он сказал: "Знаете, это все так мне надоело""[107].

Текстология выявляет и восстанавливает цензурные увечья текста, если это согласуется с последующей творческой обработкой текста.

В простейших случаях — в архиве сохраняется цензурный экземпляр произведения с запретительными пометами и заключениями цензора. Восполнение цензурных изъятий достигается при этом сравнительно легко. Однако в подавляющем большинстве случаев прямые документы цензуры до нас не дошли. Тогда о цензурных искажениях текста можно судить окольным путем сличения рукописных и печатных источников.

Проблема цензурных искажений имеет еще и ту сложность, что она находится в тесном переплетении с творческими переработками, следовательно — и с творческой волей автора. Под цензурным давлением писатель перерабатывает тот или иной участок текста, и делает его необратимым: возврат к доцензурному чтению в данном контексте становится уже невозможным.

При подготовке академического издания "Записок охотника" не сочтено возможным вводить в текст доцензурные по видимости варианты автографов, как это делалось в ряде

случаев в издании Гослитиздата: помимо цензурных, у автора могли быть и другие соображения, заставлявшие его отказываться от восстановления тех или иных доцензурных чтений. "Тупоумная" Василиса Васильевна в "Чертопханове и Недопюскине" умерла от того, что "ей во сне привиделся белый человек верхом на медведе". В автографах далее было: "...с надписью на груди: "Антихрист". В цензурную рукопись 1852 г. Тургенев не ввел этих слов, и мы их не вводим (хотя Гослитиздат ввел). Помимо цензуры, у Тургенева могли быть другие причины не вводить этих слов (в других случаях слово "Антихрист" он восстанавливал). Вполне вероятно, что эту несколько наивную, не очень остроумную и художественно неправдоподобную деталь автор отбросил сознательно — соблюдая свойственное всякому художнику чувство меры и такта.

Такого же типа случай — когда охотник, пришедший к Чертопханову в гости, слышит из другой комнаты голос Недопюскина: "Маша, подай мне *галстук*". Доцензурный вариант: "Маша, подай мне *панталоны*", но Тургенев его не восстановил, и мы его оставили лишь в "Вариантах".

Восстановление всех подобных мест уводило бы в иных случаях слишком далеко от оставленного Тургеневым теста. Так, в "Чертопханове и Недопюскине" печатается: "Человек он был добрый и честный, а брал взятки "по чину" — от гривенника до двух целковых включительно". Чтоб соблюсти последовательность, следовало бы ввести из автографов не только слова "по чину" (что необходимо для точного понимания смысла фразы), но и последующие: "Кто в него бросит первый камень?" (тоже, вероятно, выброшенные цензурой, как не к месту употребленная цитата из Евангелия), на что ни один редактор до сих пор не решался. В очерке "Лес и степь" — в черновом и беловом автографах: "...грибы стоят отдельно, *как монахи*, под своими широкими шляпками..."; в тексте "Современника" сравнения с монахами нет. Это, конечно, цензурное искажение; "бабы с длинными палками в руках *бредут на богомолье*..." — в "Современнике" и всюду потом печаталось: "бабы, с длинными граблями в руках, *бредут в поле*...".

Академическое издание все такие чтения отмечает в "Вариантах", но в текст не берет,— исходя из того, что Тургенев сам восстановил всё, что хотел и мог — в "цензурной рукописи" и позже, а если чего не восстановил, значит имел на этот счет

свои соображения, о которых нам позволительно догадываться. Доцензурные варианты автографов, если они не были восстановлены потом автором, принимались только в тех единичных случаях, когда текст без них недостаточно ясен (например,— "по чину". Без этих слов исчезает ирония и некий тёплый штришок в характеристике Недопюскина-отца).

Еще один случай — в "Гамлете Щигровского уезда". В рукописи сказано о вдове-полковнице, к дочери которой сватается герой: "Сама соседка была *скверная* баба, с постоянной хрипотой злобы в горле, притеснительное и сварливое существо". Эпитет "скверная", однако, не был пропущен цензурой, и в "Современнике" печаталось просто: "баба" ("Сама соседка была баба...", и т.д.). Восстанавливая цензурное искажение при создании "цензурной рукописи", Тургенев сделал это неточно: вместо "скверная" он написал "злая". Получилось тавтологично: "*злая*... с постоянной хрипотой *злобы*...". И далее, несколько ниже — "*злая* старуха...". Столько раз одними и теми же словами об одном и том же. Здесь в результате вынужденного цензурой позднейшего вмешательства в текст нарушена "система". В академическом издании восстановлен первоначальный тургеневский вариант: "*скверная* баба...", и это сделано тем более твердой рукой, что и в черновом автографе сначала написано "злая", а потом это слово зачеркнуто и сверху рукой Тургенева написано: "скверная".

Иного отношения требуют изменения, внесенные при издании 1852 г. Их цензурный характер и точные чтения устанавливаются документально по цензурной рукописи, в которой они обозначены красными чернилами и текстовыми заменами, произведенными рукой цензора В.В.Львова. Искажения этого рода устранялись академическим изданием.

Кроме прямых цензурных искажений текста, возможны проявления *автоцензуры* — изменений в тексте, произведенных самим автором в предвидении цензуры. Опасаясь более разрушительных искажений или даже полного запрещения вещи, автор сам изменяет текст, "смягчая" рискованные с точки зрения цензуры места. Так было с "Маскарадом" Лермонтова; последнюю редакцию "Повести о капитане Копейкине" Гоголь создал специально для того, чтобы протащить произведение через цензуру.

Автоцензура основательно вредила литературе, так что А.Н.Островский считал страх запрещения пьесы главной

причиной бедности и бесцветности нашего театрального репертуара[108].

Для исследователя текста автоцензура представляет собой более сложное препятствие, чем собственно цензурное вмешательство, не осложненное автоцензурой: не всегда она оставляет следы в виде первоначальных редакций и вариантов в рукописях; об идеологических и политических эвфемизмах, смягчениях часто приходится только догадываться. Встречаются очень сложные случаи.

При подготовке академического издания сочинений Пушкина столкнулись с трудностями текста поэмы "Руслан и Людмила": в первом издании её, 1820 г., были фривольные места, которые удалось провести через цензуру. Находясь в ссылке и готовя второе издание, Пушкин не захотел рисковать и эти места снял. Они, однако, весьма характерны для шутливо-эротической поэмы юного Пушкина. Шеститомник издания "Academia" (т. 2, 1936), приняв за основу текст 1835 г., ввел в него сокращенные Пушкиным места; академическое издание (т. 4 1937) приводит эти места подстрочно.

В "Рассказе старшего садовника" Чехова (1894) была фраза: "Веровать в Бога нетрудно: в него веровали и Аракчеев и Бирон. Нет, вы в человека уверуйте". Эту фразу газета "Русские ведомости" не пропустила в печать — "ради страха иудейска", о чем Чехов писал И.И.Горбунову-Посадову 31 декабря 1894 г. Через 7 лет, помещая рассказ в сборник "На трудовом пути" и в собрание сочинений, автор не восстановил изъятое, то ли он забыл это место, то ли цензурные правила 1903 г. оставались теми же, что и в 1894 г. Впервые текст восстановлен в 12-томном собрании сочинений Чехова (1962) и затем — в академическом издании[109].

Иногда автоцензуру предполагают без достаточных оснований. При публикации поэмы Некрасова "В.Г.Белинский" спорным оказалось одно чтение — в том месте поэмы, где речь идет об учрежденном в 1848 г. "Бутурлинском" цензурном комитете:

По счастью, в нем сидели люди
Честней, чем был из них один.
Фанатик ярый Бутурлин,
Который, не жалея груди,
Беснуясь, повторял одно:
"Закройте университеты,
И будет зло пресечено!..

В одном из источников, переначальном черновом автографе РГБ, вместо "Фанатик ярый..." читается (вписанное карандашом): "Палач науки..." —

Палач науки Бутурлин...

К.И.Чуковский впервые обратил внимание на это чтение, которое показалось ему более звучным, интересным и правильным, выгодным политически ("злее и резче"[110]). Чтение же "Фанатик ярый" он счел автоцензурной, смягчающей заменой ("бледным"). В 12-томном Полном собрании сочинений и писем Некрасова[111] К.И.Чуковский провел открытое им чтение "Палач науки", пропагандировал его и в известном своем текстологическом трактате "От дилетантизма к науке"[112]. Тогда, в 40-е годы, принято было "радикализировать" классиков, насколько это представлялось возможным. Текст поэмы в Полном собрании сочинений печатался по "Полярной звезде на 1859". Но характерно, что сделанное от этого текста существенное отступление ("Палач науки...") в комментариях не оговорено, в то время как оговорена другая поправка, совсем не значительная.

Точно так же А.М.Гаркави чтение "Фанатик ярый..." склонен считать смягчающей заменой. В отличие от К.И.Чуковского, он учитывает то, что для подцензурной печати поэма не предназначалась. Чем же в такой случае вызывалось "смягчение"? А.М.Гаркави объяснил его тем, что "хранение, а тем более распространение поэмы даже в рукописном виде, представляло большую опасность для автора. Поэтому Некрасов должен был соблюдать осторожность и соблюдал ее; например, в одной из дошедших до нас рукописей строка о Бутурлине дана так: "Фанатик ярый Б..." — Некрасов, очевидно, не решился назвать фамилию ненавистного сановника и написать слова "палач науки""[113].

Такое объяснение, однако, малоубедительно. Фамилия "Бутурлин" для читателя того времени восстанавливается из данного контекста безо всякого труда. На нее прозрачно намекает и рифма; речь идет об *исторических* трудах Бутурлина, который был историком и к тому времени довольно давно уже умер (в 1849 г.), да дело и не в фамилии: столь резкое обличение любого лица, стоявшего во главе правительственного комитета, само по себе криминально.

Еще менее убедительны эти соображения относительно чтения "Палач науки": оно присутствует только в одном

черновом наброске поэмы, в то время как решительно все остальные источники дают в этом месте чтение "Фанатик ярый...". Некрасов, поправлявший текст тетради Панаевой, не затронул этого места и, вспомнив о поэме в 1877 г., процитировал из нее напамять именно это место и в этом чтении. Автоцензурные приспособления текста этого произведения лишены смысла, потому что оно нецензурно в целом и для подцензурной печати вообще не предназначалось. В легальной русской печати поэма не могла появиться прежде всего потому, что самое имя Белинского, находившееся под строгим запретом в течение всего "мрачного семилетия" 1848–1855 гг., после смерти Николая I не сразу сделалось употребительным. Н.Г.Чернышевский в том же 1855 и в 1856 гг., печатая в "Современнике" первые главы своих "Очерков гоголевского периода русской литературы", не мог еще употребить в них имени Белинского и обходился иносказаниями ("критика 1840-х гг., "автор "Статей о Пушкине"" и т.п.). В поэме есть и более резкие выпады против тогдашнего режима в целом, чем прилагающийся только к одному лицу эпитет "палач науки". Здесь много резкостей, совершенно немыслимых в тогдашней подцензурной печати, недопустимых и много позже, даже после смерти поэта — вплоть до самого XX века.

Не правильнее ли думать, что "Палач науки"...— неудовлетворительное чтение; поэтому оно и не было принято Некрасовым, а было только "примеряно" в раннем черновике. Оно не точно, так как речь в этом месте идет не о "науке", а о литературе; к тому же, Бутурлин, как и другие выведенные здесь обскуранты, разоблачаются в поэме не столько хлёсткостью прямых выражений, сколько иронией и насмешкой — одним из главных приемов сатирической манеры Некрасова:

О муж бессмертный! Не воспеты
Еще никем твои слова,
Но твердо помнит их молва!
Пусть червь тебя могильный гложет;
Но сей совет тебе поможет
В потомство перейти верней,
Чем том "Истории" твоей.

("Совет Бутурлина заключался в том, чтоб были закрыты университеты — для пресеченья "зла").

Не принял новацию К.И.Чуковского также и Ю.Г.Оксман. 10–11 марта 1954 г. он писал ему в дружеском письме по поводу статьи "От дилетантизма к науке", где К.И.Чуковский впервые изложил свою версию: "Я не согласен с вами и в том, что "Фанатик ярый Бутурлин" слабее, чем "Палач науки Бутурлин" (стр. 246). Но дело здесь не во вкусах, о которых не спорят (А все-таки "*ярый Бутурлин*" очень хорошо), а в том, чтобы такие *сомнительные примеры* не подрывали наших общих позиций. Отступать от "последней воли" можно и должно, но не в *сомнительных случаях*, когда перевес всегда должен быть на стороне *основного* принципа"[114].

В трехтомном издании стихотворений Некрасова Большой серии "Библиотека поэта", выходившем под главной редакцией того же К.И.Чуковского, нам удалось переубедить главного редактора и восстановить чтение: "Фанатик ярый Бутурлин"[115]. Следствием этого было такое примечание К.И.Чуковского в соответствующем месте его работы "От дилетантизма к науке" при переиздании ее в том же 1967 году в собрании сочинений К.И.Чуковского: "Теперь обнаружилось, что и раньше в нескольких вариантах поэмы "В.Г.Белинский" Некрасов называл Бутурлина "ярым фанатиком". Это и заставляет меня теперь принять скрепя сердце отвергнутый мной вариант. (Позднейшее примечание)"[116]. Таким образом, обнаруживается, что отстаивая чтение "Палач науки...", никакие другие источники, кроме первоначального чернового наброска и автобиографии смертельно больного Некрасова К.И.Чуковский во внимание не принимал и не знал (хотя в вариантах и комментариях Полного собрания сочинений и писем им учтены и другие источники текста поэмы).

Однако 8-томное собрание сочинений издательства "Художественная литература" и опирающиеся на него массовые издания (например, в серии "Народная библиотека") всё еще печатают по 12-томнику: "Палач науки...". В трехтомнике "Библиотеки поэта" (1967), академическом издании (т. 4, Л., 1982. С. 9, 529) я восстановил чтение "Фанатик ярый..."

* * *

Долгое время считалось, что цензурная порча литературы — принадлежность только дореволюционной действительности, и речь может идти только о "царской цензуре", в

советское же время будто бы цензуры вообще не существовало. На самом же деле в советском тоталитарном государстве насильственное "идеологическое" и политическое редактирование всей печатной продукции (вплоть до бланков!) стало поветрием, настоящим бедствием. Более свирепой и беспощадной цензуры не было никогда и нигде. Столь бесцеремонное и грубое вмешательство в литературную жизнь, как постановление ЦК о журналах "Звезда" и "Ленинград", о Зощенко и Ахматовой в 1946 г.,— ни в каком цивилизованном государстве просто немыслимо.

Цензура была многоступенчатой, многосоставной. Её эффективно дополняли редакторы, на которых "Софья Власьевна" (псевдоним Советской Власти, придуманный для кухонных разговоров переводчицей Райт-Ковалевой) возложила ответственный и строгий надзор за идеологической доброкачественностью произведений. Функции цензуры брали на себя партийные комитеты всех уровней, секретариат Союза писателей...

На первых порах, когда закрывали "буржуазные газеты", в Петрограде вышла "Газета-протест Союза русских писателей",— воскресенье, 26 ноября 1917 г.— Статьи В.Засулич, Д.Мережковского, А.Калмыкова, А.Потресова, З.Гиппиус, А.Тырковой, Л.Гуревич, Е.Ляцкого, Г.Вильямса, Е.Замятина, П.Сорокина, Homo Novus, стихи Ф.Сологуба, М.Ватсон. Обещана речь М.Горького.

В годы террора всё это забылось; власти приучили интеллигенцию не протестовать. Несколько писателей старого воспитания (Платонов, Булгаков) "возмущали спокойствие". Вспомнив о них, Виктор Астафьев замечает с горечью: "А мы из своего сытого комфорта не всегда решаемся дерзнуть на что-то. Я вот сам тридцать лет раба из себя выдавливал — не по капле даже (капля — много!), а по маковому зерну, но успел изуродовать "Пастушку", "Царь-рыбу". Булгаков не уродовал, а я уродовал, менял на ходу тексты, сокращал"[117].

Тексты почти всех главных произведений советской литературы оказались исхлестанными, обезображенными цензурой. Книгу "Текстология произведений советской литературы", в которой всё это с очевидностью выявилось, вышедшую в 1967 г. в грязно-красном переплете, остроумный З.С.Паперный назвал: "кровоподтеки на литературе". Текстологическое исследование обнаружило вопиющие факты насилия над текстами основных произведений советской прозы:

"Чапаева" Фурманова, "Цемента" Гладкова, "Разгрома" Фадеева, "Как закалялась сталь" Н.Островского, "Железный поток" Серафимовича, повестей Л.Сейфуллиной. Тексты А.Н.Толстого претерпели столь неприличное выворачивание наизнанку самим писателем, что статья о них не была допущена в этот сборник[118].

Конъюнктурным изменениям подверглась эпопея Шолохова "Тихий Дон". В тексте появились рептильные сентенции, ранее там не присутствовавшие: "...губительные последствия пораженческого плана Троцкого...", "С момента, когда на Южный фронт прибыл товарищ Сталин... обстановка на Южном фронте резко изменилась"[119]; "блестящее действие буденновской конницы"[120]. Григорию Мелехову были присочинены слова: "А главное — против кого веду? *Против народа*"[121].

Обязательной, строжайшей цензуре подвергалось всё написанное на ленинскую тему. Первая редакция горьковского очерка "Владимир Ленин"[122] мало похож на то, что сделали из него позднее. "Синяя тетрадь" Э.Казакевича истерзана партийной цензурой[123]. В пьесах "Человек с ружьем", "Кремлевские куранты" Н.Погодину пришлось "сталинизировать" своего героя: он призывает расстреливать "изменников".— Огромный пласт литературы оказался загубленным. "...Эти книги, роскошно изданные, казалось, на века, теперь пылятся в спецхранах библиотек,— пишет Е.Добренко,— не как великая тайна, а как великий позор нашей литературы"[124].

Не считались и с текстами умерших писателей. Так, в стихотворении Маяковского "Канцелярские привычки" (1926), чтобы не допустить упоминания имени А.И.Рыкова, занимавшего высокий государственный пост, а потом расстрелянного,— вместо:

Эх!
Быть бы мне на месте Рыкова,—
Я б к весне декрет железный выковал...—

печаталось:

Эх!
я б
к весне
декрет железный выковал...—

не считаясь даже и с тем, что исчезла, повисла в воздухе рифма.

В поэме "Хорошо" (1927) опускалась фамилия репрессированного Антонова, и др. под.

Как поступать текстологу с цензурными увечьями текста? — Прежде всего — изучать их и делать достоянием истории. Если же встанет вопрос практически,— относительно "царской цензуры" прежде существовало правило: не признавать, не принимать во внимание; восстанавливать доцензурные чтения.

Видимо, теперь пришло время применить это "правило" к деятельности советской цензуры, равно как и ко всякой другой, если таковая проявится.

Как уже было сказано, это не во всех случаях возможно.

В стихотворении Маяковского "Дом Герцена" (1928) во всех источниках печаталось:

Хрен цена
вашему дому Герцена[125].

Исходя из смысла, М.Л.Гаспаров предположил здесь порчу текста по цензурным соображениям: более уместной была бы точная рифма: "хер цена — Герцена". Однако введения слова "хер" в текст категорически он не требует: непристойное слово, не названное прямо, а только подсказанное рифмой, производит особый художественный эффект, многократно испытанный мировой поэзией; "...возможен такой ход и у Маяковского. Но оговорка в комментарии необходима"[126].

РЕДАКТОРЫ

Вмешательство в авторский текст постороннего лица, редактора,— также в большинстве случаев приходится расценивать как искажение текста,— как бы оно ни "улучшало" произведение.

Н.К.Гудзий не считал, однако, возможным ставить на одну доску правку произведений Толстого Н.Н.Страховым и Р.И.Сементковским: последний действовал из цензурных мотивов, искажая Толстого, в то время как Страхов работал в деликатной форме и с полного согласия Толстого.

В роли редакторов иногда подвизались родственники писателя. Так, Софья Львовна Толстая, переписывая своей рукой "Анну Каренину"", толстовское слово "подол", пока-

завшееся ей неизящным, заменила эвфемизмом: "низ платья". Толстого правили также В.Г.Чертков, Н.Н.Страхов.

Нельзя не считаться с отношением самого автора к работе редактора. Как известно, один стих в поэме "Двенадцать" предложен был Блоку женой поэта, Л.Д.Блок:

Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала...—

Вместо первоначального блоковского:

...Юбкой улицу мела.

Блок отметил вклад Любови Дмитриевны в своих записях, и мы принимаем данное место текста как авторизованное. Редакторские поправки могли быть весьма убедительными, так что авторы с ними охотно соглашались, и с этим нельзя не считаться.

Так, П.А.Вяземский убедил Грибоедова расчленить одну реплику в "Горе от ума", передав часть ее от Чацкого — Лизе; во II действии, явление 8 Чацкий после падения Молчалина с лошади говорил:

Желал бы с ним убиться для компаньи.

Вяземский, которому драматург читал текст, заметил, что влюбленному Чацкому в его состоянии и в контексте других высказываний употреблять пошлое выражение "для компаньи" не следует; лучше передать его Лизе[127]. Так Грибоедов и сделал:

Чацкий

Хотел бы с ним убиться...

Лиза

Для компаньи?

Глеб Успенский, печатаясь в "Отечественных записках", принимал редакторские поправки Салтыкова-Щедрина. Он писал В.А.Гольцеву в 1886 г.: "Исправлениям г. Бахметьева — я безусловно подчиняюсь, не буду спорить ни в одном слове, точно так же безусловно подчиняюсь, напр. Щедину. Щедрин — литератор, беллетрист, за которым огромный опыт и огромный труд. Я знаю его, ценю, уважаю, и знаю еще, что он может мне указать. Бахметьеву я тоже безусловно подчинюсь, потому что он знает одни цензурные условия: — "Это

не пройдет; нельзя!" — и этого довольно; я охотно и без спора выкидывал почти по полулисту сразу; в августе выбросил целый рассказ...[128].

Тютчев и Фет в ряде случаев не возражали против редактирования их стихотворений Тургеневым (хотя об этой сложной проблеме речь еще впереди).

Считалось, что "Стихотворения в прозе" — название, навязанное Тургеневу редактором "Вестника Европы" М.М.Стасюлевичем вместо авторского заглавия "Senilia" ("Старческое"). Однако рукописи Тургенева показывают, что еще при жизни писателя существовали одновременно оба заглавия, как они оба представлены и в академическом издании[129].

Но Белинский лишь скрепя сердце вынужден был мириться с вмешательством А.Краевского в его статьи в "Отечественных записках".

Сам Белинский довольно жестко правил тексты А.Кольцова.

Толстой никак не выразил своего отношения к поправкам редакторов, и они поэтому отовсюду снимаются.

Глава "У Тихона" ("Исповедь Ставрогина") в роман Достоевского "Бесы" не вошла — по возражениям М.Н.Каткова, редактировавшего журнал "Русский вестник". Раздавались голоса за введение ее в текст, а Л.П.Гроссман даже предпринял такую попытку.

Однако Достоевский с отсутствием этой главы в составе романа смирился и создал окончательный текст романа ориентируясь на то, что главы "У Тихона" в тексте не будет. Некоторые элементы исповеди Ставрогина получили отражение в других местах романа и даже в другом произведении — "Подростке". Поэтому введение главы "У Тихона" в роман "Бесы" было бы текстологической ошибкой.

Жуковского редактировал Д.Н.Блудов. Пушкин неодобрительно отзывался о третьем издании стихотворений Жуковского, редактированном Блудовым (1824), сочинив по этому поводу шуточные стихи (пародия на послание Жуковского "К Блудову", 1810):

Веселого пути
Я Блудову желаю
Ко древнему Дунаю
И <...> его <...>

(Блудов *отъезжал* в Турецкую армию). В апреле 1825 г. Пушкин писал Жуковскому о работе Блудова: "Зачем слушаешься ты маркиза Блудова? Пора бы тебе удостовериться в односторонности его вкуса. К тому же не вижу в нем и бескорыстной любви к твоей славе. Выбрасывая, уничтожая самовольно, он не исключил из Собрания *послания к нему* — произведения конечно слабого. Нет, Жуковский

Веселого пути
Я Блудову желаю..."
(и т.д.)[129]

Редактируя в 1854 г. стихотворения Тютчева, Тургенев правил без ведома и без участия автора[131]. Тютчев нехотя соглашался и проявил безучастие к изданию 1854 г. И.С.Аксаков был убежден, что он даже и не заглянув в эту книжечку"[132]. Ряд стихотворений появился с резкими изменениями по сравнению с первоначальным их видом. Некоторые поправки изменяли самый принцип тютчевского стихосложения; его смелые нововведения оказывались устраненными. "Алмазные стихи" Тютчева, по выражению Фета, "появились замененные стразами"[133]; ритмическая структура стихотворений "Silentium", "Сон на море" — отклоняется от первоначальной; перебои ритма, дольники встречались редактором в штыки. Тургенев оказался решительным противником "стихов без меры" и всякой новизны[134]. "Безразмерные" стихи в издании 1854 г. переделывались в соответствии с "метрическими правилами" в правильные ямбы и амфибрахии. Автографы Тютчева расходятся в этом отношении с изданием 1854 г. Литературные нравы того времени (традиция О.И.Сенковского) допускали такое вмешательство. "Издатель должен быть другом автора",— говорил старый П.И.Бартенев, предлагая Брюсову "исправлять" стихотворения давно умершего Тютчева[135].

Позднее К.В.Пигарев обнаружил в тютчевских текстах редакторское участие также Н.А.Некрасова и призвал к осторожной реставрации тестов[136]. Г.И.Чулков, издавая двухтомник Тютчева ("Academia". 1933—1934), предпочел автографы печатным источникам. Но тексты Тютчева до сих пор остаются спорными.

Тексты Фета крайне запутаны редактурой Тургенева при издании 1856 г. Редактирование было настойчивым, властным. Тургенев требовал изменения многих текстов в соответствии с

даваемой им подробной программой. Правда, при этом он предоставлял Фету действовать самому. Фет вспоминал:

"Там, где я несогласен был с желаемыми исправлениями, я ревностно отстаивал свой текст, но по пословице: "один в поле не воин" — вынужден был соглашаться с большинством, и издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и испорченным"[137].

С деспотической настойчивостью требовал Тургенев удаления из стихов Фета всего того, в чем проявлялось их новаторство: звукописи, вольных размеров, своеобразной лексики. Существенно менялась настроенность произведений; создавались фактически другие редакции их.

Экземпляр издания 1850 г., по которому производилась правка, был подарен потом И.С.Остроухову[138]. Этот "остроуховский" экземпляр сохранил на полях замечания Тургенева и варианты, данные после этого Фетом. Этот документ позволяет точно установить характер редактирования текста Тургеневым. Другие требования редактора и новые поправки оговаривались в переписке и до нас не дошли.

Последующие текстологи считали необходимым вернуть тексты Фета к дотургеневским редакциям[139].

"Я Тютчева заставил расстегнуться
И Фету вычистил штаны",—

похвалялся И.С.Тургенев.

Между Тургеневым и Фетом шли "вечные и горячие споры"[140].. Рассудочности Тургенева Фет противопоставлял состояние своего "лирического восторга", некоего "поэтического безумия" (Д.Благой). "Стихи, которые я до судороги не понимаю",— обычная фраза при том Тургенева. Особенно много препирательств вызвало стихотворение "Мы одни, из сада в стекла окон...". Долго шла переписка относительно стиха: "На суку извилистом и чудном"[141].

Тургенев требовал школьной "правильности" формы: ясности, чистоты и литературности языка, отсутствия натянутости и эксцентричности в образах; грамматической правильности, сжатости слога, благозвучия, точности рифмы. "...Редакция Тургенева придала стихам Фета ряд чуждых, несвойственных им черт, одновременно уничтожив ряд существенных особенностей его поэзии",— писал Д.Д.Благой[142].

Сам Фет назвал тургеневские искажения "изувечениями". Судя по "остроуховскому" экземпляру, Фету только в трех

случаях удалось отстоять свой вариант. Правка Тургенева шла вразрез с характерными особенностями творчества Фета, и все исследователи сошлись на том, что необходим хотя бы частичный возврат стихов Фета к редакциям 1850 г.

В 1937 г. Б.Я.Бухштаб издал стихотворения Фета после ювелирной работы по очищению их от редакторских "исправлений". Эта работа получила высочайшую оценку в печати[143], но в 1959 г. Б.Я.Бухштаб выпустил новое издание, в котором все тексты вернул к первоначальному виду.

Полное собрание стихотворений Фета под редакцией Б.Я.Бухштаба[144], как правило, брало за основу последний прижизненный текст, и только в случаях заведомых искажений Тургенева, с нарушением художественного строя,— в основу клались тексты 1850 г.

На определенном этапе Фет порвал с Тургеневым, и с конца 70-х гг. его постоянным "редактором" стал Н.Н.Страхов — редактор придирчивый, но бывший для Фета высшим авторитетом. Его претензии к текстам не были столь прямолинейны. Кроме Страхова, советы Фету давали Вл. Соловьев, Толстой, Полонский, К.Р., Ф.Е.Корш, И.С.Остроухов.

"Таким образом,— пишет Б.Я.Бухштаб,— в тексты Фета вложило свой труд большое число русских критиков, поэтов и беллетристов, и если мы теперь поставим вопрос не только технически — возможно ли,— но и принципиально — нужно ли — очищая все их "наслоения", стремиться дать "первобытного" Фета,— на этот вопрос надо ответить отрицательно". Художественное творчество Фета, по мысли Бухштаба, ощущало постоянную потребность в "пестунах". Возвращение к первоначальным редакциям невозможно и чисто технически, вследствие недостаточности материалов. Полноценный текст может дать «только критический анализ текстов, а не механическое применение текстологических правил — будь то правило "печатать все по первому тексту" или "печатать все по последнему тексту"»[145].

В соответствии с этими принципами в 1937 г. Б.Я.Бухштаб и издал стихотворения Фета.

Но в 1959 г. в новом издании той же серии "Библиотека поэта" он отказался от этих принципов и пути, который "не обеспечивает вполне объективных результатов": "в выборе неизбежно скажется вкус редактора"[146], и придерживался принципа печатания произведений в последних прижизнен-

ных редакциях.— Так безнадежно запутанными посторонним вмешательством оказались тексты Фета.

* * *

В нормальном обществе функция редактора ограничивается соблюдением общего направления и "лица" данного печатного органа. В худшем случае автору навязываются проявления личного пристрастия или вкуса данного редактора.

В тоталитарном государстве редакторский аппарат непомерно разрастается, расширяются и его функции. "Они возникли неизвестно откуда, во всяком случае не из самой литературы",— пишет Н.Я.Мандельштам[147]. Редакторы стали "нижним звеном" оформления и фильтрации идей и тенденций. Наделенный еще и ответственностью, "редактор научился учитывать будущее развитие и заранее расширял область запрещенного. После цепочки редакторов, трудившихся над книгой, цензору оставалось только вылавливать блох, чтобы оправдать свой кусок хлеба с маслом"[148].

Многое зависело от степени сопротивляемости, принципиальной позиции самих авторов. Изумительным умением обводить цензоров и редакторов вокруг пальца — с применением, если нужно, аллюзий, "эзопова языка" и других хитроумных приемов — обладал А.В.Белинков, вследствие чего его книга "Юрий Тынянов (изд. 2-е. М.: Сов. писатель. 1965), глава о Тынянове в "Истории русской советской литературы" (Т. П. М.; Наука. 1967), главы из книги о Юрии Олеше (журнал "Байкал"), вышедшие в самые "глухие" годы, поражают беспрецедентной смелостью заявленных откровений. О книге же Н.Л.Степанова "И.А.Крылов. Жизнь и творчество" (М., 1949) Ю.Г.Оксман сообщал К.И.Чуковскому: "К сожалению <...> автор сделал всё, чтобы убить в себе всякую живую мысль, обесцветить все ткани, подчиниться любым требованиям своих редакторов. Эта варварская стерилизация замечательной работы, плода многих лет — не может вызвать и сочувствия, ибо наш дорогой Николай Леонидович очень охотно сам посадил под стражу и свои знания и свой талант. А наступив на горло собственной песне, он уже явно не шевелился под ножами гослитиздатовских евнухов, которые кромсали его работу и заменяли своей жвачкой авторские листы"[149].

Установление таких текстов, печатавшихся под назойливой опекой редакторов, требует, разумеется, особых решений.

III. ТЕКСТОЛОГИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

ТЕКСТОЛОГИЯ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ

Сравнительно простой, вспомогательной функцией текстологии при литературоведении можно считать то, что, выступая в качестве литературоведческого источниковедения (но не совпадая с ним целиком), она питает эту науку, доставляя ей новые материалы, факты, прежде всего — новые тексты произведений, известных и неизвестных, и не только в их окончательном виде, но и в вариациях, в движении, становлении, в истории их создания. С полным основанием текстологическую разработку считают начальной стадией и в известном смысле основой литературоведческого исследования, совершенно ему необходимой.

Признавая за текстом значение единственного исходного пункта исследования, М.М.Бахтин призывает "не отрываться от текстов"; "... необходимо глубокое, богатое и тонкое понимание текста"[1].

А.Н.Пынин, который не был текстологом в узком смысле этого слова, естественно, направлял свою мысль на общелитературоведческие следствия из текстологических фактов. Любопытны его суждения об обязательности "общепринятого", общеизвестного текста. Узнав от Н.С.Тихонравова о различии редакций "Мертвых душ", он чрезвычайно заинтересовался, даже взволновался этим фактом и начал строить соображения относительно выводов из него: "Мне кажется, что общепринятый — обязателен, каков бы он ни был,— пишет он 12 августа 1888 г.,— потому что этот текст (хотя бы и попорченный, например, цензурой, а кое-где, пожалуй, и самим автором) — освященный историей и usus'ом...".

В то же время отличия нетронутой первой редакции Пыпин полагал необходимым "Передать в вариантах сполна, *до последней запятой*".

Однако Пыпин находил еще нужным обобщить опыт текстологической работы Тихонравова над текстами Гоголя. Он писал ему 23 мая 1889 г.: "Не резюмируете ли Вы свою работу над текстом? Мне кажется, Вы отлично бы сделали, если бы это исполнили. Вам это было бы очень легко, потому что все в памяти и Вы присмотрелись ко всем подробностям как никто. Всего лучше было бы выпустить это особой книжкой о творчестве и литературных идеях Гоголя, то есть одновременно, при последнем томе издания". В другом письме, от 7 апреля 1890 г., он снова призывает ученого — "свести Ваше исследование текста, никем столько не изученного, в особый вывод о внутреннем ходе творчества Гоголя"[2].

"Устанавливая" тексты произведений и обрабатывая их критически, текстология таким образом превращает инвентарь в источник историко-литературного изучения. А так как всякая история, как правило, увенчивается также и теорией и без нее не существует,— очевидна связь текстологии также и с теорией литературы.

Текстологическое исследование имеет общее значение, обнаруживая историко-литературную судьбу памятника и через конкретные историко-текстовые исследования способствуя изучению закономерностей и путей литературной эволюции. В этой функции текстология выступает как часть литературоведческого метода, как способ исследования, и может участвовать в разрешении всех заданий литературоведения, вплоть до самых сложных, как то: познание произведения в его отношении к действительности и в единстве его содержания и формы. Текстологическое исследование, углубленное в историю текста, вскрывающее тенденции и отражающее процесс, участвует в осуществлении метологического принципа историзма, требующего рассмотрения литературных явлений в их движении, развитии, связях.

Текстологическая разработка составляет необходимую начальную стадию литературоведческого исследования. В этом смысле Д.С.Лихачев называет текстологию как бы "физиологией", физиологической частью литературоведения,— в то время как вся другая его часть, осмыслительная, интерпретационная — как бы "психология" того же процесса. Известно,

что невозможна психология без физиологии, без постижения фактуры и материала.

Однако общая схема, последовательность действий практически не бывает столь однолинейной: как во всякой научной работе, анализ перемежается с синтезом, индукция чередуется с обобщениями. Из опыта текстологической работы А.А.Шахматова Д.С.Лихачев выводит: в отличие от своих предшественников, Шахматов сначала изучал текст, потом издавал; пользовался реконструкциями только как конечными выводами исследования[3].

Более того: Шахматов не ограничивался изучением текста как такового, самого по себе, и не был "текстологом", "источниковедом" в узком смысле этого слова. Органически соединяя исследования текста с историко-литературными и историческими исследованиями, Шахматов становился филологом в широком смысле слова; "по существу переставал быть текстологом"[4].

Собственно, таким и должен быть всякий "текстолог".

Верно и то, что, как писал о работе над древнерусскими повестями Н.К.Пиксанов,— "Для дальнейшего, имманентного изучения повести необходимо прежде всего определить ее текст. (То есть, моменты установления и исследования текста сосуществуют и подкрепляют друг друга, продвигая и уточняя изучение.— **А.Г.**) Если существует несколько изданий одного и того же текста, необходимо установить, какое из них лучше (при чем лучшим не всегда бывает новейшее). Если повесть имеется в нескольких редакциях, надо дать себе отчет в их соотношениях хронологическом и текстовом и затем избрать ту или иную редакцию, как основной текст для анализа, мотивировав перед самим собой такое предпочтение"[5].

Но не только это. Литературоведение исторично по самой своей природе. Изучение искусства есть изучение его истории (Фр. Шлегель). И в этом отношении без истории текстов обойтись невозможно.

Текстология привлекается к решению ряда литературоведческих проблем. Закономерности развития литературы, прослеживание которых составляет главную задачу ее истории, находят отражение в изменении текстов, особенно произведений фольклора и литератур древнего периода, тексты которых переосмыслялись и приспосабливались в разное время применительно к интересам и вкусам представителей разных общественных идеологий. Индивидуально-авторский текст

более стабилен, но и он, изученный исторически, обнаруживает свои тенденции. Наблюдение этих тенденций помогает познавать литературу в ее развитии.

Особую сложность представляет текстологическое изучение летописей, в ходе которого, как считает Д.С.Лихачев, были выработаны основные принципы современной текстологии вообще[6]. Специфика этой работы объясняется тем, что летописи велики по объему и развивались преемственно — одна от другой, но не просто, а под деформирующим воздействием определенных политико-исторических тенденций, интегрируясь в "своды" и т.п. обработки и компиляции. "...Все узлы древнейшего летописания,— пишет А.А.Шахматов,— отыскивались почти исключительно на основе внутреннего анализа текста"[7]. На том же стоит Д.С.Лихачев, посвятивший текстологической теме летописания целую большую главу. Эту идею в сравнительно недавнее время пытался опровергнуть А.Г.Кузьмин, боровшийся с текстологической основой исследования летописей со ссылкой на устаревшие приемы работы исследователей прошлого века (П.М.Строев, К.Н.Бестужев-Рюмин), которые видели в летописях не исторически развивающиеся своды, а сумму отдельных повестей и сказаний[8]. А.А.Зимин настаивал, однако, на творческом содружестве филологов и историков, на том, что "текстология становится одной из общих основ исследования истории летописания"[9].

Текстология органически входит в методику современной фольклористики, где на основе типологических соответствий в последовательной исторической цепи восстанавливаются недостающие звенья, восполняемые однотипным материалом параллельного ряда. Историки литературы постоянно обращаются к отработанным черновым материалам. В отработанных по разным причинам и не вошедших в окончательный текст вариантах исследователи ищут дополнительные штрихи, проясняющие или уточняющие мысли писателя, его мировоззренческие установки, творческие побуждения и мотивы.

Смысл такого использования вариантов состоит в том, чтобы диахронически прочесть синхронический "окончательный" текст произведения, увеличить число наблюдаемых объектов-моментов,— интерполировать текст, придать ему дополнительное измерение, получить представление о динамике текста и полнее, правильнее его понять.

В этом и состоит ценность для текстологии редакций и вариантов текста. Подобно этому, теоретику живописи интересна не только сама картина, например, "Явление Христа народу" Александра Иванова,— но и подготовительные этюды к этой картине, которые недаром располагаются вокруг картины в этом же зале. В Доме-музее В.Д.Поленова хранится вариант его картины "Христос и грешница", выполненный углем: художник, начертав абрис, увлекся растушевкой и не захотел уже записывать холст красками, а заказал для этого новый холст. Христос, между прочим, в черно-белом варианте картины изображен как простой человек, в шапочке, как его никогда не изображали, что вызвало неприятие, в частности, и Л.Н.Толстого. В "основной" картине Поленов записал эту шапочку и смягчил черты. Тем не менее, вариант картины смотрится с совершенно особым интересом.

Ю.Н.Тынянов исследует стихотворение Пушкина "На холмах Грузии лежит ночная мгла..." (1829).— Кого оно имеет в виду? какую именно женщину?[10] Всегда думали, что Наталью Николаевну Гончарову. Но после того, как С.М.Бонди, вчитавшись в черновую рукопись[11], разрушил эту гипотезу,— было обращено внимание на имеющиеся в рукописи слова, которые никак не вяжутся с Гончаровой:

"Я твой *по-прежнему*, тебя люблю я вновь..."

"Прошли за днями дни. Сокрылось *много лет*.
Где вы, бесценные созданья?
Иные далеко, иных уж в мире нет —
Со мной одни *воспоминанья*".

Ознакомившись с черновой редакцией, П.Е.Щеголев резонно заметил, что "Эти фразы о возрождении прежней любви, связанные с воспоминанием о прошлом <...>, не могут относиться к Н.Н.Гончаровой; в отношениях Пушкина к ней еще не было прошлого. <...> О любви своей к Н.Н.Гончаровой поэт не мог сказать, что он любит "без желаний"[12]. (В черновике есть слова: "*И без надежд и без желаний*").

В юбилейные дни 1937 г. В.Б.Шкловский желал видеть теоретическое обобщение текстологических достижений новейших изданий Пушкина[13].

Сразу же вслед за этим он поставил под сомнение текстологические работы, восприятие которых непохоже "на те ощущения, с которыми созданы вещи"[14]. Шкловскому не нравилось все, чем занимались текстологи: датировать можно лишь рукопись, но не произведение; документ дает иллюзию точности; "литературные произведения создаются не из слов, а из мыслей и понятий": Пушкин насытил свое творчество эмблемами истории, мифами мировой литературы. "Пушкинский документализм, текстология невольно сужают Пушкина"[14].

После такого щеголяния скепсисом во "Вступлении",— целую главу Шкловский посвящал теме "Варианты повести "Капитанская дочка" и что за ними лежит"[15]. Автор работы скрупулезно анализировал тексты эпиграфов к главам, обнаружил их несоответствие и объяснил это изменением сюжетной установки Пушкина в ходе работы над произведением.

Из первоначальных набросков Шкловский выводит, что в развитии планов повести "у Пушкина идет вытеснение темы истории оппозиционного дворянина темой народного восстания"[16]. Делает он и ряд других умозаключений: об использовании Пушкиным некой тайнописи, вводящей в повесть мотив исторического возмездия; о переносе на Пугачева, как бы невзначай, царственных атрибутов старой поэзии; о приписывании Сумарокову (ради этого) одного из эпиграфов, сочиненных самим Пушкиным. В некоторых из этих решений чувствуется социологическая натяжка в духе 30-х годов,— Шкловский и сам признает возможность ошибочности своих заключений. Но симптоматично использование истории текста для подобных умозаключений в духе хороших образцов классической текстологии — даже таким скептиком по отношению к "точным" исследованиям литературы, каким представляется В.Б.Шкловский.

Рукописные варианты книги "Остров Сахалин" анализирует М.Л.Семанова и открывает стремление Чехова последовательно освобождать изложение от поучающих и "пророческих" слов и интонаций, а также от открыто эмоционального отношения автора к описываемому, патетический тон. Писатель настойчиво устранял всякого рода биографические указания и конкретные детали, в которых узнавался бы он, А.П.Чехов. Все это, разумеется,— ради достижения большей объективности повествования в этом произведении научно-публицистического, но в то же время в известной мере и

художественного характера. Повествователь становится непредвзятым,— "объективным" исследователем[17].

О.М.Чемена в монографии "Создание двух романов"[18] широко пользуется рукописными редакциями и набросками исследуемых произведений ("Обломов" и "Обрыв"), вводит в науку показательные свежие материалы; оперирует письмами писателя, включая неизданные. Ею составлена хронология редакций и вариантов, уточняющая последовательность творческой работы.

В истории русской текстологии выход каждого из серьезных очередных изданий: посмертного собрания сочинений Пушкина (1838–1841), собраний сочинений Пушкина и Гоголя в 50-е годы XIX в., Гротовского Державина, Грибоедова под редакцией Н.К.Пиксанова, Пушкина в "Народной библиотеке", "Юбилейного" Полного собрания сочинений Л.Н.Толстого — неизменно вызывал новую волну исследований и споров вокруг них.

Много дает текстологический материал не только истории литературы, но и прикладной лингвистике. По словам Н.О.Лернера, черновые рукописи Пушкина "не только сохранили множество рассеянных там и сям блесток пушкинского вдохновения, но имеют высокое научное значение, как материал для словаря и грамматики Пушкинского языка"[19].

Показательно, что вскрывая неутешительные итоги столетних усилий в изучении стиха Пушкина, задаваясь целью поставить это изучение на методологический уровень современной исторической науки, в связи с проблемой пушкинского стиля в целом, создать словарь пушкинских рифм и т.п.,— М.П.Штокмар подчеркивал в свое время, что "основное затруднение многих исследователей стиха Пушкина — ненадежность и неполнота текста в старых изданиях его сочинений"[20].

В качестве точного знания, основанного на фактах, показания текстологии играют важную роль в борьбе с суждениями необъективными, приблизительными, произвольными, продиктованными пристрастиями, традиционно-привычными представлениями и схемами, нередкими в практике литературоведения.

Некоторые дореволюционные и почти все "советские" пушкинисты, анализируя стихотворение Пушкина "С Гомером долго ты беседовал один...", пытались опровергнуть и отвести дату "1834", как случайную и непушкинскую, с тем

чтобы опровергнуть недопустимую по "совковым" понятиям гипотезу Гоголя о том, что стихотворение это имеет в виду не Гнедича (умершего в начале 1833 г.), а царя Николая I. Только в 1964 г. О.С.Соловьева установила, что дата "1834" под стихотворением выставлена рукой Пушкина[21]. Но даже и после того гипотеза о Николае I, как адресате стихотворения, не поддержана, например, в обстоятельной работе В.Э.Вацуро, специально посвященной стихотворению Пушкина[22].

"Под стихотворением "Пророк" рукою Пушкина поставлена дата: 8 сентября 1826",— пишет Л.М.Аринштейн[23].

Это сказано слишком смело, ибо рукопись "Пророка" не сохранилась. Аринштейн, видимо, доверяется Б.В.Томашевскому, который в редактированных им десятитомных собраниях сочинений Пушкина о "Пророке" писал так: "Написано 8 сентября 1826"[24]. В.В.Пугачев поясняет: "Томашевский был единственным текстологом, назвавшим эту дату. Он никак не обосновал ее. По-видимому, в тогдашнее время исследователь не рискнул приоткрыть свои мысли. Остальные пушкинисты просто назвали 1826 год"[25].

Если стихотворение "Пророк" действительно создано 8 сентября 1826 г., а не по дороге в Москву, как думают другие исследователи,— эта дата с очевидностью привязывает это стихотворение к аудиенции поэта у Николая I и соответствующим образом заставляет интерпретировать символический смысл произведения. "Советское" пушкиноведение, разумеется, не могло этого пережить; столь красноречивая дата не выставлялась ни под текстом, ни в комментариях. Без ссылки на источник Л.М.Аринштейн свидетельствует: "Б.В.Томашевский говорил, что сохранить дату под текстом в те времена, когда готовилось академическое издание, было невозможно"[26].

Априоризм, предвзятость проникают и в работы о творческой истории. Обращение к текстовым материалам, предпринимающееся, казалось бы, для объективизации исследования, практически не всегда гарантирует от тенденциозных "выводов", якобы вытекающих из данного материала, что возможно только при определенном изъяне, нарушении логики или логическом трюке, при видимости исследований и софистических ухищрениях их авторов. Известны случаи даже издания "канонических" текстов в тенденциозно искаженном виде.

Ю.Г.Оксман в 1952 г. писал, что Академия наук должна "поднять источниковедение и текстологию до уровня точной науки"[27]. Д.С.Лихачев призывает "бороться за объективность выводов и объективность интерпретации исторических источников, против "подтягивания" источников к желаемым выводам. Первый и наиболее коварный способ такого подтягивания — необъективное издание источника — в "нужной" редакции, в "нужном" тексте. Самое обычное и распространенное подтягивание текста при издании к желательному для издателя виде — это такое препарирование текста, которое претендует представить памятник в "очищенном", "авторском" тексте, а на самом деле отражает вкусы и представления текстолога"[28].

Изучение "творческой истории" (о котором речь впереди) должно было, по мысли Н.К.Пиксанова, предохранить литературоведческие исследования от всяческих проявлений субъективизма. Сам вышедший из культурно-исторической школы в литературоведении, Пиксанов надеялся "телео-генетическими" исследованиями сгладить односторонности культурно-исторического и "формального" методов и объединить их усилия, восстановив на новой основе примат *исторической* поэтики, отодвинутой "формальной" школой.

Текстология таким образом не только не должна отождествляться с эдицией, но она не может изданиям даже и некритически доверять.

Опираясь на черновые рукописи, Б.А.Васильев проясняет реалии и через них общий смысл (также и датировку) "загадочного" стихотворения Пушкина "В начале жизни школу помню я..."[29]: выясняется, что речь идет о царскосельском, а не о каком-либо другом парке (вариант: "Тенистый сад и школу помню я...").

О.Э.Мандельштам в своем трактате о Данте придал особое значение сохранности и использованию черновиков при анализе. С отсутствием черновиков Данте Мандельштам связывал "невежественный пиетет", имевший место в отношении гениального итальянца: "Уже который век о Данте пишут и говорят так, как будто он изъяснялся непосредственно на гербовой бумаге"[30]. (То есть, не исследуя черновиков.)

"Черновики никогда не уничтожаются",— напоминает О.Мандельштам (с присущей ему метафоричностью в выражении);- "В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет

готовых вещей"[31]; "...Сохранность черновика — закон сохранения энергетики произведения"[32].

Эта "энергетика" вскрывается исследованием творческой истории произведений, о чем идет речь в специальной главе.

Высказывание Мандельштама импрессионистично, и его нельзя понимать буквально и применять ко всем случаям. Известно, как мало рукописей осталось от А.П.Чехова, который уничтожал свои рукописи, особенно черновые.

Тем большую ценность представляют немногие сохранившиеся автографы Чехова, представляющие существенный интерес для суждений о творческой работе писателя. Среди них — черновая рукопись рассказа "Невеста" (1903). Транскрипция этой рукописи опубликована Отделом рукописей Российской государственной Библиотеки в 1923 г.[33] В архиве Миролюбова, издателя "Журнала для всех" (ИРЛИ) сохранились гранки того же рассказа, особенно примечательные и интересные тем, что там намечается уход героини в революцию (что подтверждается также воспоминаниями В.В.Вересаева[34], по совету которого Чехов изменил этому замыслу).

П.Бицилли, пристально исследовавший поэтический язык Чехова, замечает: "К несчастью, для изучения Чехова мы располагаем материалом, подобным имеющемуся для изучения Пушкина, Гоголя, Толстого — первоначальными вариантами законченных текстов. Сравнение помогло бы подметить даже при внимательном чтении не всегда улавливаемые отдельные черточки, благодаря которым Чехову в конце концов удалось сделать из "степной энциклопедии" картину, "в которой все частности, как звезды на небе, слились в одно общее""[35].

Это неудобство доставил исследователям сам писатель, систематически уничтожавший свои черновики.

В словах Мандельштама тем не менее заключена существенная для нас текстологическая, методологическая правда: анализ рукописей, в том числе и черновых, когда они есть,— необходим; к ним обращаться надо.

* * *

Текстология касается даже таких миниатюрных форм народного творчества, как пословицы, поговорки, прибаутки, загадки и т.п. М.П.Штокмар приводит любопытный пример того, как позднейшие изменения наносили ущерб стихотвор-

ному складу пословиц. Пословица "Улита едет, когда-то будет" — в записях конца XVII и XVIII вв. читается: "Улита едет — коли то будет" (П.Симони, А.И.Богданов); современная "Гром не грянет, мужик не перекрестится" — употреблялась: "Гром не грянет, мужик не спрянет". Легко заметить, что в этих примерах в ходе употребления стихотворный склад пословиц разрушался или испытывал значительный урон[36].

М.П.Штокмар ставит задачу историко-литературного изучения стихотворной формы пословиц, поговорок, загадок, раешников, которое, разумеется, должно опираться на тщательные текстологические изыскания. Материалом могут служить не только сборники пословиц, дошедшие до нас только с конца XVII в., но и изречения пословичного характера, вошедшие в памятники древней литературы ("Слово Даниила Заточника", "Поучение Владимира Мономаха" и др.), где они должны оцениваться с поправкой на "книжность"[37].

Пользуясь показаниями ранних редакций и вариантов, нельзя забывать, что показания эти берутся из черновиков, изъятых писателем из окончательного текста, то есть отбракованных по тем или иным причинам, отмененных.

В этом отношении Н.К.Пиксанов справедливо упрекает О.М.Чемену, которая конструирует образ Веры не только показаниями окончательного текста, но и осложненными чертами более ранней редакции, строя на этом свои сомнительные заключения[38].

М.А.Осоргин, в 1939 г. с интересом прочитавший опубликованные варианты "Анны Карениной, задался вопросом: "в праве ли мы это делать: читать то, что забраковано автором, как слабое, его не удовлетворившее"[39].— Толстой, если б мог это видеть, испытал бы "раздраженье и страданье" от того, что его неудачные писания сделаны предметом общего любопытства и суждения". В процессе работы неизбежно возникают недоделанные фразы, стилистические огрехи, дурные обороты речи, галлицизмы. "Толстой не обладал легким пером писателя, с привычной ревностью кладущего строчку к строчке, пишущего, так сказать, всегда набело; менее всего был искусником-стилистом. Он был усердным работником и упрямым борцом с придаточными предложениями, его удручавшими (с ужасными "что" и "который"); он писал туго и переделывал по многу раз, стремясь главным образом к простоте и понятности, а не к изяществу фразы (вообще — враг

всяких прикрас!). Но к читателю он выходил одетым, без прорех и наскоро пришитых пуговиц,— какое же право мы имеем подглядывать в щелку, пока он одевается? Право изучающих ход писательского творчества? Это потому спорно, что процессом творчества интересуются лишь единицы из тысячи читателей, но не на их только суд выставляется наследство писателя, который не догадался, или не успел, или, как в данном случае, не мог бы уничтожить ставшие ненужными свои бумаги<...>.

Личность писателя — собрание его произведений, тех, которые он счел нужным опубликовать. Только этот образ правилен и окончателен. Все, что могут дать его интимные бумаги, его частные письма, показания свидетелей о его жизни и о его личности,— все это дает портрет иной, ложный <...>. Вульгарный пушкинизм превратил поэта в какого-то ловеласа ... ("донжуанский список"!) Творчески непостижимого Толстого хотят понять в лице притесняемого женой яснополянского старика. <...> В сущности, только те читатели получают о писателях правильное представление, которые не читают ни их биографий, ни историко-литературных о них исследований. Вполне целен только образ Шекспира, поскольку ничего вполне точного о его личности неизвестно <...>

Уничтожить все архивы? Не заниматься изучением ни творчества, ни личности писателей? Нет, конечно, но не убивать и не извращать образа творческого историко-литературной беззастенчивостью, заглядыванием в спальню и ворошением семейных тайн"[40].

Вряд ли эта позиция верна, во всяком случае — для научного издания. Она и противоречива. И — явно навеяна аналогичным "запретом" Гончарова на свое неизданное: недаром тут же (на с.290) Осоргин помянул этот "запрет".

Конкретно-историческая, объективно-фактическая основа текстологии, дисциплины конкретно-вспомогательной, сохраняет свое значение и свою ценность даже в тех случаях, когда вскрываются ошибочные взгляды и представления. "В любой науке,— замечает Ф.Энгельс,— неправильные представления (если отвлечься от погрешностей наблюдения) являются, в конце концов, неправильными представлениями о правильных фактах. Факты остаются, если даже призванные для истолкования их взгляды оказываются ошибочными"[41].

ТЕКСТОЛОГИЯ В ИССЛЕДОВАНИИ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Текстологические наблюдения играют видную роль в изучении закономерностей развития художественной литературы, составляющем в свою очередь основную задачу истории литературы. Эти закономерности находят свое отражение в литературных текстах, в их изменении и могут изучаться по этому отражению.

Проникновение в историю литературного произведения, в его генезис, способно многое прояснить в его внутренних — структурных и прочих закономерностях,— высших закономерностях литературы.

В ряду исследовательских аспектов текстологии одним из самых важных представляется установление единства данного текста, его завершенности или незавершенности — на основе познания произведения в единстве его содержания и формы. Эта тема — ключевая в пониманию литературы как искусства, имеет выход во все вопросы поэтики.

Анализ, осуществленный с этой целью, способен показать, в какой мере анализируемый текст представляет собой произведение искусства и благодаря каким именно средствам. В статье Д.С.Лихачева затрагивается эта тема и убедительно показана текстология на службе литературоведения — при выполнении труднейшего задания в работе литературоведа — познания содержания и формы литературного произведения в их диалектическом единстве[42]. К решению такого рода вопросов — ключевых к пониманию искусства — и должна прежде всего привлекаться текстология. Исследуя историю текста, она "дает объективные основания для интерпретации содержания и формы произведения"[43]. И это, по-видимому, самое ценное из того, что мы можем получить от текстологии.

Единство содержания и формы придает произведению свойство органичности, слаженности всех его частей.

Об "организме художественного произведения" П.А.Флоренский писал: "если бы было в нем нечто случайное, то оно свидетельствовало бы, что произведение не воплотилось во всех своих частях, не вылупилось из почвы и местами покрыто комьями мертвой земли"[44].

Анализ художественного текста строится на учете этих закономерностей, вытекающих из единства содержания и формы произведения.

В филологии существует понятие "техническая интерпретация", имеющая в виду "правила поэтического и вообще литературного искусства" и, кроме того, рассматривающее, "в какой степени произведение соответствует цели, которую преследует автор"[45]. Прежде всего значение придается единству произведения, нахождению того, что составляет это единство. "Полное понимание произведения мыслимо лишь при ясном представлении о значении его, как единого целого"[46].

В вопросе о единстве, целостности и эстетических достоинствах произведения особенно велика роль "рецензирующей" эстетической критики. Но в отношении критики филологической, исторической — она в данном случае выступает как вспомогательное средство. Подобный анализ способствует решению вопроса о завершенности или незавершенности произведения, как это делалось, например, относительно стихотворения Пушкина "Вновь я посетил..."

Текстологическим анализом романа Н.Островского "Как закалялась сталь" отмечено обеднение образа Корчагина в 3-м издании (1935), где автор опустил три эпизода участия героя в "рабочей оппозиции", чем сделал образ менее динамичным, снизил драматическое напряжение романа. Пострадала и психологическая мотивировка, так как ясно, что Корчагин не мог на данной ступени своего развития согласовать свойственные ему темпераментность и стихийность с тактикой партии в народном хозяйстве, требующей большей дисциплины и политической зрелости. Неоправданной была перемена и с точки зрения исторической правдивости: известно, что даже самые искренние представители рабочей молодежи, и даже более зрелые участники Гражданской войны реагировали на нэп подобно Корчагину.

Таким образом, из романа был выпущен эпизод, имеющий большое значение с точки зрения композиции и с точки зрения изображения перехода от образа мышления солдата к образу мышления гражданина. Характер Корчагина был существенно упрощен этим его "выпрямлением". Чешский аналитик Б.Дональ полагает, что автор хорошо понимал все это, боролся за сохранение текста и согласился с сокращениями только в результате вмешательства со стороны.

Исследователь считает, что наибольшую идейно-художественную сложность и цельность, а также и свободную волю автора воплотил тот вариант романа, который содержит образ Корчагина в оппозиции, то есть текст его второго издания (1934)[47].

Текстология прибегает и к сопоставлению текстов разных произведений.

"Слово о полку Игореве" и "Задонщина" — два произведения древнерусской литературы XII и XIV вв. Древность и подлинность "Слова о полку Игореве" заподозрена, как известно, а сходство его с "Задонщиной" очевидно, и важно выяснить, что чему предшествовало и что на что влияло.— "Слово..." на "Задонщину" или "Задонщина" на "Слово..."? Для решения спора это один из самых главных вопросов, и на эту тему предпринималось много специальных текстологических исследований[48].

"Валерик" Лермонтова и "Герзель-аул" Мартынова.— Из сопоставления этих текстов М.М.Уманская делает вывод о датировке произведения, о взаимоотношениях Лермонтова и Мартынова, о причинах дуэли и пр.[49]

Такие сопоставления предпринимаются для выявления литературных влияний. Имеются попытки разработать методологию таких исследований[50].

Литературное произведение — продукт своего времени; продукт определенной идеологии, меняющейся со временем.

Эта трансформация и временные сдвиги особенно значительны в произведениях фольклора и в литературе древнего периода, произведения которой свободно переосмыслялись и приспосабливались в разное время к своим интересам и вкусам представителями разной общественной идеологии и к местническим тенденциям различных феодальных групп. В древний период и в средние века сильна была миграция сюжетов и национальные литературы часто питались переводами и заимствованиями, что также отражается в текстах. Возникает большая тема текстологии переводов[51]. История текстов проясняет вопрос о причинах, по которым сделан перевод, и о связанных с ним политических, идеологических, специфических местных и иных тенденциях.

"Изучение разноязычных переводов поэтических текстов,— пишет М.П.Алексеев,— интересное и поучительное и само по себе, порой может быть применяемо не без пользы для критики текстов оригинала: самые привычные для нас

слова в хорошо знакомом стихотворении начинают звучать по новому при простом сопоставлении их с найденными для них переводчиками иноязычными смысловыми соответствиями"[52].

М.П.Алексеев в своей работе дает образцы использования работы таких переводчиков-толкователей в изучении пушкинского стихотворения.

Систематически такая работа никогда еще не проводилась в нашей науке, и здесь нет ни достаточного опыта, ни тем более методических обобщений, хотя отдельные наблюдения и попытки имели место даже еще в дореволюционное время. Так, при оценке влияния макферсоновского Оссиана на ранние стихотворные опыты Пушкина привлекались к исследованию переводы Кострова из Оссиана, причем обнаружилось, что юный поэт в "оссиановских" стихотворениях лицейского периода придерживался Кострова и даже повторил некоторые ошибки его перевода[53].

Существенное значение имеет выбор перевода из всех имеющихся в наличии. Выбирается, естественно, лучший перевод, наиболее адэкватный подлиннику. Но так как другие переводы могут обладать другими достоинствами и более точной передачей отдельных особенностей и деталей,— научные издания прибегают иногда к приведению этих других переводов в приложениях в качестве своеобразных редакций. Показательно в этом отношении издание "Цветов зла" Ш.Бодлера в серии "Литературные памятники", подготовленное Н.И.Балашовым[54]: стихотворение "Альбатрос" дано там в переводе П.Якубовича, а в приложении приведены еще переводы Д.Мережковского и В.Левика; стихотворение "Красота" печатается в переводе В.Брюсова и Вяч. Иванова; "Тревожное небо" — в переводах В.Левика, Эллиса, М.Аксенова; "Погребение прóклятого поэта" — Л.Остроумова и Ин. Анненского, и т.д. "Примерно четверть состава "Цветов зла" дана в нескольких вариантах перевода",— пишет в рецензии на это издание А.А.Аникст[55]. Но в той же рецензии высказана мысль, что "при всех достоинствах собрания различных переводных работ, поэт, переведенный одним поэтом, обретает более определенный облик"[56].

Текстологическое изучение переводов применяется не только при издании зарубежной классики, но — особенно часто и с необходимостью — относительно средневековых литератур, которые в значительной мере и в значительной

своей части питались переводами и заимствованиями, так как авторское начало было притупленным и слабым. История текстов при этом бывала длительной, сложной и запутанной, длиннее и сложнее, чем в обычных случаях.

В древнерусской литературе много византийских, южнославянских и других влияний, заимствований. Изучение таких текстов сопровождается исследованием соотношения их с иноязычным оригиналом, поисками оригинального сочинения и конкретного текста, с которого сделан перевод. Он, этот оригинальный текст, тоже может иметь свою историю. Примером может служить давно занимавший исследователей вопрос о происхождении русского перевода "Иудейской войны" Иосифа Флавия. В русском переводе "Иудейской войны" обнаруживаются вставки и дополнения, не имеющие соответствий в греческих текстах. Особый интерес и особую настороженность вызывает то, что в дополнениях этих упоминаются Иоанн Креститель и сам Иисус Христос, а также и то, что дополнения обнаруживаются в списках, относящихся к XV веку и позже. Естественно возникает вопрос, кто был автором этих дополнений. Принадлежность их Иосифу Флавию маловероятно.

По одной из версий, Иосиф Флавий, писавший сначала по-арамейски, вторично переработал свой греческий перевод. Внутренний и композиционный анализ текста не подтверждает этой версии и скорее показывает, что вставки принадлежат не одному, а, вероятно, двум разным лицам[57].

В случаях такого рода текстология тесно соприкасается с сравнительно-историческим изучением литератур, в том виде, как мы знаем их, например, по трудам А.Н.Веселовского.

Перевод часто сопровождается вольными и невольными изменениями и переделками. Ряд произведений, переведенных с других языков, представляются не переводом собственно, а свободным переложением (к тому же часто и сокращенным) оригинальных произведений. Сокращения и перефразировки оригинального текста обнаруживаются и в русском переводе Иосифа Флавия. Изменения эти также подлежат выявлению и изучению с точки зрения обусловивших их причин, личности переводчика, времени и места переделки, с точки зрения дальнейшей исторической судьбы текста, влияния его на последующую традицию.

* * *

В литературах нового времени индивидуально-авторский текст гораздо более стабилен, однако и он, изученный исторически, внимательным исследованием, обнаруживает следы движения времени. На первых порах и в новое время индивидуально-авторские литературы сохранили кое-что из традиций старинной безавторской рукописной литературы. До XVIII века в Западной Европе и XIX века в России заимствование сюжета не считалось предосудительным. "Только XIX век потребовал оригинальности в сюжете", так что Пушкин писал, что в "Братьях-разбойниках" "с Жуковским сошелся нечаянно", Вордсворт обвинял Байрона в плагиате, Доде заботился о том, чтобы не слишком сойтись с Диккенсом, а ссора Гончарова с Тургеневым из-за сходства "Обрыва" и "Дворянского гнезда" широко известна[58].

Текстология таким образом помогает познавать литературу как движение и процесс и произведение — как продукт своего времени.

Этим определяется участие текстологии в таких типах литературоведческого исследования, как типологические, сравнительно-исторические, которые без углубления в историю текстов были бы затруднительны.

Типологическое исследование — классификационное исследование явлений, обнаружение их общности или сходства на основании сходства или несходства социальных условий, создающих закономерности. Типологическое соответствие может иметь своей причиной контактные связи, а может и не иметь такой причины и объясняться всецело сходством условий.

Естественно, здесь возникает потребность в сопоставлении текстов, потребность учитывать их историю. Прослеживание взаимовлияний, генетических и контактных связей, литературной преемственности и традиций невозможно без обращения к истории текста, без учета его трансформации. Вопросы эдиции ко всем таким штудиям могут и не иметь существенного касательства. Принимаются во внимание и представляют интерес даже очевидные искажения текста, "места подложные". Самовольная поправка Жуковского к "Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы" ("Темный твой язык учу...") при издании пушкинских текстов теперь справедливо отвергается, но она отнюдь не забыта и

часто припоминается в историко-литературных и теоретических исследованиях, как симптоматичная, хорошо характеризующая Жуковского с его "темным" романтизмом, а через него, по контрасту,— и Пушкина[59].

Современные знания столь обширны, почти необъятны, что ориентирование в них неизбежно требует схематизации. Того же требует и правильное понимание вещей и явлений.

Ю.М.Лотман пишет: "...Типология культуры создает методы для изучения фактов истории всех видов накопления информации в человеческом обществе, но, одновременно, является вполне самостоятельной научной дисциплиной. В ее ближайшую задачу входит выделение простых типов культурных структур"[60].

Показательно, что Ю.М.Лотман в своих работах по типологии культуры часто пользуется семиотическим понятием "текст".

Противопоставлены типологический и конкретно-исторический аспекты. Нельзя сказать, что они не пересекаются; но они — разные. Типология исследует, так сказать, исторически "снятые" типы творчества. В этом их ограниченность[61].

В то же время, типологические исследования не могут быть абстрактными. Типологические построения помогают реконструкции исторического процесса.

Самая возможность типологических соответствий коренится в сходстве социальных условий, создающих закономерности. "Влияние литературы одной страны на литературу другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран...,— заключает Г.В.Плеханов,— там, где Брюнетьер видит лишь влияние одних литературных произведений на другие, мы видим, кроме того, глубже лежащие взаимные влияния общественных групп, слоев и классов. Объективная закономерность литературных влияний оказывается, таким образом, социальной закономерностью"[62].

Преимущественно под типологией понимается общность, возникшая помимо прямого заимствования, без взаимовлияния явлений. И это весьма поучительно в смысле познания закономерностей литературного развития: изучение прямых контактов и влияний, при которых значительно возрастает роль случайностей, гораздо меньше дает для познания этих закономерностей.

Естественно, что раскрывающие типологические соответствия исследования опираются не только на современное

состояние текстов, но должны учитывать их историю. Здесь "первозданность" очень важна. Первозданный текст, не замутненный позднейшими разнохарактерными влияниями, даст самые надежные и самые верные свидетельства к объяснению своего происхождения.

Связь текстологии с историко-типологическими исследованиями хорошо просматривается на материале фольклора — искусства стихийного по самому своему характеру, в котором типологических соответствий много и историко-типологические исследования поэтому в фольклористике хорошо продвинуты[63].

Б.Н.Путилов противопоставляет типологическую методику устаревшей миграционной теории, которая дробила науку на изучение конкретных сюжетов, циклов и жанров и приводила лишь к частным результатам, без их обобщения. Типологическая теория на принципиально новых методологических основах возвращает фольклористику к большим научным задачам, которыми она задавалась в XIX веке (в трудах Ф.Буслаева, А.Веселовского, Фр. Миклошича, А.Потебни и др.),— к изучению исторических закономерностей народного творчества.

Прямое отношение к текстологии имеет закономерность, называемая Б.Н.Путиловым "типологической преемственностью",— когда на основе типологических соответствий в последовательной исторической цепи восстанавливаются недостающие звенья, которые как бы восполняются однотипным материалом параллельного ряда.

Большое значение историко-типологического изучения (на материале славянского фольклора), позволяющего раскрывать социально обусловленные закономерности, было показано В.М.Жирмунским в докладе на IV Международном съезде славистов в Москве[64]. Эти исследования развиты В.Я.Проппом, Е.М.Мелетинским.

Еще в 1923 г. в специальной статье "Из истории текста стихотворений Блока" В.М.Жирмунский обратил внимание на то, что популярнейшие произведения поэта, подобно произведениям безымянного народного творчества, "живут в сознании современников в различных равноправных редакциях". "Последнее издание 1922 г., подготовленное автором еще при жизни,— писал В.М.Жирмунский,— дает авторизованный, канонический текст, однако следовало бы просить издателей собрать в особом томе варианты прежних изданий,

столь показательные для работы Блока над текстом сборников"[65].

У Блока много не вошедших в окончательные тексты, пропущенных цельных строф: иррациональная композиция блоковских стихотворений,— пишет В.М.Жирмунский,— основанная на единстве лирического настроения, допускала такие изъятия (которых не выдержала бы лирика, например, А.Ахматовой, строящаяся на некоем сюжетном остове), и принятые поэтом приемы такого сокращения (и распространения) стихотворений "дают существенные указания для понимания композиции его произведений"[66].

То же — *в сравнительно-исторических исследованиях.* Применяемые при изучении типологических связей литератур и инонациональных влияний, такие исследования не могут проводиться иначе, как сложным синтезом разнообразных средств, между которыми текстология составляет один из почтеннейших компонентов[67].

Н.И.Балашов определяет сравнительное литературоведение как науку "о широко понимаемых контекстуальных связях и взаимодействиях произведений и их систем" или, если речь идет не о контактном, а типологическом соответствии,— можно говорить о связи с "модулируемым широким контекстом"[68]. Сравнительное литературоведение, имея дело с широким контекстом, то есть с группой произведений, по справедливому суждению Н.И.Балашова, непременно должно обращаться к истории соответствующих текстов. Учет *диахронии контекста* (понятие, разъяснению которого посвящена статья Н.И.Балашова) представляется таким образом необходимым условием работы. Практикуемый же в современной науке структурный анализ часто оперирует синхронными срезами, пренебрегая возможностями диахронии.

Диахронию контекста Н.И.Балашов понимает в разных смыслах — "от воздействия на каждый компонент произведения авторских преобразований других компонентов целого до рассмотрения произведений в системе историко-литературного окружения в свою очередь трансформирующихся произведений"[69].

Без сравнительно-исторических исследований невозможны реконструкции текстов. Сопоставление текстов — необходимый прием выявления реминисценций, заимствований, влияний, на которых основывается значительная часть литературоведения.

Реминисценция — сознательное или бессознательное заимствование образов и ритмов — естественная принадлежность литературного процесса, один из путей осуществления преемственности в развитии литературы, литературной традиции. Каждый в ней начинает не с нуля, а сознательно или подсознательно учитывая, впитывая опыт своих предшественников.

Великие творения литературы обладают способностью к живому развитию, которое осуществляется другими. А.Якобсон в своей книге о Блоке хорошо показывает эту потенцию великих произведений: они "открывают за собой огромное свободное пространство, которое мы до сих пор не можем освоить, заполнить своими мыслями, чувствами, ассоциациями, запомнить не произвольно, а повинуясь Блоку, т.е. настраивая свой звук по камертону его поэмы; <...> такова <...> судьба всех великих произведений поэзии: в этом смысле они все "не имеют конца""[70].

Вопрос о том, насколько оправдана реминисценция и какова ее полнота,— зависит от разных причин. Прежде всего, как и при решении других подобных вопросов,— неприемлем формализм: не форма, а содержание определяет и оправдывает реминисценцию прежде всего.

А.Твардовский в письмах, адресованных молодым писателям, осуждал подражательность формы, будучи убежден в том, что "литература не может происходить из самой литературы"[71]. Одной из самых существенных "тайн поэзии" он считал то, что новое содержание "не пробьется к жизни через чужой, рожденный для другого содержания ритм"[72]. "...Зависимость Вашего стиха, ритмов и пр. от известного поэта очень видна с первого взгляда",— писал он одному из начинающих[73].

Когда В.Е.Евгеньев-Максимов стал расспрашивать Твардовского о его зависимости от Некрасова, автор "Страны Муравии" отвечал взволнованно: что это вопрос неправомерный[74]. Главные требования Твардовского к литературе — актуальность и новизна содержания, оригинальность, неповторимость мысли, непритязательность, простота формы, точно соответствующей данному содержанию, художественная и всякая другая правда,— все это естественно исключало или во всяком случае сильно ограничивало заимствования.

В "Василии Теркине", однако, легко заметен "Конек-Горбунок". Примеры я привел в издании книги Твардовского в серии "Литературные памятники"[75]. А.И.Кондратович осудил меня за это[76]. Но я внутренне с ним не согласился и повторил в печати свои наблюдения[77]: реминисценции Твардовского из "Конька-Горбунка" неформальны, естественны, нисколько не предосудительны: оба произведения выросли из сходных фольклорных мотивов и фольклорной фразеологии. Примечательно, что традиция "Конька-Горбунка" в "Василии Теркине" отмечены и другими исследованиями[78].

"Записки охотника" Тургенева отчетливо влияли на Л.Толстого в "Казаках", на Чехова — в ряде рассказов 1886 г.[79] Возникает "преемство низшего рода" (выражение А.С.Бушмина[80]), не переплавленное до конца творческим сознанием. Формальное следование образцам свойственно ученичеству; с опытом и мастерством оно проходит, действуют типологические схождения. Влияние становится органичным, неразличимым возбуждением собственного творчества в области содержания и форм.

М.Горький на вопрос анкеты Чуковского: влиял ли на него Некрасов,— ответил: "Неизвестно".

И это очень верно. Так можно сказать о любом органичном влиянии, которое всегда — слияние; оно не на поверхности.

Частный случай такого влияния составляют реминисценции.

"Поэзия — консервативна,— объясняет это явление В.Я.Брюсов.— Внимательное исследование показывает, как многим каждый поэт бывает обязан своим предшественникам. Едва ли не три четверти своих тем, образов, выражений поэт заимствует у тех, кто писал до него. Только исключительные таланты,— и то не во всех своих произведениях,— решаются выступать на новые пути, касаться тем, не затронутых в поэзии ранее, искать еще не использованных выражений, сравнений, образов"[81]. "Такая перекличка поэтов разных времен и стран,— как бы дополняет высказывание Брюсова С.Я.Маршак,— объясняется совпадением жизненных фактов, да еще и тем, что чуткая память поэта бережет — иной раз даже без участия сознания — обрывок музыкальной фразы его собрата, предшественника или современника"[82].

А.Блок снабдил авторским примечанием свое стихотворение "На железной дороге": "Бессознательное подражание

эпизоду из "Воскресения" Толстого, Катюша Маслова видит в окне вагона Нехлюдова в бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса[83].

Но здесь еще ближе — "На подводе" — рассказ Чехова (1897). Идя еще дальше вглубь,— возможно влияние некрасовской "Тройки" ("Что ты жадно глядишь на дорогу..."),— Открывается общая гуманистически-демократическая традиция, на которой и Блок был воспитан. Традиция подкреплена типологией — соответствием по сходству условий и обстоятельств, вызвавших соответствие формы.

Подобно тому, как развивается техника и наука, как совершенствуется теория, например, шахматной игры,— в мире искусств возникают "художественные открытия", которые естественным образом становятся достоянием новых поколений художников.

"...Когда меня упрекают в том, что я некритически следую формам Чехова,— говорит драматург А.Арбузов,— мне это кажется столь же странным, как если бы меня стали обличать за то, что я пользуюсь электрическим светом и тем самым являюсь эпигоном Эдисона и Яблочкова"[84].

На примере Грибоедова и "Горя от ума" нагляднее всего видно, как художественный опыт и художественные открытия прошлого питают последующую литературу. Грибоедовские типы и образы вошли в арсенал художественных средств Щедрина, Некрасова, Достоевского и используются как формулы, как заготовки в крупноблочном строительстве. Существуют художественные открытия настолько значительные, что они остаются в сознании (или подсознании) последующих писателей, порождая реминисценции. Это не подражание, а органическое усвоение предшествующего художественного опыта, без чего не может развиваться искусство.

Точно так же и художественный опыт Грибоедова органично усвоен Некрасовым, присутствует в его творческом сознании, но по большей части — "инкогнито" и подспудно.

Художественный опыт и художественные открытия прошлого питают литературу, продвигают ее вперед.

Не переплавленная творческим сознанием реминисценция, представляющая собой непроизвольное заимствование или влияние по сохранившемуся впечатлению,— составляет "преемство низшего рода", признак ученичества. Литература развивается преемственно, но не прямым заимствованием, а возбуждением собственного творчества в области содержания

и форм, органически перерабатывающего опыт предшественников, когда влияние, даже если оно имело место, становится неразличимым.

Реминисценции (в результате влияния, заимствования — как бы их ни назвать) — обнаруживается сличением текстов; иногда — с углублением в историю текстов, с привлечением вариантов, в которых заимствование выглядит убедительнее и нагляднее.

Менее показательны "автореминисценции": всякий писатель равен себе и естественным образом нередко себя повторяет.

Автореминисценции, однако, могут быть очень важны. Так, в "Домике в Коломне" Пушкина (1830), в XIX октаве — сердце девушки "В упругое толкалось полотно",— автореминисценция из "Гавриилиады" ("... двух девственных холмов // Под полотном упругое движенье..."). Давний вопрос об авторстве "Гавриилиады" делает это наблюдение сугубо примечательным и интересным.

У Блока находим возражения по поводу неоправданных указаний на реминисценции. Он не согласился с мнениями В.Гаевского и Л.Майкова о заимствованиях Пушкина у Жуковского в стихотворении "К ней" (1817) — на том основании, что у Жуковского (в элегии "Вечер") — "сомнений *груз*", а у Пушкина — "*груз* лени",— то и другое вызвано будто бы воспоминаниями поэтов и таким образом сближаются (у Майкова) по "аналогии представлений". "Такие "заимствования",— замечает Блок,— кажутся нам столь обычными у поэтов, что мы не можем согласиться ни со словами Гаевского<...>, ни с догадками Майкова..."[85].

А.Блок записал в записной книжке (июль 1917 г.): "Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому что ее окружает и оформляет новое. "Чтоб он, воскреснув, встать не мог" (моя). "Чтоб встать он из гроба не мог" (Лермонтов — сейчас вспомнил) — совершенно разные мысли. Общее в них — "содержание", что только доказывает лишний раз, что бесформенное содержание само по себе не существует, не имеет веса. Бог есть форма, дышит только наполненное сокровенной формой"[86].

С.П.Бобров отмежевывается от толкования влияний как усвоения опыта "последующим синтетиком"[87], Усматривая в таком толковании "унылый консерватизм исследователей", способных только на "текстуальные сличения". На практике

они ведут только к таким нелепостям, как признание Коршем пушкинским творением негодной подделки Зуева. Гораздо полезнее, по словам Боброва, исследования мотивов. А исследование влияний должно опираться на метрико-ритмические наблюдения, начатые А.Белым, который анализом 4-стопного ямба доказал, что Пушкин, будучи глубоко оригинальным, склонялся к Жуковскому. Когда в наших руках будут статистические данные о стихе разных поэтов,— полагает Бобров,— мы без труда укажем предшественников любого поэта, и будут совершенно не нужны кропотливые и докучные "сличения текстов". Пока же этого нет, Бобров допускает установление влияний по текстуальным совпадениям, освободив этот метод от механистичности и вредного схематизма.

Действительно: Блоку свойственны не только обычные, лексико-синтаксические и пр., но и интонационно-метрические реминисценции из Тютчева, Фета, Полонского, Вл. Соловьева... Стихотворение Блока "Ярким солнцем, синей далью..." (1900) повторяет интонационно-метрический рисунок стихотворений Тютчева "Тихой ночью, поздним летом..." и "Эти бедные селенья..."

Непроизвольны заимствования на основе слуховой памяти, запоминающей ритм, напев стиха. Бобров особенно отмечает фигуры метрико-ритмические, касающиеся цезур и краезвучий стиха. Отдельные слова могут иметь при этом решающее значение, но это не имеет никакого отношения к употреблению двумя поэтами одного и того же слова.

"Позаимствование ритма,— утверждает С.Бобров,— ведет за собой и речевое, живописательное позаимствование".

С.Бобров справедливо ополчается на незадачливых деятелей "официальной науки", которые, сравнивая совершенно несхожие строки, уверяют, что совпадение слов и есть следы влияний.— "...Наука эта превращает свои изыскания в глупейшие пародии на схоластические рассуждения. Варвары, не трогайте поэтов!"

"Что это за метод?" — восклицает он далее.— "Таким способом мы беремся доказать неопровержимое влияние Египетской Книги Мертвых на Уголовный Кодекс..." "и вообще кого и чего угодно на кого и что угодно. Заимствование сюжета — дело иное и особое".

Б.В.Томашевский также считал недостаточным обычный подход к вопросу о влияниях "в рамках элементарных тексту-

альных сближений"[88], требуя для этого твердых знаний, "на фоне каких литературных фактов и идей совершается восприятие данного явления"[89]. Текстуальные совпадения, собирание которых небесполезно, сами по себе мало говорят о том, означают ли они сознательную цитацию, бессознательное следование литературному шаблону, случайное совпадение, возникшее независимо и под влиянием иных художественных импульсов.

А.С.Бушмин критикует поверхностные сопоставления и "открытия"[90]. Это, однако, не снимает вопроса о необходимости серьезных исследований о природе реминисценций и о их роли в процессе преемственного развития литературы.

Д.Д.Благой непосредственным наблюдением над текстами показывает, как творчество Достоевского насыщено мотивами, темами, сюжетами Пушкина, а с другой стороны,— и у Пушкина обнаруживается "достоевское", своеобразный "отсвет" от Достоевского в сознании нынешнего читателя, помогающий ему глубже, вернее понять Пушкина. Эта зависимость, "двусторонние связи" двух гениальных писателей обусловлены посредством действительности, частью которой выступают и художественные создания того и другого. Вскрывается всемирный диапазон обоих писателей, их "русское отношение ко всемирной литературе", которая была для них откликом на самые насущные запросы народа и человечества[91].

Сопоставительный анализ текстов может вскрывать и литературное соперничество, пародийное обыгрывание одного писателя другим, отражающие стилевые искания и литературные сдвиги определенного периода[92].

* * *

Текстологический метод плодотворно проявляется в структуральном исследовании литературы, пафос которого в конкретном анализе структуры произведения, но не отвлеченном, формальном, а содержательном, функциональном. И здесь углубление в историю текста также необходимо.

Структуральные исследования важны для уяснения самого понятия "текст" (и примыкающих к нему: "подтекст", "контекст"). Текст — сложная знакомая система и знак. Это понятие семиотическое.

Понятие "структура" включает в себя не только формальные, но и содержательные моменты. В сущности, структура есть единство формы и содержания. А так как форма содержательна, а содержание формально,— форма и содержание не могут рассматриваться в изолированном и "чистом" виде; они сливаются. Исследованию подлежит содержательная форма литературы.

Мировоззренческие моменты и мотивы творчества писателя-художника входят в систему факторов и сил, влияющих на творчество, входят во внутреннюю структуру произведения, пронизывая и окрашивая ее всю, в конечном счете ее и определяя. В литературоведческом исследовании именно это важно уметь показать. Только такой "структурализм" и приемлем; если не пронизывает и не окрашивает,— то есть основания говорить о "структурализме" формалистическом и малополезном.

В высшей степени плодотворным представляется тот "структурализм", образцы которого показали в своих исследованиях А.П.Скафтымов ("К вопросу о принципах построения пьес Чехова"), Н.М.Чирков ("О стиле Достоевского"), М.М.Бахтин, Г.А.Гуковский; весь комплекс вопросов, связанный со сферами повествования, разрабатываемый школой проф. Б.О.Кормана в Ижевском университете. Здесь перекрещиваются понятия: "образ автора", "позиция автора", "тенденциозность", читательское восприятие, изучение чего требует разносторонней методики, не в последнюю очередь и текстологической. То же можно сказать об изучении проблем сюжетосложения в латвийском городе Даугавпилсе.

В качестве конкретного примера сошлемся на работу Н.А.Кожевниковой. Она сравнивает две редакции рассказа Чехова "Сапожник и нечистая сила" — 1889 и 1899 гг., из чего видно, как один и тот же отрывок утрачивает черты авторского повествования о размышлениях героя, приобретает экспрессивность, приближаясь к "внутренней речи" самого героя. Текстологическое исследование таким образом выявляет один из признаков изображения жизни у Чехова — через восприятие героя[93].

Структуральный анализ необходим в *стиховедении.* Исследования по структуре стиха издавна и плодотворно применяются в текстологии. Многочисленные стиховедческие выходы в текстологию М.Л.Гаспарова неоднократно здесь демонстрировались. На исследовании звучания, звуковых форм речи

(Schallanalise) основывались текстовые разыскания Е.Сиверса о произведениях литературы различных эпох и языков (Библия, Шекспир, Гете) и произведены любопытные наблюдения для выделения интерполяций, измененных участков, переработанных чужеродной рукой[94]. Так как для такой работы потребны сильно выраженные, моторные задатки и чрезвычайная звуковосприимчивость,— исследования этого рода применялись только сравнительно немногими последователями Сиверса, и притом — применительно к ограниченному кругу вопросов, прежде всего — касающихся критики текста, словоупотребления и т.п.

Рукописи Блока — объект разнообразных наблюдений и разысканий — в области поэтики, стиховедения и др.

По наблюдениям В.С.Баевского и А.Д.Кошелева, "сознательно Блок никогда или почти никогда не правил стихи ради усиления ритмических и фонических эффектов", заботясь главным образом о прояснении смысла. Более того: Блок запрещал себе правку "в пользу стиха". На рукописи стихотворения "То отголосок юных дней..." в 1910 г. Блок сделал помету по поводу своей правки (осуждая ее): "Это — в пользу стиха и в ущерб существу. При втором издании не допускать этого"[95].

Стиховедческим исследованием П.А.Руднев передатировал стихотворение Блока "Черты знакомых лиц", установив, что "канонический" его текст создан не в декабре 1901, а в мае 1918 г. Результат этот касается не только датировки, но и вносит уточнение в представления о творческой эволюции поэта послеоктябрьского периода[96].

Он же устанавливает частотные закономерности употребительности у Блока в различные периоды его творческого развития различных форм стиха (классических, неклассических и т.п.)[97]. Установленные закономерности не являются абсолютными: отклонения не только возможны, но их попросту не может не быть. Здесь, как вообще в поэтике, действует не схоластическое правило, а доминирующая закономерность, на которую и опираются вероятностные исследования.

Б.Я.Бухштаб обнаружил ряд ошибочных чтений в текстах Некрасова — в результате проверки по источникам мест с нарушением ритмики стиха, смысловых связей, синтаксических соотношений[98].

Не менее важно сохранять звуковую инструментовку в стихе или в прозе, ценить звуковую окраску слова, когда она важна для аллитерации, ассонанса.

С.Н.Дурылин в рецензии на пятитомное издание сочинений Лермонтова, выполненное Д.И.Абрамовичем, всюду отмечает важность для текстолога принимать во внимание поэтику, язык, стиль, стих, инструментовку и пр. под. 300 страниц комментария к текстам Лермонтова оказались лишенными этих наблюдений, а редактор настолько невнимателен ко всему этому, что делает даже вывод, будто в стихосложении Лермонтова нет никаких "существенных нововведений"[99]. "...Предстоит перестроить издание Лермонтова,— заключает С.Н.Дурылин,— так, чтобы в основу его было положено глубокое, всестороннее изучение языка, стиля, стихосложения, метрики и ритмики поэта. Больше внимания к тому, благодаря чему Лермонтов — Лермонтов; к его поэзии"[100].

Количественная характеристика текста может быть интересной и показательной, как бы документирующей и уточняющей наши представления о творческом развитии писателя. Так, по наблюдениям И.С.Ильинской, слово "ручей" у Пушкина встречается 52 раза, в том числе 27 раз — в раннем творчестве; слово "ива" из 13 случаев 8 — в раннем, что обусловлено стремлением молодого поэта к идиллическому пейзажу[101].

При всем этом — "Только литературоведческое исследование, а не подсчеты, выясняет конкретное стилистическое назначение грамматических форм. Подсчеты, направляемые анализом, могут иметь вспомогательное значение"[102].

Общее методологическое обогащение и усложнение филологических наук требует введения некоторых новых понятий и в текстологию. Так, плодотворным представляется понятие семантического "поля", уже употребляющееся в некоторых филологических отраслях[103]; понятие "валентность" — подобно тому, как оно существует в языкознании[104]; изучать законы сочетаемости слов и образов в текстологических целях.

ИЗУЧЕНИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ. "ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ"

Еще нагляднее участие текстологии в изучении закономерностей художественного мышления. В этом отношении рукописи писателей могут раскрыть и показать многое.

"Если бы нам,— писал П.В.Анненков, первый исследователь рукописей Пушкина,— не передали люди, коротко знавшие Пушкина, его обычной деятельности мысли, его многоразличных чтений и всегдашних умственных занятий, то черновые тетради поэта открыли бы нам тайну и помимо их свидетельств... Почти каждая строка его стихов свидетельствует об этой особенности его удивительно мужественного таланта. Поучительно видеть, как из страницы, кругом исчерченной и, можно сказать, обращенной в самую мелкую сетку помарок, вытекает стихотворение чистое как алмаз, с роскошной игрой света и в изумительной обделке"[105].

Чем вызывается применение писателем тех или иных художественных приемов? В идеале и в конечном счете — конечно, основной идеей, творческим заданием произведения. Но не только этим. И.Кудрова, входя в тексты А.Н.Толстого, справедливо отмечает, что "художественные особенности" часто обусловливаются личными склонностями писателя, его индивидуальным восприятием действительности и особым "нравственным пафосом", также ему свойственным и объединяющим разные его произведения самого непохожего содержания[106].

Из сличения разных редакций стихотворения О.Мандельштама "Соломинка" ("Когда, соломинка, ты спишь в огромной спальне...", 1916) М.Л.Гаспаров выводит творческую манеру поэта: набросав стихотворение, править его, постепенно усложняя и зашифровывая смысл. Поиск рифм приводит к находкам образов и идей, зеркальный эффект побуждает к созданию второго, зеркального текста. Стихотворение разламывается надвое, возникают "двойчатки": "Соломинка", "Грифельная ода", "Футбол"... Оба варианта приводятся рядом, как равноправные[107].

Новый вид исследования исходит из понимания литературных произведений как явлений исторических. Показательно, что идею приспособления текстовых исследований к

общим выводам вынашивали представители исторического направления в литературоведении, такие, как П.В.Анненков, или А.Н.Пыпин, убеждавший Н.С.Тихонравова обобщить результаты своей работы над текстами Гоголя в специальном исследовании "о внутреннем ходе творчества" писателя.

А.А.Шахматов, будучи отчасти учеником Тихонравова, задачей исследователя литературы ставил восстановление процесса творческой работы. В истории текста он искал прежде всего сознательные его изменения, отражение в нем человека; объяснял историю текста историей общественной мысли и психологией создателей текста[108].

Требование историзма привело к разработке особого типа литературоведческого исследования, состоящего в воссоздании процесса становления художественного произведения в его реальной последовательности от замысла к воплощению — с тем чтобы судить о труде писателя не только по его статичному результату, но и по самому его ходу, и таким образом выявить социальные предпосылки, условия, закономерности и этапы творческой работы, ее внутреннюю телеологию, и тем самым полнее понять конкретно-исторический смысл произведения в его завершенной форме. Так на основе истории текста реконструируется творческий процесс, изучается авторский замысел и его осуществление по их отражению в тексте.

Такое изучение может представлять также практический интерес для писателей, использующих выявленный этим способом творческий опыт для литературной учебы, повышения мастерства. "Знать необходимо не затем, чтоб только знать,— говорит М.Горький,— но для того, чтоб научиться делать. Поэтому: нужно знать не только результат процессов, а следует изучать процессы"[109].

Ядром такого изучения, получившего наименование "*творческой истории*", выступает история текста произведения, то есть текстология. Исследование творческой истории литературных произведений составляет одну из важнейших задач текстологии и опирается на весь цикл филологических наук, тесно связано с психологией творчества.

Проблема "творческой истории" особенно прочно связывает текстологию с литературоведением в целом. Историк (историк литературы тоже) все познает исторически, диалектически, генетически. Любой элемент произведения, любая поэтическая форма может быть научно осознана и объяснена

только в полном изучении ее зарождения, созревания и завершения.

Исследование творческой истории позволяет судить о произведении не как о чем-то неизменном, позволяет видеть его генезис, закономерность возникновения и создания, дает ответы на важнейшие вопросы: почему и зачем создано произведение. В понятие творческой истории входит прослеживание сказавшихся при создании произведения литературных и общественных влияний: связь произведения с отраженными в нем явлениями действительности, вопрос о прототипах, связь данного произведения с предшествующим житейским и творческим опытом писателя, с литературным процессов в целом, с общественным движением и идеями своего времени и всеми другими явлениями, воздействовавшими на творческое сознание автора и так или иначе сказавшимися на ходе создания произведения. Выявляются психологические предпосылки к творческой работе и различные факторы, сказавшиеся на процессе создания произведения и на последующей трансформации его текста: редакторы, цензура, читательское восприятие, критика и другие условия бытования литературы в обществе; эволюция мировоззрения писателя. Самые принципиальные споры о социальном генезисе, историческом значении и смысле произведения могут решаться углублением в его творческую историю.

Непременным компонентом в творческую историю входит история текста произведения, составляющая ее органическую основу. Творческая работа автора в отношении отдельных поэтических средств и произведения в целом объясняется в точки зрения обусловливавших ее внутренних побуждений и мотивов, прослеживаются имевшие место в ходе работы изменения замысла, расхождения замысла и воплощения.

Соотношение указанных компонентов в исследованиях творческой истории и самые приемы ее воссоздания варьируются в зависимости от конкретных условий. Прежде всего в понятие творческой истории включаются факторы, влияющие на процесс создания произведения от его замысла до полного завершения творческой работы, продолжающейся иногда в прижизненных печатных изданиях через много лет после первой публикации произведения. Прослеживание влияний, действовавших до зарождения замысла и так или иначе предрасположивших писателя к творческой работе (накопление общих впечатлений, литературные навыки, сложив-

шееся мировосприятие, стиль и т.п.), хотя и представляет интерес и нередко присутствует в исследовании, но составляет предисторию творческой работы над произведением.

Источниками творческой истории служат материалы "творческой лаборатории" писателя: планы, наброски, черновые и беловые автографы, списки, прижизненные печатные издания, автопризнания в письмах, дневниках, в передаче мемуаристов. Анализ этих материалов, выявление и сличение разночтений обнаруживает прямые и косвенные данные, служащие воссозданию творческой истории. Анализ при этом постоянно имеет в виду также синтез и комплексный подход, при котором каждое изменение текста не только фиксируется, но оценивается и объясняется исследователем с точки зрения прослеживаемой им общей картины становления произведения и воплощения авторского замысла, что позволяет видеть в трансформации текста не отдельные случайные изменения-варианты, а наиболее общие идейно-художественные тенденции мировоззренческого характера, закономерно вызывающие всю систему изменений данного текста.

Изучение творческой истории выдвинуто и обосновано в 1923 и затем в 1928 г. Н.К.Пиксановым как "особая искусствоведческая, в частности, литературоведческая дисциплина", которая "раскрывает телеологию художественных приемов и внутренний смысл произведения методом телеогенетическим и на материале разновременных текстов-редакций"[110]. Несмотря на некоторое преувеличение Н.К.Пиксановым значения этого метода как "нового пути литературной науки", практика литературоведения выявила его действительную перспективность. Н.К.Пиксановым же и под его руководством осуществлялись первые и наиболее значительные работы этого типа[111].

Практические результаты проведенного Н.К.Пиксановым исследования творческой истории комедии "Горе от ума" А.С.Грибоедова[112] оказались весьма внушительными: несмотря на то, что текст комедии "Горе от ума" крайне неблагополучен по своей внешней судьбе, не напечатан при жизни своего автора, не игран на сцене,— в результате работы Н.К.Пиксанова он оказался установленным стабильно и прочно; были уничтожены всякие основания к скептицизму относительно возможности установления текста комедии. По двум тождественным авторизованным рукописям (Жандровская рукопись и Булгаринский список) и при наличии еще

ранней рукописи (Музейный автограф), досконально изученным Пиксановым, окончательный текст комедии определяется с такой достоверностью, как если бы пьеса вся и без цензурных вторжений была напечатана при жизни автора. Колебания возможны только относительно трех-четырех слов и отдельных случаев с орфографией и пунктуацией.

Изучение творческой истории, кроме того, предохраняет литературоведческое исследование от субъективизма, объективирует его. Исследованием Н.К.Пиксанова однозначно доказывается подложность "гарусовского" текста "Горя от ума", так называемого "Пролога" к комедии и тому подобных фальсификаций.

Пиксанов подчеркивал, что простое описание последовательных текстов произведения, рукописных и печатных,— та "варьянтология", по поводу которой иронизировал В.О.Ключевский, и даже весьма внушительные эдиционные достижения могут содержать в себе много основных и частных положений для построения творческой истории, но они еще не составляют ее самое.

Конкретизацией и наиболее полным развитием идеи Пиксанова о "творческой истории" стала его книга "Творческая история "Горя от ума" (1928).

Автор исследования опирался на ряд общеметодологических положений и предпосылок, среди которых не последнюю роль играло суждение Энгельса о том, что вещь можно постигать только в ее развитии[113]. "Изучить какое-либо явление исторически — значит изучить его в развитии",— вторил ему Плеханов[114].

По авторитетному суждению Гете,— "Произведения природы и искусства нельзя изучать, когда они готовы, их нужно уловить в их возникновении, чтобы сколько-нибудь их понять"[115].

Соотношение "творческой истории" и поэтики — одна из тем книги Н.К.Пиксанова "Творческая история "Горя от ума"". Книга имеет специальные разделы, посвященные всем главным элементам поэтики: "Стиль", "Образы", "Композиция", "Идейность", "Общий смысл" произведения — все это в свете изучения "творческой истории". В методологическом предисловии автор посвятил соотношению творческой истории и поэтики специальный параграф, где сказано: "творческая история должна органически входить в историко-теоретическую поэтику"[116]. И еще: "...надежный способ обнажа-

ния художественной телеологии — изучение текстуальной и творческой истории произведения — по рукописным и печатным текстам"; "...авторская мотивация и телеология художественных средств и приемов всего надежнее и полнее раскрывается в текстовой и творческой истории произведения"[117].

В предисловии Н.К.Пиксанов отмечает такие аспекты творческой истории, как соотношение писем и художественной прозы, писем и драматургии. Он пишет: "Вообще морфология, аспекты творческой истории необычайно разнообразны: например, имеются авторские переработки эпического произведения в драматическое, авторские самоповторения, кочующие образы, перерастание малой формы в большую"[118].

Исследование Н.К.Пиксанова послужило поводом для специального выступления П.Н.Сакулина с методологической проблемной статьей "Проблема "творческой истории""[119]. Сакулин находил, что книга доказала полезность и важность изучения творческой истории, но указал на ошибочность ее узкого понимания, неполноту охвата. Рядом с "творческой историей в тесном смысле"; по его мнению, должна стоять, как дальнейшая степень исследования, полная история творчества. Более широкое историко-генетическое изучение относительно "Горя от ума" должно бы было рассмотреть роль разных пьес Грибоедова в генезисе его комедии, отечественные и западные влияния, рассмотрение "Горя от ума" в общей картине эволюции русской драмы, изучить вопрос о прототипах.

Книга Пиксанова появилась в разгар обострения идеологической обстановки в стране и подверглась атакам вульгаризаторов. В сборнике "Литературоведение" идея Пиксанова третировалась как ничего не объясняющее идеалистическое копание в черновиках. "Замыслами поэта,— писал В.Ф.Переверзев,— ничего не объясняется в поэтическом факте, потому что с точки зрения марксиста определяющим моментом является не мышление, а бытие <...>. Литературоведческое исследование и должно обнаружить не идею, а бытие, лежащее в основании поэтического явления"[120].

Аргументация противников "творческой истории", как замечал в своей статье П.Н.Сакулин, сводилась к отрицанию творческой личности и значения идей; создание произведения лишается сознательно-творческого момента, художник низводится на положение пассивного медиума.— "Задачи литературоведения обужены так, что не остается места для ли-

тературной жизни, то есть для того, что составляет специфику литературы и служит ближайшей сферой для литературоведа"[121]. Социальность находит себя в произведении через творческую личность автора, имеющего свою индивидуальность, которую необходимо изучать хотя бы для того, чтобы объяснить многое "случайное" в общей картине закономерностей.

Была отмечена нелогичность членения книги Пиксанова на две части: "История текста" и "Творческая история", которые таким образом противопоставлялись одна другой[122].

Впоследствии Д.С.Лихачев высказал мнение, что именно история текста представляет для литературоведа первостепенный интерес, и понятие "творческая история" не должно заменять "истории текста", так как создание произведения включает в себя и нетворческие моменты: давление цензуры, издателя, различные случайности и ошибки[123].

Б.В.Томашевский, рассматривая отношение "истории текста" к истории литературы, находил, что история текста (в широком понимании) дает историку литературы представление о движении текста и возможность интерполировать, умножая число предметов наблюдения.

Но соглашаясь в этом с Н.К.Пиксановым, Б.В.Томашевский усомнился в том, что изучение творческой истории может вскрывать внутреннюю телеологию художественного произведения. По мысли Томашевского, внутренняя целеустремленность (телеология) художественного приема не совпадает с личными намерениями автора. "Поэтому,— писал Томашевский,— вовсе не намерение автора и вовсе не тот путь, которым автор дошел до создания произведения, дают ему смысл, <...> Важно произведение, как оно вышло <...> Произведение создает не один человек, а эпоха <...> Автор во многих отношениях является только орудием"[124].

Поскольку творческие намерения писателя не остаются неизменными и обусловлены эпохой, Томашевский полагает, что "важно не то, куда целит автор, а куда он попадает"[125].

По этим соображениям Б.В.Томашевский отказался признать за творческой историей значение "самостоятельной научной дисциплины", предлагал не возлагать на нее обязанности отвечать на "проклятые" вопросы и "отвести ей более скромное место среди вспомогательных методов обработки материала, результатами которой и должна по мере надобности воспользоваться наука"[126].

Позднее этого разногласия коснулся Д.С.Лихачев. По его мнению, факт изменяемости авторского намерения не снимает необходимости его изучения: важны и намерения и результат. Так думают и другие исследователи. Эстонский текстолог Пээтер Олеск настаивает на необходимости при текстологическом изучении выяснить "соотношение воли и текстологических воззрений автора и "воли" произведения"[127].

Отдавая должное "эпохе", Д.С.Лихачев все же не соглашается с утверждением Б.В.Томашевского, будто произведение создает не один человек, а эпоха: "Эпоха помимо человека ничего сделать не может, эпоха действует через человека и его намерения <...> Отрицать целесообразность изучения "творческой истории" только на том основании, что намерения творца меняются в процессе этой творческой истории, или что помимо намерений творца имеет значение и эпоха,— нет никаких оснований. Разумеется, "творческая история" должна включать в себя изучение истории целей автора и их изменений, а история целей автора должна строиться с учетом влияния классовой идеологии автора"[128].

К этому приближается суждение Н.К.Пиксанова из его старых записей: "Для меня рассуждения о детерминированном и случайном имеют второстепенное значение: я вовсе не выгораживаю <...> творчество поэта из-под влияния среды; я готов допустить <...> полную детерминированность творческого процесса. Но и тогда творческая история не потеряет своего интереса: она ведь и есть тот путь, каким мы раскроем детерминизм"[129]. Ученый обращался к мысли о "коллективности творчества", всегда присущей литературному процессу, имея в виду воздействие на писателя его ближайшего окружения и социальной среды.

А.Бем в рецензии на книгу Пиксанова, найдя ее ценной по материалу и богатству наблюдений, усмотрел все же преувеличенным значение "творческой истории", для которой, как правило, не находится достаточного материала, ибо творческий процесс не получает полного закрепления в документах. Не отрицая за "творческой историей" значения подсобного метода, Бем писал, что исследователь методологически обязан исходить все же из последнего текста[130].

Н.Л.Степанов в рецензии на книгу Павла Медведева "Драмы и поэмы А.Блока" находил, что "основной порок метода "творческой истории" в том, что из скромного обслуживания, необходимого и плодотворного для изучения твор-

чества писателя, он претендует на монополию, на центральное место, вследствие чего история "замысла" первоначальных редакций вовлекает исследователя в дебри черновиков, среди которых им забывается история литератур, поэтика и эволюция писателя"[131]. Сам П.Н.Медведев, труд которого о драмах и поэмах Блока носит подзаголовок: "Из истории их создания",— не следовал во всем за Н.К.Пиксановым, полагая, что он "до беспредельности расширяет задачи истории создания". Медведев суживал задачу до изучения истории текста; практически это выливалось у него в сличение только черновиков, причем он "совершенно сознательно" отказывался от каких бы то ни было "заключений и выводов". В письме к Пиксанову от 7 марта 1929 г. П.Н.Медведев так определили свой взгляд на проблему: "Я полагаю, что проблематика каждой науки должна строиться по принципу не того, что может, а что *должно* войти в нее. В проблематику творческой истории *должно* войти изучение: 1) возникновения замысла и 2) истории его воплощения. Материал — рукописный и печатный тексты. Может же войти — при наличии соответствующих данных — и биографический, и психологический, и социологический, и пр. моменты. <...> Но все это — превходящее и необязательное. Обязательно же то, что должно. Иначе говоря: для меня творческая история прежде и больше всего — история текста. Для Вас же, если я не ошибаюсь, история того, что над текстом <...> Все, что выше мною сказано, нисколько, конечно, не колеблет моего твердого убеждения в необходимости и научной продуктивности изучения творческой истории"[132].

В ходе дискуссии затрагивался вопрос о научном приоритете в обосновании и применении изучения "творческой истории". П.Н.Сакулин начал с того, что в немецкой и французской филологии монографии, посвященные генезису крупных произведений, давно практикуются и разработана методика исследований. Необходимость изучения истории создания литературного произведения, а не только его окончательного вида, давно известна литературоведам-медиевистам в качестве историко-филологического метода, широко применяющегося учеными школы Н.С.Тихонравова и подробно разработанного В.Н.Пертцем. Эпизодически этот метод применялся и к материалу новой русской литературы, например, в комментариях Н.С.Тихонравова к сочинениям Гоголя. Самый термин "творческая история" стал применять-

ся до появления статьи Н.К.Пиксанова,— например, в работе Н.Л.Бродского "Творческая история романа "Бесы". (Неизданные материалы)"[133], хотя никаких методологических позиций эта публикация первоначальных набросков произведения не содержит. Появление книги Н.К.Пиксанова в 1928 г. имело принципиальное значение новизны. Ни в России, ни на Западе в то время не было подобной монографии, равной ей по обстоятельности анализа и обоснованию метода.

Естественно, что в труде такого масштаба обнаруживаются те или иные недостатки, и прежде всего — излишек претензии в провозглашении "творческой истории" в качестве "нового пути литературной науки". Едва ли обоснованным представляется и употребление слова "метод" применительно к "творческой истории". Она скорее — определенная система исследования, комбинированный исследовательский прием, индуктивная работа, тесно связанная с изучением текста, широко пользующаяся разнообразными методами, включая данные исторической поэтики и стилистики.

Н.К.Пиксанов чрезмерно разделил "историю текста" и "творческую историю", трактуя первую как "внешнюю", а вторую как "внутреннюю" историю произведения. Более убедительными представляются суждения, связывающие оба понятия и вводящие "историю текста" непосредственно в "творческую историю" в качестве ее непременного компонента. Сам Пиксанов заявлял во "Введении", что "творческая история немыслима без истории текста", является ее необходимой предпосылкой.

П.Н. Сакулин выдвинул убедительное понимание соотношения "истории текста" и "творческой истории", тесно их соединяя и вводя первое во второе: все зависит от аспекта и цели исследования, но "изучать историю текста можно и должно под углом творческой истории. <...> Такая история текста есть уже необходимая, органическая часть самой творческой истории"; история текста, по мысли Сакулина, "не только "предпосылка" для творческой истории, но и является составной частью последней"[134].

И на сегодняшний день методологическое значение творческой истории не представляется вполне ясным. По мнению А.Г.Цейтлина[135], наиболее существенный и типичный недостаток "творческих историй" состоит в том, что за частным исследованием забывается общая цель, выявление типичес-

ких черт творческого процесса вообще, которая в свою очередь должна способствовать выявлению частных моментов.

Е.И.Мусатов, признавая заслугу Н.К.Пиксанова в постановке проблемы, видит ее ограниченность в том, что изучением творческой истории ставится задача постижения только авторской цели, в то время как более существенным является объективно-художественный смысл, установление которого и составляет главную задачу исследования литературного шедевра. Принцип историзма, по мнению Мусатова, реализуется не творческой историей, а сравнением *результата* художественно-мыслительного процесса с процессами, имеющими место в реальной жизни. Возражая Пиксанову, Мусатов пишет, что через историю создания невозможно постичь завершительный смысл произведения. "Через историю созидания (творческую историю) можно либо изучать мысль развивающуюся, т.е. находящуюся в движении и, следовательно, не завершенную, либо изучить те или иные промежуточные этапы в процессе движения этой мысли, каждый раз искусственно прерывая ее развитие"[136]. Такое изучение движения авторской мысли, по словам Мусатова, может раскрывать сущность творческого процесса и устанавливать закономерности движения авторской мысли, в чем и состоит методологическое значение творческой истории.

При всем том работы типа "творческой истории" прочно вошли в обиход литературоведения как один из ведущих типов исследования. К концу 60-х годов специальный указатель насчитывал около двух тысяч работ этого типа, в том числе большие книги: В.А.Жданова и Э.Е.Зайденшнур о Толстом, С.В.Касторского о Горьком и др.[137]. Серию "творческих историй" произведений Радищева, Лермонтова, Гоголя содержит книга С.Ф.Елеонского[138]. Произведения зарубежных литератур в том же аспекте исследуют авторы специального сборника[139]. Статьи преследуют цель вскрыть идейную и художественную историю произведений, причины возникновения замысла, его эволюцию, цель автора и его средства.

Сам Н.К.Пиксанов на склоне жизни приложил разработанный им метод к роману Гончарова "Обрыв". В своем определении "социального субстрата" романа Н.К.Пиксанов опирается на исследование творческой истории произведения, которая оказывается полезной для его истолкования и

объяснения, обнаружения тенденций работы писателя, проясняет его основные идеи.

В ранней концепции романа молодое поколение — Вера и Волохов — мыслились Гончаровым в сочувственном духе. Благожелательно говорилось о детстве Волохова; трудная его юность оправдывала справедливое ожесточение. Обращение к черновой редакции выявило переработку образа Райского — от художника высокого уровня, с философскими заданиями творчества, как он был задуман первоначально, к обличительным чертам пустоцвета-дилетанта, нечто среднему между Обломовым и "лишним" человеком. В споре с Волоховым, по черновой рукописи, Райский выходит не победителем; Волохов обрисован интеллектуально и морально сильнее. Совсем отсутствовал Тушин.

В 1860-е годы произошел крутой поворот Гончарова вправо. Размышляя о "нигилизме", писатель перестраивал идейную концепцию романа. В окончательной редакции указанные страницы исчезли и Волохов предстал в негативном свете. "Творческая история романа круто повернула вправо"; Волохов "от типа дворянского протестанта сороковых годов эволюционирует к условному типу нигилиста". "...Вся позднейшая концепция романа повернута так, чтобы разоблачить Волохова и выдвинуть против него положительные силы, положительных героев"[140]. Возвышаются образы бабушки и Веры; создается новый положительный персонаж — Тушин, усиливается религиозный мотив. Роман приобретает тенденциозность и приближается к типу охранительного.

В диссертациях и исследовательских статьях установление тенденций авторской работой через творческую историю и историю текста стало обычным явлением. Л.А.Сапченко в кандидатской диссертации "Природа в художественном сознании Державина, Карамзина и раннего Жуковского"[141] обращается к показаниям истории текста, к вариантам стихотворения Державина "Весна" (1804–1806), демонстрируя, как при становлении текста уменьшалось число конкретно-изобразительных моментов и увеличивалось число условно-аллегорических и эмблематических, характерных для Державина.

Л.А.Левина в статье о "Русских ночах" В.Ф.Одоевского[142] цитирует неопубликованный вариант предисловия Одоевского к "Русским ночам", где подчеркивается духовно-философская основа произведения и говорится о мысли как о герое произведения.

Казалось бы, даже чисто внешние условия создания произведения накладывают на его текст свой специфический отпечаток. Так, "писание не для печати", как полагает К.М.Поливанов, создавало на некоторых историко-литературных материалах отпечаток дилетантизма, свободу от жестких рамок советского литературного трафарета. "Подобным образом,— пишет он далее,— роман Пастернака "Доктор Живаго" можно, в известной степени, рассматривать как дилетантскую прозу профессионального переводчика Шекспира, Гете и Петефи. Также и целый ряд особенностей "Поэмы без героя", которые теперь воспринимаются как важнейшие черты поэтики Ахматовой, рождались именно в результате того, что поэма многие годы не могла быть напечатана,— это и открытость, незамкнутость текста, в результате чего практически невозможно представить в издании поэмы линейно организованный "основной текст"; обилие намеков, подтекстов и ассоциаций, понятных лишь ближайшему окружению Ахматовой (а ныне искушенным ахматоведам), которые на протяжении многих лет были единственными слушателями и читателями "Поэмы без героя""[143].

Конкретные работы о творческой истории, особенно в тех случаях, когда при специфике материала работа получает какой-либо особый уклон или разворот,— появляются под некими псевдонимами: "история создания", "творческая лаборатория...", "NN в работе над...", "история писания и печатания...", "мастерство NN ..." и т.п.

Под таким "псевдонимом" появилась работа Б.С.Мейлаха[144]. Не отменяя изучения "творческой истории", он ставит перед своим исследованием несколько иную, более широкую задачу. Отталкиваясь от истории текста и "творческой истории", он пишет, что имеет в виду "нечто иное, а именно — *задачу выработки методики, объединяющей текстологию с теоретическим изучением закономерностей художественного мышления*"[145].

Еще ранее, в докладе на XI Всесоюзной Пушкинской конференции (1959) Б.С.Мейлах поставил вопрос об участии текстологии в разработке теории литературы и эстетики: изучение истории текста и материалов творческой лаборатории дает возможность раскрыть связь между словом и образным представлением, представить себе психологию художественного творчества.

Основанная прежде всего на изучении истории текста, творческая история представляется именно текстологическим исследованием, хотя, кроме этого, в орбиту изучения входят нетекстовые моменты: зарождение замысла, различные жизненные обстоятельства, влияющие на выбор тем и проблем, прототипы и т.п.

Н.К.Пиксанов преувеличил значение своей инициативы: "творческая история" — не "метод" и не "новый путь литературной науки". Но это очень полезная система, тип исследования, комбинированный исследовательский прием, индуктивная работа, тесно связанная с изучением истории текста, то есть с текстологией.

ТЕКСТОЛОГИЯ В ИСТОРИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

В той же текстовой форме литературно-художественное произведение и после своего создания "живет" в читательском восприятии сложной жизнью, становится достоянием разных эпох и народов, которые отыскивают в нем свой интерес, и умирает, когда перестает импонировать читателю и вообще быть ему интересным, лишается его спроса; но может, впрочем, вновь симпонировать каким-нибудь группам читателей и неожиданно ожить.

Судьба произведения литературы после того, как оно вошло в жизнь общества,— один из существенных разделов науки о литературе. Читатели, профессиональная критика и общественное мнение — как исторические категории и как факторы литературного развития, литературные вкусы, взгляды редакторов и цензоров, господствующие идеологические и политические тенденции находят свое отражение в истории текстов — в интерполяциях, изъятиях, loco spuria (места подложные), в вариантах печатных изданий — и могут изучаться по этому отражению. Текстология много дает изучению истории общественных настроений и мысли.

Читатель — участник литературного процесса, один из главных факторов и стимуляторов развития литературы. Литература и живет только в его восприятии.

Восприятие произведения читателем непосредственно; оно не требует анализа, в той мере и форме, как его требует исследование; не требует и непременного понимания исто-

рической принадлежности текста и его принципиальной неприкосновенности. Изучение же произведения и его текста предполагает анализ — расчленение произведения на составляющие его части и уяснение их взаимосвязанных функций, и притом не только в их плоскостных, двухмерных измерениях, но и диахронически.

Это обязывает нас на материале трансформации текста разрабатывать не только "творческие истории", но и биографии готовых произведений, историю их реального бытования и "работы"; изучать роль читателя — читательских вкусов и читательского восприятия в развитии эдиционной техники и текстологии.

Необходимо соотнести текстологические понятия с представлением о "жизни" и смерти, о судьбе произведения после его создания в различные исторические эпохи и в различной читательской среде. Без этого нельзя познать осуществление литературой ее общественной функции, законы восприятия и внутренние пружины литературной эволюции, судьбу произведения после того, как оно вошло в жизнь общества.

А.В.Чичерин так определяет роль читателя в этом процессе: "То, что происходит со слушающим, не менее значительно, чем то, что думает и чувствует говорящий"[146]. Восприятие произведения — процесс творческий.

Эта тема — текстологическая в значительной мере; она — как бы "обратная" текстологии, истории текста; как бы ее зазеркалье или второе плечо. Значение этой темы понимал еще Белинский, когда писал (в 1841 г.), что "Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующий за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего..."[147].

Читательский аспект изучения литературы, к которому сейчас ощущается большая тяга и без которого невозможно познание закономерностей развития литературы, и в области текстологии может и должен дать плодотворные результаты. Как читательское восприятие и условия бытования литературы в обществе влияли на процесс создания произведения и на трансформацию его текста и какими именно сторонами творчество писателя в целом или какое-либо произведение

особенно ценно нашему времени, какого характера интерес проявляют к нему различные группы читателей в разные эпохи,— все это далеко не последние вопросы современной науки о литературе. "Книга (картина, фильм) начинают жить как самостоятельный духовный микрокосм; пуповина, прикреплявшая ее к ее создателю, оборвалась, зато более прочные связи возникли между ней и сознанием того, в чьи руки она попала. И здесь критике недостаточно оставаться информатором, объясняющим генезис книги, приводя сведения об исторической обстановке ее написания и биографии автора. Здесь иной раз важнее открытый, прямой взгляд на сегодняшние условия ее *бытования*. Трезвому и пристальному анализу подлежит не только само по себе творчество данного писателя, но и та почва, на которую оно попадает, пуская новые побеги, то состояние умов, которое служит предпосылкой сложнейших притяжений и отталкиваний между этим творчеством и знакомящимся с ним обществом. "Книговеду" предстоит сделаться философом, социологом, журналистом — человеком..."[148].

В редких высказываниях на эту тему читательский аспект литературоведения понимается односторонне — как непосредственное агитационно-воспитательное воздействие или использование читательских мнений для оценки писательских достижений и неудач. Меньше задумываются об обратном влиянии читателя на литературу; о читателе как соучастнике творчества, как о "втором полюсе" творчества[149], как об одном из главных факторов и стимулов литературы, и более того — одном из условий самого ее существования, ибо литература и существует только в читательском восприятии. Без учета реципиента, читателя она не может существовать. Эта закономерность истекает из самой природы литературы как общественного явления. До такой степени, что, как полагали Маркс и Энгельс,— удастся ли индивиду развить свой талант до уровня Рафаэля,— "это целиком зависит от спроса"[150]. Литература возникает "от слияния, совпадения опыта литературы с опытом читателя"[151]. Особенно это касается лирической поэзии, которую читатель соотносит со своим опытом, мысленно дополняя ее работой собственного воображения. Б.О.Корман доказывает историческую необходимость возникновения поэзии Некрасова именно в тот момент общественного развития, когда появилось революционно-демократическое сознание и появился читатель, который жил ожида-

нием революции. Именно на такого читателя была ориентирована некрасовская поэзия, и она же его формировала[152]. В 30-е годы XIX в. такая поэзия была бы еще невозможной.

То же происходило и с драмой, особенно зависимой от вкусов и интересов зрителей. Реалистическая драматургия Островского не могла родиться ранее успехов демократизации и появления новых читателей, которым такая драматургия была нужна. Именно зритель предопределил исход соперничества Островского на поприще драматургии с более утонченным И.С.Тургеневым[153].

Литературные вкусы, читательское восприятие, профессиональная критика находят свое отражение в истории текстов литературных произведений и могут изучаться по этому отражению. Между тем, относительно литератур нового времени это еще мало разработанная проблема.

"*Слово является двухсторонним актом*"[154],— говорит нам и теоретик литературы; — "Всякое понимание диалогично, <...> Значение является *эффектом взаимодействия говорящего со слушателем...*"[155].

Так и в пушкинском повествовании Ю.Н.Тынянов видит "не монолог, который ведет автор, а как бы половину диалога" в присутствии молчаливого собеседника — читателя[156].

Л.Н.Толстой искал творческую активность читателя, его соучастие в процессе творчества. В расчете на такое сотворчество, для вовлечения в него читателя писатель не досказывал иные психологически существенные детали. В диссертации Л.Н.Кузиной анализируется рукопись романа "Воскресение" — эпизод Катюши, бегущей к ночному поезду,— содержащая такие детали, подробности, передающие встревоженность и отчаяние героини. В окончательном тексте эти подробности опущены. Катюша просто "бежала" — без воплей отчаяния; о ее внутреннем состоянии предстояло догадываться читателю. Работа писателя открывала таким образом путь к "творческому воображению читающего"[157].

Читателями были и сами писатели, и когда их художественные миры приобретали черты сходства,— возникала возможность говорить о двустороннем характере "влияния"; об их "взаимовлиянии", об "отсвете" младшего в старшем, даже если их разделяют десятилетия, как это было с Достоевским и Пушкиным.

* * *

Считается, что "объективно-научное" объяснение жизни литературы в движении эпох дал в 1968 г. М.Б.Храпченко[158].

Однако трудно поверить в то, что эти процессы не были ясны великим филологам прошлого века — Буслаеву, Тихонравову, Веселовскому, Пыпину..., которых М.Б.Храпченко даже не упоминает в своей статье[159],— вопреки уверению Н.В.Осьмакова, будто он "рассмотрел предшествующие теории восприятия и показал их методологическую несостоятельность"[160].

В "исторической поэтике" А.Н.Веселовского мы найдем ряд указаний на "требование времени" и "спроса", "перебои вкуса", вымирание и забвение произведений и писателей, основополагающую роль "общества" в жизни литературы и необходимость расширения границ литературной истории для включения всего этого"[161].

"Открыв" для себя все это "хорошо забытое" старое, обратившись увлеченно к типологическим, сравнительно-историческим и историко-функциональным исследованиям в 60-70-х годах,— не делали ли мы только вид, что открываем нечто принципиально новое, в то время как в сущности только конкретизировали старые идеи и изобретали те же велосипеды?

М.Б.Храпченко дал только имя изучению жизни произведения в различной читательской среде, назвав его "историко-функциональным" исследованием литературных произведений[162]. Вместе с таким изучением к текстологии подключается обширная область критики, теория восприятия, театральной и кино- интерпретации. Тут вся тема интерпретации, "понимания" художественного произведения, разработанная А.А.Потебней и его учениками: "жизнь" художественных произведений состоит прежде всего в том, что они воспринимаются, понимаются, по-разному интепретируются читателями разных эпох и ареалов. Такое изучение принимает также во внимание взаимооценки писателей. Независимо от того, насколько они справедливы или пристрастны,— эти взаимооценки представляют собой полезный вспомогательный материал для построения научной истории литературы[163].

Эта же тема уводит нас еще дальше — к вопросу о назначении, функции и "механике" воздействия литературы. Литература нужна всем временам и всем категориям читателей, которые относятся к ней не исторически, а утилитарно[164].

Поэтому литература интерпретируется, а не воспринимается бездумно. В древности интерпретация шла еще дальше, чем в наше время, и соединялась с приспособлениями, переделками, произвольными дополнениями и вставками, что также было формой утилизации, приспособления произведения к текущим потребностям.

Стяжение всех этих тем воедино и к истории текста указывает на взаимозависимость, единство всех аспектов литературы и на значение текста как ее материальной основы.

Неисповедимы пути литературы; неисповедимы писательские судьбы и судьбы творческого наследия. Есть живое и мертвое литературное наследие; книги имеют свою судьбу: то писатель гремит при жизни, а потом оказывается третьестепенным, забытым (Бенедиктов, Надсон); то казавшийся ничем не примечательным вдруг импонирует какому-то новому времени, иногда спустя много лет после своей смерти (А.Грин, Тютчев, в какой-то мере и Чехов, за рубежом — Кафка). Настоящая слава Петрарки началась лишь в XV веке, через несколько десятилетий после его смерти, когда в Авиньоне обнаружилась подлинная могила Лауры; Петрарку прочли заново и возникла его поэтическая школа. В XVII веке его снова забыли, и новая слава приходит в эпоху романтизма XIX в.

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется...

Эти слова Тютчева прежде всего подходят именно к нему самому,— поэту, еще при жизни своей то "открываемому", то забываемому критикой и читателями. "... Привлекательность писателя для сравнительно малоразвитой публики может быть иногда обусловлена и посредственностью писателя, его не глубокими идеями, его трескучими сюжетами и тем цветистым языком метафор, который многими смешивается с художественною образностью и сделал славу некогда Марлинскому..."[165].

Очевидны и перемены в масштабах литературных явлений. Блок, в 20-е годы считавшийся "младшим символистом", вторым после Брюсова и, соответственно, мельче его,— потом гигантски разросся в нашем восприятии и стал безусловно крупнее Брюсова. Мандельштам сейчас вырастает в фигуру не менее значительную, и уж во всяком случае мудрее Блока.

К Чехову в России и за рубежом было "равнодушное отношение — долго, десятки лет,— пишет К.И.Чуковский.— И только теперь обнаружилось, что он оттеснил всех <...> и встал рядом с Гоголем и Пушкиным, как их достойный собрат"[166].

По-новому в наше время открывается Пришвин.

Н.Коржавин подытоживает свое отношение к наивному и не представляющему художественной ценности роману Н.Островского "Как закалялась сталь",— о запутавшейся душе, отдавшей все силы на стремление к Добру, которое не было Добром; "... В сгущающейся духоте середины тридцатых, среди тотальной имитации эта книга, искренне утверждая исчезнувшие уже миражи и прелесть отменяемой эпохи, настаивала на их присутствии в настоящем (то есть на присутствии в нем — а значит, и необходимости — какого-то смысла) и воспринималась поэтому как глоток свежего воздуха"[167]. Таково, по определению Н.Коржавина, историко-функциональное значение этого произведения. Оно подтверждается и данными текстологии, обнаруживающей бесцеремонное хозяйничанье в тексте писателя политизированных редакторов и консультантов, стремившихся сгладить эту особенность книги Н.Островского.

"Есть законы литературной славы, законы забвения, осмеяния и восстановления,— пишет Ю.Н.Тынянов.— Нет в литературе устойчивых репутаций. <...> В периоды, когда литература развивается медленно и в периоды, когда главную роль в ней играют последыши больших литературных течений, начинается стабилизация литературных имен, создается видимая их устойчивость. Видимая,— потому что при критическом подходе обнаруживается разнородность, порою враждебность мирно стоящих рядом "классиков".

Должны быть изучены законы славы. <...>

И есть законы литературного осмеяния, остракизма, во всем похожие на законы славы. Есть своя иерархия, свои чины и здесь"[168].

О том, что надо изучать такие законы, писали и другие авторы, но изучаются они мало и неохотно.

Внешняя, жизненная судьба писателя безусловно накладывает печать на его восприятие читателями и является таким образом частью его писательского облика.

Судьба человека, его биография, так значительны, что могут заслонить собою все его дело. Об этом писал в статье

"Промежуток" тот же Ю.Н.Тынянов: "...биография — и в первую очередь смерть — смывает дело человека. Помнят имя, почему-то почитают, но что человек сделал — забывают с удивительной быстротой. Есть целый ряд "великих", которых помнят только по портрету"[169].

История создания и печатания, судьба произведения, судьба его автора накладывают печать на восприятие этого произведения, влияет на его эмоциональную силу. "Рукописи не горят!" — говорит Воланд о романе Мастера, и эта реплика приобретает ошеломляющий "второй смысл" от того, что мы знаем о судьбе Михаила Афанасьевича Булгакова и о его чудом уцелевшем романе "Мастер и Маргарита", который был опубликован через двадцать пять лет после смерти своего создателя (да и то — с урезками и под сдержанное ворчание злобных "ортодоксальных" критиков). Умирая, прикованный к постели, лишенный уже языка,— он показывал рукой в сторону рукописи: мол, только сохрани это...

Текстология учитывает существование (или несуществование) того или иного произведения как литературного факта — в читательском обращении и в истории литературы; звучание и значимость его текста относительно того или иного времени.

Так, ориентация на editio princeps, первоначальные редакции выдвигалась относительно сочинений Ломоносова (М.И.Сухомлиновым), лицейских стихотворений Пушкина, некоторых произведений Баратынского, Бенедиктова и др. Ее упорно защищал П.Н.Сакулин в связи с изданием С.А.Цветковым "Русских ночей" В.Ф.Одоевского: произведение это, созданное в 1830-е годы и впервые опубликованное в 1844 г., в 60-е годы было переработано автором для нового издания, которое не состоялось, причем правку он внес в принадлежавший ему экземпляр издания 1844 г. С.А.Цветков в 1913 г. учел эту правку, чем вызвал резкую критику Сакулина[170], ценившего в произведении памятник эпохи его создания, без чего издание не может быть пригодным для научных целей.

Думается, что даже и практический вопрос о тексте для публикации нельзя решать в отрыве от вопроса о том, что мы ищем в том или ином произведении, чем оно нам полезно и дорого; представляет ли оно, например, все еще непосредственный идейно-эстетический интерес, или только уже исторический.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Язык — основной материал литературы, следовательно — основной материал, фактура, подлежащая изучению литературоведа, в частности, текстолога.

Главная проблема текстологии — установление текста. А текст для нас прежде всего понятие лингвистическое. Отсюда и метод работы не может не быть лингвистическим (разумеется, только в значительной мере, ибо произведение представляет собой сложное структурное единство элементов, идейно-тематических, сюжетно-композиционных и языковых). В работе текстолога лингвистика, поэтика, метрика, проблема стиля — всегда присутствуют и тесно между собой переплетаются. Текстология опирается на опыт и выводы научного языковедения, "и в этом отношении,— пишет Г.О.Винокур,— филологи — ученики языковедов"[171].

В соответствии с этим — главный метод текстологии — филологический анализ текста. Текстологию часто называли и называют "прикладной филологией".

Понятие "филология" остается, "однако", расплывчатым и размытым. В разные эпохи "филология" понималась различно. Сначала — как наука, изучающая творения человеческого духа в их развитии. Были затруднения с разграничением понятий "история" и "филология". Потом понятие это сужалось и свелось к чтению и объяснению древних текстов. Главным при этом было понятие языка. С XVI в. стали изучать национальные памятники. Переключенная на такое изучение филологию стали называть "неофилологией". Филология оставалась широкой наукой, и границы ее были неясными. В сущности это был комплекс наук, "агрегат знаний" (Гегель). Об объеме понятия "филология" шел спор в XVIII и XIX в.: школа Германна ограничивала ее "критикой текста", школа Вольфа, позднее Бека — претендовала на ее широкое значение. Спор этот в сущности не закончен.

М.М.Бахтин называет филологию "конгломератом разнородных знаний и методов"[172]. Г.О.Винокур понимал под "филологией" "общий метод гуманитарных наук"[173]: языкознания, литературоведения, истории, то есть наук об обществе, которые доходят до своего предмета главным образом через памятники письменности. Первым по важности здесь —

язык, письменное слово, которое надо уметь читать, извлекая из источника его содержание. Читать можно с разной степенью умения и опыта. Мастерство чтения и анализа текста — это и есть, по Г.О.Винокуру,— "филология".

"Основа филологии — это отличное понимание текстов" (Л.В.Щерба)[174].

Как бы ни была сложна текстологическая работа,— она остается все же работой вспомогательной, предварительный, имеющий целью превратить "сырой" письменный памятник в препарированный источник научного исследования (которое предполагается в будущем). Поэтому Винокур не считал филологию ни отдельной наукой, ни системой наук, а лишь применением сведений, заимствованных из различных отраслей знаний, к конкретной практической задаче, "рабочим приемом", мастерством и своего рода искусством. Науки, к которым приходится при этом обращаться,— "наперед просто не определимы".

Приемы филологического метода: выявление источников текста, установление их филиации, обнаружение "архетипа" и последней редакции, синоптическое рассмотрение и сравнение дошедших до нас текстов произведения. Основной вид памятника устанавливается посредством критики текста.

Очевидно, что такое сравнение не может не быть прежде всего исследованием лингвистическим. Неизбежны также сопоставления идейные, тематические, композиционные. Но в каком бы отношении мы ни сопоставляли источники,— внешне наши оценки всегда выразятся в том или ином суждении о текстовом виде памятника. Т.е. от лингвистики и в этом случае мы никуда не уйдем.

Лингвист не может изучать древние тексты без сопоставления списков, без текстологии. Но и литературовед-текстолог не может обходиться без лингвистики: "Лингвистические исследования в помощь текстологам необходимы,— пишет наш крупнейший медиевист Д.С.Лихачев,— в самых разнообразных областях древнерусских текстов: синтаксические, орфографические, морфологические и пр. Пока они не будут произведены, текстология в значительной мере будет базироваться на произвольных, а порою и на дилетантских соображениях"[175].

Остается добавить, что это относится не только к древнерусской литературе, и что необходимыми знаниями следует овладеть самим текстологам.

* * *

Поэтический язык, язык художественной литературы отличается от других применений языка тем, что он обладает поэтическим стилем, и закономерности стиля многое обуславливают в произведении литературы, где все не может быть объяснено одним содержанием. Особенно это верно относительно языка поэзии; в художественной прозе указанная закономерность менее заметна.

Ни одна из задач текстологии не может решаться без пристального внимания к узловой проблеме литературы — проблеме стиля. Невнимание литературоведов к этой проблеме вызвало экспансию в литературоведение лингвистов в лице В.В.Виноградова, обосновывавшего необходимость "особой науки о языке художественной литературы", промежуточной между литературоведением и лингвистикой. С ним полемизировал А.В.Чичерин, выдвинувший литературоведческое понимание стиля и развивавший мысль А.А.Потебни об анализе слова как средстве понимания мысли. Был показан механизм действия стиля в передаче читателю (через стиль) внутреннего настроения автора. Именно через стиль функционирует литература.

Одна из спорных проблем изучения стиля состоит в том, проявляется ли стиль только в форме, есть ли он свойство формы только, или составляет он нечто также и в содержании.

Распространено упрощенное и грубо неверное понимание стиля как лака, накладываемого на некую основу произведения. Понимают стиль как нечто внешнее по отношению к содержанию. Отсюда и такие выражения, как "правка стиля", "выработка стиля".

Стиль не создается специально и отдельно от содержания; он — органичен и систематичен, результат особого "нравственного отношения" (Л.Н.Толстой) художника к изображаемому. Толстой настаивает на единстве этого "нравственного отношения", т.е. на единстве стиля.

Сам по себе стиль — это чистое отношение; он нематериален, лишен собственной материи. Поэтому его нельзя анализировать не беря материал произведения: социальную направленность темы, язык, характеры, образную систему,— всю художественную структуру произведения. "Стиль — это не только внешняя форма, но и определенное "содержание со всеми относящимися сюда наглядными символами"[176].

Через стиль выходим мы к образу автора, к его мировоззрению. "Стиль — есть эстетическое преломление совокупности черт мировоззрения. <...> Следовательно анализ мировоззрения поэта есть в то же время и в специфических условиях анализ его стиля, ибо стиль может оказаться наиболее типическим качеством мировоззрения в искусстве, присутствующим в нем всегда и там, где нет никаких суждений и утверждений",— пишет Г.А.Гуковский[177].

В сущности, то же утверждал и В.В.Виноградов: "В стиле литературного произведения, в его композиции, в объединяющей все его части и пронизывающей систему его образов структуре образа автора находит выражение оценка изображаемого мира со стороны писателя, его отношение к действительности, его миропонимание"[178]. В.В.Виноградов справедливо писал о значении лингво-стилистических изысканий не только для атрибуции (это уж совершенно бесспорно), но и при решении вопроса о выборе варианта, правдоподобии конъектуры и т.п.[179].

При всем этом В.В.Виноградов пропагандировал лингвистическое понимание стиля, выдвигал идею особой лингвостилистической науки, претендующей на монополию изучения стиля.

Стиль — явление не только "языка" произведений (как неосторожно формулировал К.И.Чуковский[180], понимая, может быть, под "языком" все элементы структуры); он — во всей художественной структуре произведения, и кроме языковых средств, создается и рядом других: сюжетно-композиционных, тематических, эйдологических. На искусствоведческом понимании стиля настаивал В.М.Жирмунский[181]. Г.Н.Поспелов понимает стиль "не только как особенности словесной формы художественных произведений, вытекающие из особенностей их содержания, но и как принципы художественной формы, *в единстве всех ее сторон*. Ведь форма произведения художественной литературы, в особенности эпической, не сводится к словесной изобразительности. Она заключает в себе прежде всего определенную *предметную* изобразительность, т.е. определенный подбор и сочетание подробностей самой изображаемой жизни, жизни изображаемых персонажей, созданной творческим воображением писателя и выражающей его идейное понимание и эмоциональную оценку общих характерных особенностей действительности. Одна и та же подробность (деталь) изображаемого

может быть обозначена с помощью различного подбора и сочетания слов, при различном интонационно-синтаксическом строении фразы"[182].

Стиль, таким образом,— облик и способ мышления, его сугубо индивидуальная форма, которая гораздо более показательна для выявления автора, гораздо более индивидуальна, чем голое "содержание" — простая информация о повествуемом.

Чрезвычайную важность представляет проблема стиля для исследования литературы. Как пишет А.В.Чичерин (в прямой полемике с В.В.Виноградовым), литературоведческое исследование является "однобоким и убогим, если проблема стиля не сочетается в нем органически с другими проблемами и не занимает весьма значительного места"; "Ни теория литературы, ни история литературы, ни критика, ни текстология не могут отдать ни лингвистике, ни какой-то междуведомственной и еще не существующей науке свои права, не могут освободить себя от обязанности изучать язык писателя как явление стиля"[183].

Литературоведческий анализ весь строится на учете единства содержания и формы произведения. А.В.Чичерин развивает мысль Потебни, что анализ слова — средство понимания мысли, и удачно объясняет, для чего вообще стиль. Понятие стиля он соотносит с проблемой читателя, вскрывая самую функцию стиля: если для автора стиль — выражение его внутреннего идейного строя, то для читателя, наоборот, эта трансформация протекает обратным путем — через восприятие стиля к пониманию идейной настроенности автора.

А.В.Чичерин выводит отсюда и обосновывает насущную необходимость стиля, высказывает пожелание еще в школе обучать органическому пониманию стиля, его связи с идеями произведений, и заключает, что "нейтральное (т.е. бесстильное.— А.Г.) — это слабость, это промах в искусстве"[184].

Стиль — одна из основ искусства, непременная его принадлежность, выражающая присутствие автора в художественном тексте и осуществляющая самое функционирование литературы, передачу мысли и эмоции от автора к читателям.

Стиль не существует отдельно от произведения и от его текста. Анализируя содержание, мы не можем не затрагивать стиль, и наоборот.

Решение многих конкретных вопросов текста требует учета общей тональности произведения (или его части). По-

казания стиля непременно подлежат в текстологии учету, не только при атрибуции, например, где это не вызывает сомнений, но и при решении вопроса о выборе варианта, о правдоподобии конъектур.

Плодотворное сотрудничество наук на протяжении десятилетий испытало на себе препоны, вредно отразившиеся на состоянии лингво-стилистической оснащенности текстологии и литературоведения в целом. Об этом писал Г.О.Винокур в своих не напечатанных при его жизни исследованиях: "Спайка языковедения и поэтики — дело, конечно, не легкое, но насущно необходимое. Все затруднения объясняются, с одной стороны, многолетней антинаучной традицией истории литературы, а с другой же — состоянием самого языкознания, которое <...> не научилось еще рассматривать язык с точки зрения его функций"[185].

Действительно: историческое языкознание часто игнорирует текстологические данные. И наоборот: наша эдиционно-текстологическая практика и даже наука лингвистически оснащена слабо.

В своем исследовании о теоретических основах изучения стиля художественной речи Р.Р.Гельгардт отметил ряд причин, не способствовавших этому изучению и его тормозящих. Многие из них можно было бы отнести к нашей сфере. Это — прежде всего: фактическое невнимание к целостному постижению художественного произведения (несмотря на чисто словесные заявления о его необходимости); отставание стилистических исследований, расторжение исконных связей литературоведения и лингвистики и отсутствие лингвистической осведомленности литературоведов; невнимание к формальным и эстетически-своеобразным элементам, выразившееся, в частности, в усердном отталкивании от исследовательской практики "морфологической школы" ("русского формализма"), вследствие чего, по словам Р.Р.Гельгардта, "сама проблема художественной формы, системы средств словесного выражения, ориентированных на эстетическое воздействие, оказалась вытесненной. <...> Появилось даже предвзятое отношение к средствам выражения, к художественной форме, потому что этот объект исследования, как ошибочно полагали, способен привести филологов к методологически порочным формалистическим построениям"[186]. Филология — "чуждалась эстетики"[187]. "... В 30-х-40-х годах была остро осознана необходимость разработки марксистско-

го литературоведения, для чего следовало тогда же заняться определением принципов и методов теории литературы. Но решение этой важной задачи не требовало ни полного и "сокрушительного разгрома" морфологической школы в литературоведении, ни отказа от исследования морфологической структуры литературно-художественных текстов, ни отведения на задний план теоретической и исторической поэтики как отраслей филологии, ничуть не выходящих за пределы марксистского литературоведения"[188]. "Место внимательной критики, продиктованной заботой о развитии отечественной филологии, заняли обвинения, нацеленные на то, чтобы вывести данную группу филологов за пределы советской науки, а углубленное ("имманентное") изучение формы объявить явлением, нарушающим нормы научного поведения. Группа исследователей, занятых формой литературных произведений, прекратила свои работы и распалась"[189].

Ликвидация этой группы филологов, по словам Р.Р.Гельгардта, проходила "в обстановке, мало напоминающей академические дискуссии"[190].

Р.Р.Гельгардт заключает: "В наши дни изложенные только что идеи воспринимаются как открытие, оставшееся неоцененным в то время и отвергнутым в среде литературоведов, бывших еще недостаточно подготовленными для того, чтобы правильно понять его значение. Как известно, все идеи формальной школы признавались отечественной критикой порочными, хотя у этой школы были и идеи научно-прогрессивные, совместимые с широким социологическим аспектом исследования художественной литературы и не противоречащие принципам марксизма в их приложении к анализу словесного искусства.

Я уверен, что будущий историк филологии не будет замалчивать приоритет советских ученых в области описаний словесно-художественной формы"[191].

* * *

В суждении о правильности, аутентичности текста участвует и лингвистическая оценка. Есть закономерности и логика художественного текста, которые обнаруживаются лингвистической меркой; "поэтическая необходимость", не позволяющая "ни одного слова" "ни прибавить, ни убавить, ни изменить, чтобы не испортить произведения" (Л.Толстой).

Эти закономерности художественного произведения, где "все существенно", Г.А.Гуковский назвал "основой всякого анализа"[192]. Появляется возможность строить научно обоснованные предположения об исправности или неисправности текста и о подлинном виде его поврежденных или утраченных частей; возможность их гипотетически реконструировать, восполнять, опираясь на критерии — стилистические, идеологические, логические...

О.Н.Трубачев исследует вопрос о том, как этимология способствует более глубокому проникновению в текст и правильному его пониманию.

Хотя, казалось бы, задача этимологии — исследовать происхождение, первоначальную структуру и древнее значение слова, а не текста,— граница между словом и текстом при диахроническом подходе иногда разрушается. В частности, О.Н.Трубачев указывает на текст "Слова о полку Игореве", правильное понимание которого невозможно без этимологии. "... а половци неготовами дорогами побьгоша к Дону великому..." — В.А.Жуковский переводил это место пользуясь словом "неготовыми", но этимология читает здесь — "непригодными для езды, непроходимыми", выдвигая в качестве этимологического основания родство со словом "гать".

"Этимологически фундированное чтение и членение на слова,— заключает О.Н.Трубачев,— это, таким образом, первое требование к исследователю и комментатору древних текстов". Он выдвигает также требование "ввести этимологический критерий в комментирование текстов, близких к нашему времени, в том числе пушкинских, толстовских и других, наиболее значимых в плане филологии и культуры". Этимологический критерий "может помочь там, где, может быть, меньше или не так точно сориентируется исследователь-неэтимолог, литературовед, который этим критерием пренебрегает".

Приведя, в порядке пожелания, несколько примеров этимологического комментирования классических художественных текстов, О.Н.Трубачев, однако, замечает, что существующие комментарии к изданиям классиков отличаются, как он выразился, "нищетой этимологии"[193].

Неизбежно участие лингвистики, когда речь заходит об исследовании таких понятий, смежных с понятием "текст", как: "подтекст", "контекст". "Подтекст" — сложное понятие, близкое к понятию "стиль"; он также нематериален, трудно-

уловим, и для выявления его необходим анализ опять-таки языка произведения. Принцип контекста открывает возможность суждений по аналогии и в этом случает мы не обходимся без анализа языка.

С лингвистическими представлениями и понятиями текстология имеет дело также и при *транскрипции* текста — одной из главных задач практической текстологии.

Существенна роль лингвистических методов при решении проблем эвристического типа — атрибуции, датировке, локализации. В комментаторской практике вся лингвистическая работа естественно получает отражение. Б.В.Томашевский в своей книге по текстологии предусматривал особый лингвистический комментарий.

На вопрос о том, какова роль лингвистики в текстологии,— остроумно отвечал немецкий филолог Лео Шпицер: "...различия между лингвистическим и литературоведческим исследованием одного и того же словесно-художественного текста не должно быть бо́льшим, чем различие между маслом с сыром и сыром с маслом"[194].

ТЕКСТОЛОГИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Тема интерпретации — огромна, неисчерпаема, связана с широчайшим кругом вопросов, касающихся самого существования, природы и смысла искусства.

Время от времени в литературе возникают интерпретационные споры то вокруг "Памятника" Пушкина[195], то вокруг образа Луки из пьесы "На дне" М.Горького[196].

Специальной литературы о методике интерпретации почти нет. Целиком посвящена этой теме только статья А.Г.Горнфельда[197] и отклик на нее П.С.Юшкевича[198]. Близко подходит к теме статья В.Ф.Асмуса[199]. Все трое исходят из теории А.А.Потебни и в целом решают проблему сходно.

Интерпретация — толкование произведения, извлечение или уяснение из произведения его основного смысла.

Возможны различные оттенки интерпретации (в зависимости от задач): философская интерпретация, интерпретация смысла, интерпретация со специальным социально-идеологическим уклоном, художественная интерпретация, раскрывающая произведение как художественное открытие, обу-

словленное специфическими закономерностями развития литературы; стилистическая интерпретация и т.д. Предметом интерпретации могут быть и затронутые в произведении частные вопросы, второстепенные проблемы и темы. То есть, интерпретация может быть и частичной. Помимо интерпретации произведения в основном его смысле, предметом исследования может быть его окказиальный смысл.

Интерпретация произведения или творчества писателя часто сочетается с его оценкой и иногда от нее практически неотделима.

Почему возникает потребность в интерпретации? Ведь, казалось бы, произведение литературы, рассчитанное на чтение, не должно требовать никаких особых усилий для своего адэкватного восприятия и обнаружения своего смысла.

Строго говоря, в интерпретации, в той или иной трактовке нуждается все: выдающиеся личности (Наполеон, Иван Грозный, Барклай де Толли), статьи любого закона, да и самая действительность, жизнь, мир — все на свете.

Но художественное произведение требует истолкования совершенно особого. Такое произведение не сводится к простой информации, не ограничивается простым сообщением каких-либо сведений. Образная природа искусства делает его многозначительным, рассчитанным на активное восприятие, обладающим известной вариативностью. По самой природе своей литература не может быть "совершенно ясной". Только "картонная" литература, культивировавшаяся у нас в периоды догматизма и застоя, претендовала на то, чтобы давать ответы на все вопросы. Настоящая же литература не только решает, но наоборот, затуманивает многие вопросы, на которые она, казалось бы, призвана давать ответы. Что такое Григорий Мелехов? он положительный или отрицательный? в какой мере прав или виноват и что оправдывает или не оправдывает его поведение? — Сколько об этом спорили! И никто не может претендовать на безоговорочное решение. А Базаров? А Дон-Кихот? — смеяться над ним или ему сочувствовать? Тургенев спорил об этом со своими оппонентами.

Настоящее произведение оставляет такие вопросы открытыми; оно просто заставляет читателей размышлять о прочитанном, привлекая к размышлениям весь свой жизненный опыт, и сколько бы мы ни спорили,— разрешить их вполне и вынести однозначное решение мы не можем.

Труды по теории текстологии — Б.В.Томашевского, Г.О.Винокура и др.— полны термином "понимание", которое признается основой всякой текстологической работы.

"Понимание" произведения и, следовательно, его толкование можно понимать по-разному; следует различать: 1) пояснение реалий и лингвистически затруднительных мест; 2) раскрытие общего смысла произведений. Этот общий смысл часто называют "идеей". П.Н.Берков в каждом социально действенном произведении усматривает три "идеи": а) идея, заложенная в изображенной автором объективной действительности, как она отразилась в произведении; б) идея, заключающаяся в авторском понимании этой действительности. Признает это сам автор или не признает,— естественно, он что-то говорит своим произведением, хотя бы только самим своим отношением к изображаемому; иначе его создание было бы просто невразумительно и бесцельно; в) идея, усматриваемая в этом произведении разными читателями разных эпох[200].

Если речь идет об интерпретации,— естественно связывать ее со второй задачей прежде всего,— с раскрытием общего смысла произведения. При этом только "идея" в первом смысле ("а") имеет объективный характер и внутренне присуща произведению; к ней в той или иной мере приближаются интерпретации, которые даются читателями в разные исторические эпохи.

Художественное произведение требует интерпретации, и не единовременной, не раз навсегда, а каждый раз — с позиции своего места и времени.

Произведение — продукт своего времени, но и каждая новая эпоха открывает в нем нечто новое для себя, по-своему его интерпретирует, ищет в нем ответы на вопросы своего времени. То, что было важно для автора или для читателей прежних эпох, становится не важным, и наоборот. Произведения, перестающие удовлетворять потребностям времени, забываются и умирают, иногда, впрочем, не безвозвратно. Так было, например, с Дон-Кихотом, пережившим несколько стадий забвения и возрождения.

Книги имеют свою судьбу, их судьбы поистине "неисповедимы". Время вносит в их интерпретацию свои коррективы. Возникает потребность в обновлении интерпретации.

Есть наследие живое и мертвое, живые и мертвые участки литературного наследства, "классики",— "работающие" еще

и уже нет. Но классическое наследие — не стоячее болото; оно дышит, имеет свое кровообращение, отмирающие и нарождающиеся участки. То, что казалось умершим, возрождается, возбуждает новый интерес, и наоборот. Бенедиктов, Марлинский, Фофанов, славившиеся в свое время, теперь читателями почти вовсе забыты. Был позабыт также и Тютчев, а потом интерес к нему возродился. Все это исторически обусловлено и имело свои причины. Романы Бабаевского и А.Волошина, культивировавшиеся в свое время и получавшие главные премии, теперь никем не читаются и, надо надеяться, читаться не будут, а М.Булгаков, известный пьесой "Дни Турбиных", через три десятилетия после своей физической смерти раскрылся как автор многих неизвестных до тех пор драматических произведений и, главное, как великий прозаик.

* * *

Но чья это забота? Автора? читателей? критики?

Критик А.А.Измайлов обратился к Ф.Сологубу за разъяснением того, что ему было неясно, и к его удивлению, вместо прямого ответа, писатель стал развивать перед ним "свою теорию о том, что никакого личного комментария автора к своему произведению быть не может. Единственный комментатор писателя — его читатель. Понимание есть дело личного читательского ума... В этом сила и смысл творчества". А.А.Измайлов не удовлетворился этим разъяснением, и он замечал: "Творческая истина мне казалась и кажется такой же единой, как истина математическая или философская. Есть одно шекспировское понимание Гамлета, и все семьдесят других пониманий будут ложны"[201].

С упоминания об этом казусном случае начал свою статью "О толковании художественного произведения" А.Г.Горнфельд. Он вполне на стороне Ф.Сологуба, и даже считает его аргументы "не очень оригинальными". По Измайлову получается, что беда только в том, что Шекспира нет в живых; вся гигантская литература о Гамлете вызвана тем, что "Шекспир умер, и мы не можем его спросить о смысле Гамлета: он бы покончил все наши споры"[202].

Вдумчивый критик, литературовед, говорит А.Г.Горнфельд,— толкуя шедевры литературы, углубляет их, уясняя их значение, обогащает их смысл новым пониманием.

К этому можно еще добавить что "читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения"[203] и что критика нередко в интерпретации произведений приходит к таким выводам, от которых сами авторы определенно открещиваются.

Литература находит в действительности характерное и типическое, создает художественное обобщение черт жизни и в форме своих созданий дает обществу знания о действительности, о жизни и о себе.

Но не только этим путем реализуется познавательный потенциал произведений искусства. Мир художественного произведения, если оно действительно художественно и правдиво, диффузирует с действительностью, с социальной жизнью. Жизненный материал, реальная сфера действительности как бы непосредственно продолжает материал и сферу произведения, проникая в него и не оставляя резких границ, потому что произведение искусства является в то же время частью самой действительности, моделью этой действительности, включенной в нее и "действующей".

Это дает возможность интерпретатору толковать произведение значительно шире того, что оно буквально содержит,— не соблюдая границ и привлекая сопредельные участки не произведения уже, а самой действительности, и входя в такие стороны действительности, которые самому автору, возможно, вовсе не приходили на ум.

Благодаря этим связям и опосредствованиям, произведение по содержанию и идеям оказывается очень емким, многогранным, богатым; более богатым, чем кажется на обыкновенный поверхностный и буквалистский взгляд. Настоящее искусство точно так же богато идеями, предусмотренными и непредусмотренными авторами, как и сама действительность, им отражаемая.

На этом свойстве литературы основывалась передовая русская так называемая "реальная" критика, которая относилась не только к разбираемым произведениям, но и к фактам действительности, в них отраженным, и Добролюбов из драм Островского делал глубокие социальные и даже революционные выводы, которых сам драматург, конечно, никогда бы не сделал и которых он не имел в виду, а был только художнически правдив. Островский здесь не составил исключения из правила — общего для величайших из русских классиков. Таков был и Тургенев в "Накануне" и в "Отцах и детях" (ср.

интерпретации Добролюбова и Писарева), Гончаров в "Обломове", Достоевский и Лев Толстой во всем своем творчестве, явившемся, по известной интерпретации, отражением русской революции.

Б.А.Васильев (в ненапечатанной статье) справедливо замечает по поводу своей интерпретации "Возрождения" Пушкина: "Весьма возможно, что Пушкин не вкладывал сознательно такого смысла в свое произведение. Но мы знаем, что всякий символ разнопланен и в нем присутствует духовное значение. К тому же как "созданье гения" стихотворение обрело в веках самостоятельную жизнь, и от него можно ждать все новых смысловых излучений".

Эта истина проницательным критикам была ясна еще в середине прошлого века. "Собственно поэтический дар человека состоит в том,— писал В.П.Боткин,— что он, высказывая свою мысль или чувство, дает нам в то же время провидеть бесконечные перспективы того, что он высказывает"[204]. Знают об этом и большие писатели. Э.Хемингуэй предпослал своему шедевру "Старик и море" эпиграф, в котором, в частности, сказано: "И если мне это удалось сделать достаточно хорошо и правдиво, они могут быть истолкованы поразному..."

"Только ничтожное может быть понято единообразно,— писал С.Ф.Ольденбург Блоку по поводу его "Двенадцати" (которые ученый понял и истолковал весьма своеобразно, "по-своему" "и, по-видимому, не так, как Вы"),— "а где даже только две грани, уже, по крайней мере, два понимания. <...> Чувством чувствую, что *Вы писали* не то, что написано, но, кажется мне, *прочесть* Вы сможете то, что написано в том, что писали Вы"[205]. И сам Блок придерживался того же мнения: "... горе тому, кто вздумает толковать художественные произведения. Ему удастся толковать только всякую дрянь..."[206].

Смысл произведения неисчерпаем, особенно если принять во внимание, что каждая новая эпоха находит в нем новый смысл. XIX век трактовал Гамлета как рефлектирующего интеллигента; для XX века он — активный борец.

А.Горнфельд выдвигал только одно условие интерпретирующей критики: чтобы осмысляемое было вообще доступно смыслу — чтобы оно имело смысл для автора и представляло собой систему, законченное целое.

Горнфельд исходил из А.Потебни, который убежден, что передавать свою мысль другому лицу вообще нельзя; что мысль можно только индуктировать, возбуждать.

Это, однако, не значит, что художественное произведение лишено какой бы то ни было объективности. В.Ф.Асмус пишет, что объективность существует и состоит в том, что текст произведения намечает направление, границы, рамки, приблизительные "силовые линии", которые направляют фантазию читателя и кладут предел субъективизму восприятия и понимания.

Свобода художественного творчества и самая суть образности несовместимы с представлением о наличии в каждом произведении рассудочной, окончательно формулируемой "идеи" или "идейного содержания" (нелепый термин, высмеянный Ю.М.Лотманом[207]). В наши худшие годы под "идейностью" стали понимать нечто выспреннее, лозунговое, ортодоксально-официозное. Художник изображает не "идею", а жизнь, и адэкватно выразить словами то, что хотел сказать автор, может только все произведение, взятое целиком, в его полном составе.

... "Чем поэтическое произведение несуразнее и непостижимее для разума, тем оно лучше", — замечал Гете в разговорах с Эккерманом[208].

Из этих посылок Горнфельд выводит мысль о равноправии различных толкований произведения: толкуя произведение, мы только "приписываем наше толкование художнику"[209]. Художественный образ ассоциативен и емок, так что каждый читатель находит в нем что-нибудь для себя.

П.С.Юшкевич, высказавшийся на эту тему вслед за Горнфельдом, настаивал на интересной обратной мысли: "Художественное произведение потому образно, что лежащий в основе его факт допускает множество толкований"[210]. В этом отличие искусства от науки, от "информации". В нем есть еще и подтекст — важное средство активизации читателя, возбуждения его интереса к произведению и самостоятельной мысли.

Подтекст — дополнение образности и оборотная сторона текста: формально не сказано; текста соответствующего нет; но по существу сказано; есть не текст, а подтекст, который можно выразить и словами, и он, по выражению Стендаля, "составляет в искусстве три четверти его прелести"[211].

Вскрытие подтекста сопряжено с анализом текста и таким образом входит в задачу текстолога.

Для читательской интерпретации решающее значение имеет жизненный опыт, эстетическое развитие и интеллектуальный уровень читателя. Творческий результат чтения В.Ф.Асмус считает зависимым от "духовной биографии" читателя, "от всего моего читательского прошлого"[212]. "...Но ни эта активность, ни этот опыт в своей конкретности не являются атрибутами художественного произведения",— справедливо замечает М.А.Сапаров[213].

Означает ли все это то, что никакого авторского понимания и толкования своей вещи нет и не может быть? Разумеется, нет. Есть содержание, данное *объективно*, говорит В.Ф.Асмус, только к постижению его нет иного пути, кроме творческой активности читателя. Авторское понимание есть — хотя бы потому, что автор ведь в частном случае — тоже читатель своего произведения, и у него, разумеется, есть свое понимание этого произведения.

Авторское понимание "идеи" произведения, однако,— нечто совершенно отличное от "понимания" литературоведческого, научно-критического. "Не отвлеченные идеи" занимают художника,— пишет Н.А.Добролюбов,— "а живые образы, в которых проявляется идея. В этих образах поэт может, даже неприметно для самого себя, уловить их внутренний смысл гораздо прежде, нежели определит их рассудком. Иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам же изображает; но критика и существует затем, чтобы разъяснить смысл, скрытый в созданиях художника..."[214].

Об этом расхождении еще определеннее читаем у К.Маркса: "...необходимо... различать то, что какой-либо автор в действительности дает, и то, что дает только в собственном представлении"[215].

П.Н.Берков выводит в своей статье, что авторское понимание, не всегда адэкватное объективному смыслу произведения, "не обязательно для литературоведа"[216].

Однако и он признает значение авторского понимания для воссоздания "творческой истории" произведения. А она, в свою очередь, составляет одну из существенных сторон текстологии.

Кроме того, авторское понимание учитывается при научной интерпретации. Ведь мы должны понять произведение и как замысел творца, что опять-таки особенно важно при

текстологическом исследовании. "Мысль об авторе" и Горнфельд признает основополагающим началом, охраняющим нас "от разнузданности произвольного толкования"[217].

Эта задача как раз и решается текстологическими средствами. Историко-текстологическое изучение придает интерпретации документальность и точность и в значительной мере ставит преграду проявлениям субъективистского произвола.

Эпиграф Пушкина к VIII главе "Евгения Онегина", взятый из Байрона:

> Fare thee well, and if for ever,
> Still for ever fare thee well.

("Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай") вызывал разные толкования: прощается ли поэт с Онегиным и Татьяной, или Татьяна посылает прощальный привет Онегину, или Онегин шлет последний привет любимой,— все три допущения содержатся в комментарии Н.Л.Бродского к роману Пушкина[218].

Ю.М.Лотман находит текстологическое решение этого вопроса: эпиграф из Байрона появился лишь в беловой рукописи, когда Пушкин решил, что VIII глава будет последней[219]. Таким образом, принимая еще во внимание текст строф XLIX и I, где автор, заканчивая роман, прощается с его читателем и с героями,— в этом же смысле и следует понимать эпиграф к главе.

Георг Витковский отмечает, что филологическая и историко-литературная интерпретация произведения, в отличие от обычного читательского эстетического восприятия, автором произведения не предусматривается и является познанием исключительно научного порядка[220].

Непременным условием правильного научного понимания вещей выступает методологический принцип историзма. Высказанная Потебней, Горнфельдом, Асмусом мысль об относительности индивидуального понимания не должна смущать. До абсурда мы ее доводить не будем и будем помнить диалектический тезис о том, что и индивидуальное — социально. Общественно-исторические закономерности в значительной мере определяют как смысл отдельного произведения, так и целого творчества или даже литературного направления, если, разумеется, не впадать в вульгаризаторские крайности. По свидетельству Л.Я.Гинзбург, Ю.Н.Тынянов

всегда стоял на *неизбежной* историчности восприятия литературы; внеисторического восприятия не может быть; оно может быть только неосознанным, непроясненным. "*Историческая ориентация* восприятия" проявляется уже в желании знать дату и автора стихотворения[221].

Кроме всего прочего, принцип историзма осуществляется через историко-текстологическое (диахроническое) изучение, которое в истолковании произведения, авторского замысла может играть существенную роль.

Осуществляя именно такое расслоение текста, текстология прослеживает все этапы возникновения и развития замысла. Этим доставляется важный материал для интерпретации произведения, изучения творчества писателя и всего литературного процесса.

Никакая интерпретация немыслима без надежного установления текста, его критической проверки с точки зрения аутентичности и подлинности. Это относится как к тексту в целом, так и к отдельным его чтениям, особенно, например, к так называемым "темным местам", до простого осмысления которых приходится доискиваться. В случае плохой сохранности текста восстановительная работа принимает особенно большие размеры. Это же так естественно: раз уточняется текст,— меняется и его смысл, а с ним и его интерпретация. Примером могут служить поправки Толстого к текстам Евангелия (см.: Л.Н.Толстой — "В чем моя вера"). Сомнения писателя в правильности традиционных чтений, поиски первоначальных чтений по многим спискам и переводам (чисто *текстологическая* работа!) приводили к необходимым поправкам в интерпретации текста. Таким же путем шел Б.Я.Бухштаб в своих поправках к текстам Некрасова[222].

"...Нельзя быть текстологом, не вдаваясь в потаенный смысл текста, всего текста..."[223]. Дело не только в том, что всякое толкование требует предварительной оценки аутентичности, "правильности" текста, особенно в случае его повреждения. Связь текстологической критики с проблемой интерпретации, "понимания" — особенно хорошо раскрыта Г.О.Винокуром: "Истолковать содержание и смысл текста — это и есть задача филолога. Подобное истолкование однако совершенно немыслимо и недостижимо без предварительной критической оценки текста, которая и связывается здесь неразрывно с актом понимания"[224]. Текстовая критика, по Винокуру, принципиально направлена не на отыскание ошибок,

как обыкновенно думают, а на оценку выражения с целью раскрытия его содержания; указание ошибки есть результат, а не задание критики. Такая критика не только указывает неверное, но и признает верное, видит не только искаженное, но и подлинное. В самой общей форме, продолжает Г.О.Винокур, всякий культурный памятник нуждается в предварительной оценке с точки зрения адэкватности его выражения выражаемому. "Критика и есть эта деятельность, направленная на раскрытие отношений между сообщаемым и внешними формами сообщения. Такое понимание критики, как деятельности, расчищающей путь нашему пониманию и из потребностей понимания возникающей"[225], по словам Винокура, было выработано в Германии на рубеже XVIII и XIX вв. (Ф.Шлейермахер и др.).

Текстологическое исследование связано с интерпретацией произведений литературы. Не случайно в этой сфере издания существовала особая научная дисциплина — герменевтика, изучающая процессы понимания текста и широко пользующаяся текстологическими методами, сложно переплетенная с текстологией. Практически в текстологической работе мы постоянно имеем дело с сочетанием критики и герменевтики, которые всюду дополняют друг друга[226].

Понятие "герменевтика" теперь мало употребительно и перекрывается более широким понятием "интерпретация", имеющим в виду также и новую литературу. Герменевтика и экзегетика (от греч. εξηγετις) — толкование) применяются, как правило, к плохо сохранившимся древним текстам, сочетая интерпретацию с реконструкцией подлежащего толкованию текста.

Углубляясь в историю текста, в его редакции и варианты, текстология дает важный материал и объективные основания для филологической и историко-литературной интерпретации художественного произведения, в отличие от обычного читательского, эстетического по природе своей восприятия. Такая интерпретация, как уже было сказано, автором произведения не предусматривается и является познанием исключительно научного порядка. Филологическая критика текста устанавливает не только то, что сказал автор своим произведением, но также и то, что он хотел сказать, почему не сказал иначе, и т.п.

С.Шварцбанд использует текстовое исследование для более глубокого постижения смысла пушкинских произведе-

ний, устанавливает прямые и обратные связи между историей текста и интерпретацией окончательного текста произведения[227]. Он сближает "Езерского", "Медного всадника" и "Пиковую даму", объясняя их полемикой Пушкина с циклом антирусских стихотворений А.Мицкевича, с которыми поэт познакомился летом 1833 г. Некоторые из этих стихотворений ("Олешкевич", "Памятник Петра Великого" и "Русским друзьям") были переписаны Пушкиным по-польски в той же тетради, где находятся черновики "Езерского". Эти черновики содержат в вариантах текста полемические параллели к "Отрывку" Мицкевича. В "Медном всаднике" Пушкин продолжил спор с польским поэтом, который считал петербургское наводнение Господней карой авторитарному русскому государству; своим произведением наш поэт опроверг эту связь и стоял на реалистической позиции независимости стихийных сил и истории.

Привлекая многие эпистолярные и мемуарные свидетельства, С.Шварцбанд уточняет датировку "Пиковой дамы", относя повесть от второй Болдинской осени к самому концу 1833 г.— январю и февралю 1834 г.: получив фактический запрет на публикацию "Медного всадника", Пушкин в ответ Мицкевичу создает и печатает "Пиковую даму. Герои того и другого произведения — Евгений и Германн — сходны между собой.

Рецензент книги С.Шварцбанда — А.Б.Рогачевский[228] — справедливо выводит мысль о преимуществах текстологического анализа, который позволяет воссоздать "смысловой контекст" произведений для их верной интерпретации. Исследователи, пренебрегающие текстологией, изучением вариантов, истории создания, генезиса художественного произведения, принимающие во внимание только текст-результат,— ограничивают возможности более глубокого постижения смысла произведений.

Во многих случаях текстология существенно корректирует укоренившиеся представления о смысле произведения в целом или в отдельных его частях. Известны случаи переосмысления всего творчества писателя в результате его текстологической проработки. Так, Ю.Н.Тынянов коренным образом ревизовал прежнее представление о Кюхельбекере, приобретя его рукописи и издав двухтомное собрание стихотворений. Ошибочная атрибуция Веневитинову стихотворения "Родина" дала повод Д.Д.Благому по-новому представить весь творческий облик поэта[229].

С.Данелиа использует историю текста "Горя от ума" для сомнения в том, что Чацкий — декабрист: Грибоедов, по его мнению, специально ввел образ Репетилова — "очевидно, не без цели"[230],— чтобы Чацкого с ним не смешали. В первой редакции, до середины 1824 г., именно после встречи с Репетиловым Чацкий принимал решение бежать из Москвы. Только впоследствии, найдя новый сюжетный ход, Грибоедов удлинил пьесу новой развязкой.

Д.М.Урнов при защите кандидатской диссертации в 1966 г. говорил, что им даже "текстологически" доказано, что Гамлет бесчестит Офелию, и между ними неплатонические отношения, что подтверждается также трагическими нотами в песне Офелии, и т.д.

Проникновение в историю текста произведения и восстановление процесса его создания позволяет судить о труде писателя не только по его статичному результату, но и по самому его ходу и таким образом полнее понять конкретно-исторический смысл произведения в его завершенной форме. Анализ при этом постоянно имеет в виду также синтез и конечную цель исследования, комплексный подход, при котором каждое изменение текста не только фиксируется, но оценивается и объясняется с точки зрения прослеживаемой им общей картины становления произведения и воплощения авторского замысла, что позволяет видеть в трансформации текста не отдельные случайные изменений-варианты, а наиболее общие идейно-художественные тенденции мировоззренческого характера, закономерно вызывающие всю систему изменений данного текста.

Когда С.М.Бонди посредством глубочайшего вчитывания в текст и анализа в пушкинском "Моцарте и Сальери" обращает внимание на такие смысловые тонкости и такой подтекст, до которых не доходил ни один читатель и ни один исследователь,— его доклад воспринимается как в лучшем смысле текстологический, хотя о проблеме издания в нем не было сказано ни слова. Это исследование именно текстологическое, потому что оно представляет не беспочвенные догадки, а выводы, для которых в пушкинском тексте, внимательно анализируемом, заложены все основания.

Самые принципиальные споры о социальном генезисе, историческом значении и смысле произведения могут решаться углублением в его творческую историю. Сошлюсь на известный спор Н.К.Пиксанова с М.В.Нечкиной о принад-

лежности или непринадлежности Грибоедова к тайной организации декабристов[231]. Изучение Н.К.Пиксановым разновременных текстов "Горя от ума" показало, что идеологический состав комедии созрел раньше 1824–1825 гг., когда Грибоедов познакомился с новейшим политическим движением в Петербурге и Киеве; тем самым снимается острота вопроса о формальной принадлежности драматурга к партии и удостоверяется величайшая зрелость мысли Грибоедова.

При подготовке штутгартского издания Гельдерлина,— пишет М.Верли,— "нужно было прежде всего проникнуть в содержание рукописей, ставших чрезвычайно сложными из-за многочисленных вычеркиваний, исправлений и переработок. Наконец, нужно было отделить друг от друга слои и этапы записи, понять *путь возникновения* стихотворения, проследить подлинный процесс творчества и, таким образом, раскрыть, иногда впервые, его действительный смысл"[232].

Ряд примеров того, как справка в раннем тексте может разъяснить не только отдельные моменты и эпизоды, но и весь смысл крупного образа или концепции, приводит в своей книге Н.К.Пиксанов[233]. Так, рукописный текст "Обрыва" ярче рисует народнические настроения Волохова, его намерение идти в крестьянство в качестве пропагандиста, чего нет в окончательном тексте романа Гончарова. "Бывают случаи,— пишет Н.К.Пиксанов,— когда в понимании произведения мы уклоняемся совсем на ложную дорогу, если не контролируем окончательного текста творческой историей"[234]. В качестве примера он приводит свое изучение "Теней" Короленко, творческая история которых в связи с другими произведениями опрокидывает прежнее понимание смысла этой "фантазии", устанавливает ее подлинное значение как воспроизведение религиозно-философских переживаний писателя.

Под "смыслом" литературного произведения Н.К.Пиксанов предлагал понимать не только его логическую значимость, его идейность, но и значение элементов и приемов его художественного оформления, телеология которых также всего надежнее раскрывается через творческую историю.

Вдумчивое историко-генетическое объяснение произведения, составляющее основу и суть творческой истории, составляет надежную гарантию от пугающего нас интерпретационного произвола.

Использование отработанных черновых материалов для интерпретации дефинитивного текста не может, однако, быть безусловным и в каждом конкретном случае требует вдумчивого теоретического анализа. "Факты черновика,— пишет об этом А.П.Скафтымов,— ни в коем случае не равнозначны фактам окончательной редакции. Намерения автора в том или ином его персонаже, например, могли меняться в разное время работы, и замысел мог представляться не в одинаковых чертах, и было бы несообразностью смысл черновых фрагментов, хотя бы и полных ясности, переносить на окончательный текст". В качестве примера Скафтымов ссылается на образ князя Мышкина в "Идиоте", смирение которого странно было бы интерпретировать как особое проявление гордости — на том основании, что в черновиках Достоевского он, действительно, является гордецом; Евгений в "Медном всаднике" в черновиках не тот, что в окончательном тексте, и т.д. "Только само произведение может за себя говорить",— заключает А.П.Скафтымов[235].

Важно для уяснения темы интерпретации отрешиться от метафизического представления о художественном произведении как о раз навсегда данном и неизменном. Художественное произведение "живет" в читательском обращении сложной жизнью — в течение многих лет, десятилетий, столетий или даже тысячелетий; становится достоянием разных народов. При этом оно меняется, обновляется и умирает, если перестает импонировать живым потребностям общества. В процессе исторического бытования оно становится орудием "творчества воспринимающих", приспосабливающих произведение к своим интересам и нуждам. Этот процесс соотноси́м с проблемой "творческой истории", являясь как бы ее зеркальным отражением или вторым плечом. Процесс этот особенно характерен применительно к произведениям безыменной древней литературе, подвергавшимся переделкам при каждом новом копировании разными переписчиками в разноместных скрипториях, и медиевистическая текстология прилежно изучает все эти тексты, как весьма симптоматичные редакции, варианты, изводы...

Интерпретация, таким образом,— форма использования литературы читателями и эпохами.

С этим соприкасается еще один важный аспект изучения литературы — аксиологический, устанавливающий значение и ценность (греч. ἀξια — ценность) произведения для нашего

времени, его современное звучание. Интерпретация литературы, остающейся "жить" в восприятии новых поколений, не может быть безусловной. Художественная литература так же безгранично богата смыслом, как и сама жизнь. Произведение стало бы неинтересным, если бы кто-то исчерпывающим образом раз и навсегда разъяснил его смысл. К счастью для литературы, это невозможно. У Анатоля Франса читаем: "Я осмеливаюсь утверждать, что ни один стих из "Илиады" и "Божественной Комедии" не сохранил в нашем понимании того смысла, какой был придан ему первоначально. Жить — значит меняться..."[236].

Бытование произведений новой литературы, равно как и древней, их "биографии" становятся предметом историко-функциональных исследований и много дают для понимания самого главного в литературе: механизма ее воздействия и ее социального смысла. Кроме непосредственно читательских восприятий и оценок, существенный материал для изучения этой темы дает профессиональная критика, театральная и киноинтерпретация произведений, графическое их иллюстрирование и т.п. Эти виды интерпретации принципиально мало чем отличаются от обычного читательского толкования. В их основе тоже — свое понимание произведения, но есть и добавочные сложности, связанные, например, с "переводом" "языка" образов и т.п.

Аксиологическое изучение выявляет то, что дает произведение нашему времени, чем оно для нас ценно. Но и для выяснения этого необходимо знать, какой смысл вкладывал в произведение автор, создавая его,— подобно тому, как этимология слова принимается во внимание для изучения его нынешнего значения. "Наше понимание Фауста не может и не хочет быть гетевским,— пишет А.Г.Горнфельд,— но гетевским пониманием оно должно управляться"[237].

Особенно плодотворно обращение к истории текста при толковании "темных" лирических стихотворений.

Д.Е.Максимов применил текстологию к одному из шедевров лирики Блока — стихотворению "Рожденные в года глухие..." (сентябрь 1914 г.):

З.Н.Гиппиус

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.

Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

Есть немота — то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота.

И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье,—
Те, кто достойней, боже, боже,
Да узрят царствие твое!

На основании одного только окончательного текста можно было бы думать, что "года глухие" — время Победоносцева, 80-е годы, о которых почти теми же словами говорится и в поэме "Возмездие":

В те годы дальние, глухие
В сердцах царили сон и мгла;
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла...

Однако черновик в третьей строфе прикрепляет "не помнящих пути" к иной исторической эпохе:

Мы все — невольно *или* вольно —
Свидетели великих лет,
Мы знали голос колокольный,
Вы, вновь родившиеся,— нет.

Таким образом выясняется, что "мы" в этом стихотворении означает старшее поколение, "вы" — младшее, "вновь родившееся".

Заключение может показаться неправомерным вследствие возможной здесь аберрации: замыслы поэтов меняются в процессе работы, и то, что было в первоначальной редакции, может быть переосмыслено, отменено, не всегда приложимо к редакции окончательной. Кроме вышеприведенного предупреждения А.П.Скафтымова, можно сослаться на того же Блока: в стихотворении "Вот он, ряд гробовых ступеней..." (июнь 1904) есть стих: "Ты с улыбкой зовешь: Не буди",

который в вариантах читается наоборот; "И безмолвно звала: "Разбуди".

В случае со стихотворением "Рожденные в года глухие..." аберрация тем более вероятна, что черновик датирован 4 декабря предшествовавшего, благополучного 1913 года; переработка приурочена к началу войны.

Д.Е.Максимов учел такую возможность. Он не переносит толкование черновика на основной текст и признает текст переосмысленным. Исследователь заключает: "В окончательном тексте подразделение на "старших" и "младших" снято, возрасты устранены, точная историческая локализация "непомнящих" убрана — противопоставление стало более широким и обобщенным исторически. С одной стороны, "дети" революции и войны это — "помнящие", а с другой — "забывшие", "рожденные в года глухие", все равно, куда не относить эти годы: в эпохе Победоносцева или к так называемому "послереволюционному похмелью" или, вернее, к тому и другому вместе. Подсказка черновика укрепляет наше право на такое расширенное толкование блоковского противопоставления"[238].

Большое значение при интерпретации имеет и контекст общего. Нужно сопоставление ряда произведений данного автора и — более того: постановка произведения к контекст всего того, что мы вообще знаем о данном авторе, о его жизни, мировоззрении, приемах работы, о других его произведениях, общественных отношениях и идеях, которые оказали на него влияние. А.Г.Горнфельд указывает в связи с этим на ценность биографии, на важность биографических мелочей, которые в некоторых случаях для понимания произведения дают больше, чем большие события: "Мы можем наслаждаться стихотворением Пушкина, не зная, кто его написал и по какому поводу; но когда с каждым стихотворением мы связываем живой облик поэта, когда мы знаем ближайший повод, его вызвавший, несомненно, выигрывает наше понимание и наше наслаждение. Одно дело "Дьявол" и "Крейцерова соната" вне времени и пространства, другое дело те же произведения, как страничка из дневника борющегося с собой Толстого"[239].

Идея "литературоведения без имен" ("ohne Namen"), некогда выдвигавшаяся, не оправдала себя, не получилась. Не только вся биография, но даже судьба писателя накладывает

печать на все его творчество и несомненно влияет на его восприятие. Если бы Есенин не катился так к гибели и не кончил бы так трагически,— его *стихи* воспринимались бы нами иначе, менее остро. Из многих стихотворений смотрит на нас холодный и мрачно-угрюмый, рассерженный, рефлектирующий Лермонтов, травимый комариной придворных, его ранняя гибель на склоне Машука. Судьба Лермонтова органически сливается с его творчеством. Точно так же невозможно не знать (для толкования их творчества) фактов биографии Байрона, Полежаева, Гаршина, Никитина, Сурикова, Блока, изнывающего от смертельной болезни Надсона... Биография писателя — один из компонентов контекста, необходимого для понимания творчества. Принцип контекста означает постановку произведения в общий историко-литературный ряд. Здесь от интерпретации и оценки отдельного художественного произведения мы идем к познанию закономерностей общего художественного развития (и далее — к еще более широким закономерностям). А в этом и состоит конечная цель всякой интерпретации. Факт, вырванный из контекста, сам по себе даже и достоверный, может дать неверный результат, если на нем строят толкование. Так, из того факта, что повесть А.Грина "Алые паруса" (1918) по воспоминаниям (?) первоначально называлась "*Красные* паруса",— делался вывод о "революционном" смысле этого произведения-сказки[240].

Интерпретационные заключения такого рода правомерны только в том случае, если они опираются на все произведение во всей его полноте и цельности.

* * *

С интерпретацией тесно связана текстологическая проблема *комментирования* текста, составляющая существенную часть также здиционной практики.

Чем должен быть прежде всего комментарий к художественному тексту? что должно быть предметом комментария?

В задачу комментирования не должно входить истолкование произведения для читателя и за читателя. "...Книге, которую читатель не понимает без пояснений, не помогут никакие, даже самые словообильные, комментарии: — утверждает немецкий писатель В.Йохо[241].

Комментирование текстов также нельзя считать исключительно эдиционной или даже преимущественно эдиционной проблемой, ибо оно необходимо не только в читательской, но прежде всего литературоведческой работе — для устранения того исторического "параллакса", который возникает в результате старения произведения, перехода его в новые эпохи. Не случайно появляются у нас (за рубежом — еще гораздо раньше) комментарии к различным произведениям, изданные отдельно, безотносительно к тому или иному изданию ("Евгений Онегин", "Герой нашего времени" и др.).

Комментарии вообще в известном смысле не только помогают, но и мешают читателю и не должны подаваться ему навязчиво. Читателю приятно видеть просто художественный текст, не осложненный никакими сносками и сигнатурой. "Не только статьи, но мне тяжело читать даже переводы, которые делают или редактируют русские серьезные люди. Чванный, благосклонный тон предисловий, изобилие примечаний от переводчика, мешающих мне сосредоточиться, знаки вопроса и sic в скобках, разбросанные щедрым переводчиком по всей статье или книге, представляются мне покушением и на личность автора и на мою читательскую самостоятельность",— жалуется герой чеховской "Скучной истории"[242]. Это можно счесть за каприз, за проявление "характера".

Но вот — писатель Б.Агапов замечает в 1939 г.:

"Каждому ясно, что: 1)комментариями, которые находятся в конце книги, пользоваться неудобно: надо листать, переворачивать том, держать палец на нужной странице комментариев или закладку. Чтение прерывается возней со страницами, работа затрудняется; 2) книга какого-нибудь автора, в которой первая четверть отведена предисловию, а последняя — комментариям, лишь наполовину принадлежит этому автору. <...> Я хочу иметь томик Пушкина, а не комментарии, в которых где-то затерялись пушкинские строки. Я хочу видеть страницу, на которой просто и хорошо будут лежать мои любимые стихи, "без никакого" петита и курсива внизу"[243]. Комментарии и материалы Б.Агапов предлагал издавать особыми — вторыми — томами.

Скрупулезный исторический комментарий к текстам художественной литературы вреден потому, что он "отодвигает на задний план их главное и наиболее ценное содержание. Для правильного художественного восприятия часто бывает необходимо отбрасывать поводы возникновения той или иной

пьесы. "Фелица" *прекрасна* не тем, когда и по какому случаю она написана, и не тем, что в ней изображены такие-то и такие-то исторические *лица,* а тем фактом, что лица эти *изображены,* и тем, *как* они изображены"[244]. Л.Левин остроумно осмеял Вс. Вишневского, пытавшегося в скрупулезных изысканиях уяснить, какой именно акведук имел в виду Маяковский, когда писал о "водопроводе, сработанном еще рабами Рима". Так Вишневский представлял себе задачу критики, хотя "нет никакой уверенности в том, что Маяковский имел в виду именно этот акведук, что он вообще имел в виду какой-нибудь акведук, и самое главное — нет уверенности в том, что все это, вместе взятое, имеет хотя бы самое отдаленное отношение к Маяковскому"[245].

Тема интерпретации многоаспектна, но это очень цельная тема. Есть железная спайка всех составляющих ее частных тем. Речь идет об общих закономерностях самого существования литературы и общественной мысли; о понимании искусства и его общественной функции, о его цельности, о связи его с действительностью, неисчерпаемости его смысла, механизме его воздействия, о развитии его в восприятии и сознании людей, о его жизни, возобновлении и смерти.

Без индивидуальной, творческой интерпретации, при пассивном, равнодушном читателе — искусство неинтересно, и даже мертво, существует как "вещь в себе".

Но индивидуальное — социально. Поэтому в нормальном проявлении оно не является субъективистским. Отклонения от нормы, которые всегда могут быть, сравнительно редки и самоочевидны, без труда распознаются и корректируются критикой, и потому не опасны.

Текстология, углубленная в историю текста, позволяет интерпретации быть научным прочтением, основанным на принципе историзма.

IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ ЭВРИСТИЧЕСКОГО ТИПА

Критицизм, свойственный текстологии, ее эвристические возможности, делают ее участницей многих научных разработок. Текстология нередко подвизается на службе различным исследованиям эвристического типа — биографическим, разысканиям о прототипах и др. Образцы такого применения текстологии находим в трудах Н.К.Пиксанова (о Грибоедове, Гончарове), П.Е.Щеголева (о Пушкине), Ю.Н.Тынянова (о Пушкине, Грибоедове, Кюхельбекере), Б.М.Эйхенбаума (о Лермонтове).

Историки литературы постоянно обращаются к черновым материалам, ища в отброшенных, отработанных или по разным причинам не вошедших в окончательный текст деталях дополнительные штрихи, проясняющие или уточняющие творческие побуждения и мысли автора. Смысл такого использования вариантов состоит в том, чтобы диахронически прочесть синхронический "окончательный" текст, придать ему дополнительное, третье измерение и с его помощью полнее и правильнее его понять.

Анализ ранней редакции "Горя от ума" ("Музейный автограф") позволил Н.К.Пиксанову установить, что все социально-политическое содержание комедии дано уже в этом тексте, сложившемся до преддекабрьских встреч Грибоедова с декабристами, и на этом основании — утверждать независимость драматурга от декабристов и зрелость его политической мысли, типологический характер его совпадения с декабристами.

Н.К.Пиксанов опровергает утверждение М.В.Нечкиной, будто Грибоедов в 1825 г. вносил идейные поправки в окончательный текст комедии: окончательный текст точно известен нам по Булгаринскому и Жандровскому спискам, которые не содержат разночтений идейного содержания с более ранним Музейным автографом.

Так решается один из важнейших вопросов — о принадлежности Грибоедова к партии декабристов.

Когда Н.К.Пиксанов говорит о том, что "Горе от ума" сложилось в основном до встреч Грибоедова с декабристами в Москве и Петербурге,— он тоже прибегает к текстологической аргументации и к показаниям истории текста.

Критицизм — основа научного исследования, а текстология и есть критическое рассмотрение текста с углублением в его историю.

Тексты писателей — не только мемуарные, эпистолярные, автобиографические, но и просто беллетристические — важнейший источник сведений о личности их создателей.

"...Перед биографом вся полнота прав историка",0 пишет А.А.Измайлов[1]. "Ad fontes!" ("К источникам!") — призывает Ф.Ф.Зелинский. Критическое отношение к источникам — непреложный закон исследования.

Образец такого критического изучения находим у Н.К.Пиксанова, когда он пишет о романе "Обрыв", прослеживая эволюцию замысла и текста,— о поправении Гончарова[2].

Частные разыскания с опорой на текст — очень часты в литературной науке.

Лермонтоведы ищут "адресата" стихотворения "Вликий муж! здесь нет награды..." (1836?). На роль адресата этого стихотворения существует около 20 претендентов, среди них Барклай де Толли, Чаадаев, Радищев, Пестель, Рылеев и др.

Показательны разыскания Ю.Н.Тынянова, который изучил и по-новому представил миру фигуру Кюхельбекера; издал его творческое наследие; на письме Туманского к Кюхельбекеру обнаружил приписку Пушкина, которой никто не замечал; в первоначальной черновой обрисовке Ленского ("Евгений Онегин") открыл черты Кюхельбекера, стихи которого, как пародия, вошли в предсмертные стихи Ленского "Куда, куда вы удалились..."; открыл в грибоедовском "Горе от ума" отголоски конфликта Чаадаева с властями в 1820 г.; воссоздал подлинные отношения Пушкина и Тютчева, а статья Тынянова "Безыменная любовь" — исполненная жгучего интереса попытка анализом лирических стихотворений Пушкина разрешить одну из загадок его творческой биографии.

Во всех этих работах ("Архаисты и Пушкин", "Пушкин и Кюхельбекер", "Сюжет "Горя от ума"", "Пушкин и Тютчев",

"Безыменная любовь") Тынянов прибегал к анализу текстов, к их истории, к ранним редакциям произведений.

Этим же путем идет всякий вдумчивый литературовед. "...Ко многому в печатном тексте "Бесов" <Достоевского> ключи лежат в рукописном наследии писателя...",— компетентно заявлял Н.Л.Бродский.

Показательными могут оказаться даже первоначальные заглавия произведений, оставшиеся в черновиках. Так, пьеса Островского "Бедность не порок" в черновике называлась пословицей: "Гордому Бог *противится*". Отсюда понятней значение имени героя: *Гордей* Торцов, да и авторская тенденция становится более понятной.

Библиографическая эвристика представляет собой "диалектико-логический процесс, основанный на диалектической, многообразной связи явлений культурной жизни"[3]. Библиографическая эвристика устанавливает, где напечатано сочинение, местонахождение подлинника, оригинал переводного сочинения, розыск цитат и т.п.

Еще одну сферу текстологической работы составляет сопоставление текста с историческими источниками (не с источниками текста в узком смысле этого слова, а с источниками сюжета и исторических реалий). Например, известно, что Некрасов в работе над поэмой "Русские женщины" пользовался книгами: Корф М.А. Восшествие на престол имп. Николая I. СПб., 1857; "Записки декабриста" А.Е.Розена (издание анонимное, Лейпциг, 1870); С.В.Максимов. Сибирь и каторга. СПб., 1871. Сопоставлениями текста поэмы с этими источниками занимались: В.Е.Евгеньев-Максимов ("Некрасов как человек, журналист и поэт". М.— Л., 1928, с. 315—321), П.Е.Щеголев ("О "Русских женщинах" Некрасова в связи с вопросом о юридических правах жен декабристов".— Сб., "К свету". СПб., 1904); А.Г.Горнфельд (""Русские женщины" Некрасова в новом освещении".— "О русских писателях". Т. I. СПб., 1912); Л.А.Розанова ("Из истории работы Н.А.Некрасова над поэмой "Русские женщины"".— Ученые записки Ивановского гос. пед. института. Т. 12. Вып. 3. 1957. С. 12-15).

Частными вопросами истории текста, изучаемыми на основе ее и теми же методами, являются *атрибуция* (определение авторства), а также *аттетеза* (доказательство неавторства), *датировка, локализация* (приурочение произведения или

какого-либо его источника, редакции, варианта — к определенному географическому месту).

Почти все главные руководства по палеографии во второй половине XIX в. и в начале XX в. главной задачей этой науки (близко напоминавшей теперешнюю текстологию) считали атрибуцию, датировку, локализацию. Так, И.И.Срезневский писал, что палеография "в частном смысле... есть знание повременных видоизменений какой-нибудь азбуки и их употребления с определением признаков, по которым можно распределять памятники письменности в повременном порядке, назначая каждому, не носящему на себе ясных указаний о времени, его действительное место по степени древности, его век"[4]. У А.И.Соболевского — еще отчетливее: "Задача палеографии заключается в том, чтобы на основании данных рукописей датированных (в которых означено время и место, когда и где они написаны), определять время и место написания рукописей не датированных"[5].

В.В.Виноградов проблемам определения авторства и исследованию мистификаций уделил особенно много внимания, с одной стороны, разрабатывая историко-филологическую методику этого дела и увязывая его таким образом с текстологией, а с другой — обращая его к основным проблемам всего литературоведения, ибо "понимание анонимного сочинения без мысли или догадок об авторе является и неполным и неопределенным"[6].

Так же обстоит дело с датировкой произведений и с локализацией.

АТРИБУЦИЯ

Атрибуция (лат. atributio — определение) — научно обоснованное установление авторской принадлежности какого-либо сочинения. Иногда вместо термина "атрибуция" употребляется другой — эвристика (от греч. εὑρισχω — открывать, находить). Опровержение авторства носит название: аттетеза.

Атрибуция служит целям выявления творческого наследия писателя, установления аутентичности, подлинности приписываемых ему текстов; текст же — основа, важнейший первоисточник всестороннего изучения литературы. Атрибуционные ошибки, неверное приписывание сочинений тому или иному писателю влекут за собой ошибки в трактовке творче-

ства и литературного процесса, а наличие в литературном наследии неразысканных и неатрибуттированных произведений делает наши знания о писателе неполными и неточными. И наоборот: убедительная, точная атрибуция, введение в литературный оборот новых страниц наследия может существенно дополнить и уточнить наши знания о творчестве писателя, как это было, например, с творчеством Княжнина, Кюхельбекера, в живописи — Рокотова.

Атрибуция таким образом является важной отраслью текстологии, исследующей аутентичность не отдельных редакций и вариантов, а целых, иногда очень значительных и больших произведений.

Относительно атрибуции в разное время существовали скептические суждения — вплоть до полного отрицания ее значимости течением "Literaturgeschichte ohne Namen" (поддержанного у нас школой В.Ф.Переверзева). Гете высказался о ненужности точной атрибуции вещей, написанных им совместно с Шиллером,— достаточно того, что "они существуют"[7] Атрибуция, однако, справедливо считается одной из действительных и насущных проблем литературной науки.

Потребность в атрибуттировании возникает вследствие широко распространенной, особенно в прошлом, традиции анонимной литературы или произведений, подписанных псевдонимами. В древности, когда понятие авторства было притуплено, существовал предрассудок, согласно которому занятие литературой считалось предосудительным для представителей высших сословий. Вследствие этих причин возникли такие атрибуционные комплексы, как Гомеровский вопрос, Шекспировский вопрос; неизвестны имена создателей выдающихся произведений архитектуры и живописи, а иные литературные произведения мирового звучания ("Слово о полку Игореве", "Лассарильо с Тормеса"...) издаются до сих пор без имени автора.

Особую задачу составляет изучение и разоблачение литературных мистификаций, подделок, представляющих собой специфический вид литературы, при котором писатель создает не только произведение, но и образ его "автора".

В силу неблагоприятных условий, в которые были поставлены литература и журналистика, они особенно изобилуют анонимными и псевдонимными текстами. Журналы XVIII и доброй половины XIX века почти сплошь заполнены никем не подписанными статьями. Литературно-критические и кри-

тико-библиографические отделы таких значительных журналов, как "Современник", "Отечественные записки" и многих других, велись, как правило, анонимно, между тем как эти журналы рецензировали чуть ли не всю печатную продукцию, выходившую в России, и значительную часть зарубежной. В огромном потоке анонимных рецензий скрыты труды Белинского, Некрасова, С.Аксакова, Достоевского, Щедрина, Тургенева и других корифеев русской литературы и критической мысли. Анонимы и псевдонимы широко применялись журналистикой бурных 60-х и 70-х годов, и в ней немало неподписанных статей Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Глеба Успенского. Псевдонимными были многие произведения вольной русской печати за границей, представляющие первостепенный интерес.

Нет надобности доказывать, как важно для изучения истории литературы и журналистики атрибутирование анонимных произведений, раскрытие псевдонимов, установление круга сотрудников многих русских журналов.

Атрибуция — одна из традиционно текстологических тем, вовсе не является специфически эдиционной проблемой, а имеет общий, исследовательский характер и смысл. Филологи имели с ней дело издревле, преследуя различные познавательные цели. Издавая в 1768 г. свой перевод "Опыта исторического и критического о разногласиях церквей в Польше", сочиненного Иосифом Бурдилльоном[8], в "известии от переводившего" В.К.Тредиаковский высказал предположение, что Иосиф Бурдилльон, по-видимому,— псевдоним, скрывающий знаменитого французского писателя, которого выдает правописание его в именах и глаголах на oi-ai (известно, что это правописание в XVIII столетии ввел Вольтер), а также и его слог. Тредиаковский обратил также внимание на то, что в брошюре греческой благочестивой вере отдается преимущество перед католической и прославляется императрица Екатерина II. Это один из самых ранних примеров филологической атрибуции по содержанию и по стилю в русской литературной науке.

Убедительнее всего об общем характере значения атрибуции свидетельствует то, что надобность в ней часто возникает не для установления авторства в связи с тем или иным изданием текстов, а для определения прототипа, лица, имеющегося в виду, адресата письма и т.п. Примером может служить

большая литература об адресате стихотворения Пушкина "На холмах Грузии..."

П.А.Ефремов (изд. 1882 г., т. II, с. 412) и Л.И.Поливанов (изд. 3-е, т. I, с. 294) относили стихотворение "На холмах Грузии..." к Н.Н.Гончаровой. П.Е.Щеголев, опираясь на рукописные варианты: "Я твой по... я вновь тебя люблю" и др.,— указал, что стихотворение не могло относиться к Н.Н.Гончаровой, в отношениях к которой Пушкина "еще не было прошлого"[9]. М.А.Цявловский относил стихотворение к М.Н.Раевской[10]. Однако М.П.Султан-Шах, основываясь на новом прочтении пушкинских рукописей, показывает, что зачеркнутая черновая строфа "Я твой по-прежнему..." и т.д.— вовсе не относится к этому стихотворению, которое имело в качестве адресата не М.Н.Раевскую (Волконскую), а невесту поэта, Н.Н.Гончарову[11]. П.А.Ефремов в изд. 1905 г. (т. VIII, с. 304) предположил тут одну из сестер Ушаковых. Другие видели намек на Е.К.Воронцову или Амалию Ризнич. Т.Г.Цявловская считает доказанным положение П.Е.Щеголева о любви Пушкина к М.Н.Раевской (Волконской), которая, по ее мнению, и была адресатом "Посвящения" к "Полтаве" и стихотворения "На холмах Грузии..."[12]

Дело это довольно трудное. И потому, несмотря на огромные усилия литературоведов-текстологов, мы не имеем до сих пор исчерпывающе полных и безукоризненных в смысле атрибуции собраний сочинений Белинского, Герцена, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, не говоря уже о писателях второстепенных и третьестепенных.

Потребность в атрибуции может возникнуть:

1) при необходимости доказать или опровергнуть принадлежность определенному автору того или иного произведения;

2) при необходимости определить автора того или иного произведения.

Потребность в атрибуттировании возникает при отсутствии прямых указаний на автора произведения. Поэтому атрибуция опирается на привлечение различных косвенных признаков, которые могут быть разнообразны по характеру и выступают в исследовании в различных сочетаниях. В этом отношении труд исследователя-атрибуциониста напоминает работу судебного следователя, и поэтому дать исчерпывающую, предусматривающую все могущие встретиться случаи методическую разработку по атрибуции так же затруднитель-

но, как дать такое же пособие по криминалистике. Могут быть указаны только наиболее общие разряды приемов и способов атрибуции. Это:

1) Документальная атрибуция.
2) Социологический анализ.
3) Анализ лингво-стилистический.

* * *

Наиболее надежные результаты при атрибуции достигаются обнаружением прямых *документальных свидетельств.* Такие свидетельства могут исходить от самого автора, составлявшего, например, списки своих произведений. Перечни своих произведений составляли Пушкин, Чернышевский, Блок.

Доказательством авторства может быть включение произведения самим писателем в собрание своих сочинений. Если при этом произведение входило в тесно связанную группу или цикл,— атрибуция может быть распространена на всю эту группу.

Авторское признание не всегда заслуживает полного доверия. Маяковский не помнил всех своих сочинений в "Окнах РОСТА"; Гете в 1812 г. допустил ряд ошибок в атрибуции рецензий из журналов 70-х гг. XVIII в. Уникальный случай — подборка стихотворений Василия Журавлева в "Литературной газете", куда он "по забывчивости", слегка изменив, включил стихотворение Анны Ахматовой "Перед весной бывают дни такие..."

Должна быть принята во внимание и возможность сознательного искажения истины — отказа от авторства. Например, Пушкин — относительно "Гавриилиады": в 1828 г. за эту поэму ему грозила каторга. Пушкин сослался на уже умершего Д.П.Горчакова и имел доверительную беседу с царем. Однако сомнений в авторстве Пушкина относительно этой поэмы нет никаких: сохранились даже ее наброски и планы.

Принадлежность произведения тому или иному автору может быть вскрыта и доказана в результате изучения архивных, эпистолярных и мемуарных материалов, в которых могут обнаружиться прямые или косвенные указания на авторов тех или иных произведений. Наибольшую ценность в этом отношении представляют рукописи писателей, особенно если рукопись — творческий автограф, носящий на себе

следы авторской работы; гонорарные ведомости и конторские книги редакций и издательств, сохранившиеся, правда, лишь в немногих случаях, а также архивы цензуры. Встречаются редакционные экземпляры издания с гонорарной разметкой статей, в том числе анонимных и псевдонимных. Так, в архив московского Литературного музея из частных рук поступил полный редакционный комплект "Нивы" за все пятьдесят лет издания этого журнала с гонорарной разметкой статей[13].

Сведения об авторстве может дать изучение переписки, дневников, мемуаров, автобиографий — не только атрибутируемого автора, но и других компетентных лиц. Возле одной из эпиграмм, напечатанных в сочинениях Пушкина издания 1870 г., П.А.Вяземский написал: "Это эпиграмма не Пушкина, а моя".

Убедительны также сведения, которые можно извлечь из самого текста атрибуттируемого произведения, анализ содержания в сопоставлении с сочинениями, авторство которых известно. Назовем это "внутренними критериями". Автор может сослаться на другое свое сочинение, авторство которого не вызывает сомнений. Автор может приводить о себе биографические сведения, которые совпадают с фактами жизни того или иного писателя.

Вынесению атрибуционных решений может способствовать обследование личной библиотеки писателя, если она сохранилась. Уже самый подбор книг отражает интересы писателя, выяснение круга которых показательно при атрибуции. Если атрибуттируется критическая статья,— книги библиотеки могут сохранять в маргиналиях следы рецензирования и даже характер оценки. Книги библиотеки Белинского помогли исследователям вынести несколько атрибуционных решений.

К документальному методу можно отнести историко-биографические сопоставления — аргументы, основанные на упоминании в тексте различных событий, предметов, фактов, лиц и тому подобных имевших место в действительности "реалий", которые могли быть известны одним литераторам и неизвестны другим. Подобные факты, следовательно, могут подтвердить догадку об авторстве того или иного писателя или, наоборот, давать противопоказания. Аргументы этого типа разнообразны. Тут атрибуция тесно взаимодействует с датировкой произведения, выявляя анахронизмы, своеобраз-

ное литературное alibi писателя — физическую невозможность для него в данное время написать данное произведение.

Раскрытием литературных псевдонимов занималось уже III Отделение: в 1861 г. один из агентов доносил о Н.А.Серно-Соловьевиче как об авторе статьи в герценовском "Колоколе", подписанной псевдонимом "Один из многих". Под этим псевдонимом Н.Серно-Соловьевич печатался ранее в русских журналах[14].

Интерес к истории литературы породил *словари псевдонимов* — Г.Книжника (1857), В.С.Карцева и М.Н.Мазаева (1891). Наибольшей полнотой обладает четырехтомный "Словарь псевдонимов" (1956–1960) И.Ф.Масанова, которому составитель посвятил более сорока лет жизни.

Псевдонимы могут быть сообщены самими авторами, употреблявшими их в печати. Этим воспользовался И.Ф.Масанов, разослав в 1904 г. русским писателям и ученым обращение с просьбой сообщить для составляемого словаря псевдонимы, под которыми они выступали в печати. Если писатель включил произведение, подписанное псевдонимом, в собрание своих сочинений,— можно предположить, что и все прочие произведения, подписанные тем же псевдонимом, принадлежат данному писателю.

* * *

В большинстве случаев получить документальные сведения об авторе произведения не представляется возможным, их может просто не оказаться, и исследователям приходится прибегать к другим способам определения авторства.

Атрибуция посредством *социологического анализа* состоит в обследовании отразившейся в произведении идеологии — мировоззрения и круга идей — определенной социальной группы и сопоставлении ее с мировоззрением гипотетических авторов. Этот метод описан Е.Ланном в связи с анализом литературных мистификаций[15]. Он предполагает уяснение социальной природы писателя и "эвентуального автора", оценку выбора темы с точки зрения заинтересованности в ней той или иной социальной группы, трактовки этой темы, всесторонний филологический анализ, критику культурно-бытовых ошибок.

На практике же социологический анализ сводится обычно к выявлению отдельных идей произведения и к догадкам о том, мог ли в таком духе высказаться такой-то автор; охотно используются так называемые "внутренние признаки", представляющие собой подобные же догадки о том, соответствуют ли те или иные высказываемые в произведении мысли и положения "духу" данного автора.

Успешное применение этого способа (едва ли не единственное!) — атрибуция Б.П.Козьмина, доказавшего принадлежность Добролюбову письма к Н.Гречу, подписанного псевдонимом "Анастасий Белинский"[16].

Между тем, методика такой атрибуции плохо пока разработана; трудности возникают значительные: сходные идеи и темы возникают у разных писателей, придерживавшихся однородных идейных и политических убеждений, как Герцен и Огарев, Чернышевский и Добролюбов, ближайшие их единомышленники и т.д. Социологический анализ не идет пока дальше элементарных сопоставлений. В лучшем случае он может дать аргументы для противопоказаний, отрицательной, негативной атрибуции — отведения авторства (аттетезы), что, впрочем, тоже существенно; или указывает на отсутствие противоречий для атрибуции произведения тому или другому писателю. При этом более показательными оказываются не столько общие идейные установки и взгляды, сколько высказывания по мелким и частным поводам.

Обычный порок такого рода атрибуций — соблазн приписать авторство наиболее значительному писателю. Так, В.С.Нечаева, основываясь на "идейном" анализе, приписала Белинскому повесть "Человек не совсем обыкновенный", напечатанную в "Телескопе" в 1833 г. При ближайшем рассмотрении эта повесть была обнаружена в сборнике повестей А.Теплякова, вышедшем из печати в 1836 г.[17].

Вообще в деле атрибуции есть соблазн субъективно-конъюнктурных решений, "притягивания за волосы" преднамеренных, политически "выигрышных" атрибуций. К.Зелинский приписал С.Есенину стихи из старых журналов, подписанные: "Сергей Молот". Он включил эти стихи в двухтомник поэта и объявил о том, что находка этих стихов существенно меняет прежние представления о Есенине: оказывается, он был не чужд пролетарской тематике, и самый его псевдоним — "Молот" — намекает на связь поэта с рабочей средой. Однако вскоре после этого в печати появилась не

оставляющая никаких сомнений справка о том, что под псевдонимом "Сергей Молот" писало совершенно другое лицо, ничего общего с Есениным не имеющее[18].

Как и во всяком исследовании, в атрибуции важны объективность, осторожность, сдержанность и компетентный подход.

* * *

Атрибуция посредством *анализа языка и стилистических факторов* — разработана пока слабо. Главная трудность — определить специфику языковых и стилистических показателей. За специфику часто выдаются такие явления, которые свойственны не только данному автору, но — всей той эпохе, в которой он жил и работал.

На практике этот вид атрибуции сводится главным образом к поиску текстуальных совпадений и к отдельным замечаниям о "специфических" словечках, причем относятся эти доводы главным образом к области лексики, тогда как своеобразие языка писателя не ограничивается только лексическими особенностями. Приводятся только отдельные доводы, а не система филологических доказательств.

Методом текстовых параллелей удачно пользовался С.Борщевский в атрибуттировании ряда статей Салтыкову-Щедрину[19]. В первой из названных работ С.Борщевский в подтверждение авторства Салтыкова-Щедрина привел столько текстуальных совпадений и такого характера, что возможность случайности, как представляется, исключена, атрибуция весьма убедительна и вывод категоричен: статья "Насущные потребности литературы" несомненно произведение Салтыкова-Щедрина и должно быть включено в собрание его сочинений. Правда, она была подписана литерой "С" и на принадлежность ее Салтыкову указывалось уже до Борщевского, хотя и предположительно, без доказательств.

Методика филологического анализа при атрибуции не может быть единой для всех многообразных видов и жанров литературы. Признаки, на которые может опираться атрибуция, различны в стихах и прозе, в эпических и драматических произведениях, в беллетристической и литературно-критической или публицистической прозе. В одних случаях оптимальные результаты могут быть получены с помощью лингвистического анализа, в других — выявлением технологичес-

ких признаков стиля (средства художественной изобразительности, специфические приемы), поисками текстуальных совпадений. Литературно-критический текст — наиболее подходящий материал для лингвистического анализа. Здесь полнее, чем во всяком другом жанре, отражается авторская речь в ее наиболее чистом виде, без примеси стилизации, прямой речи персонажей и т.п. Литературно-критические статьи и рецензии во многих случаях имеют и достаточный объем, необходимый для неслучайности и стабильности лингвистических наблюдений, особенно в статистической обработке, чего трудно ожидать, например, от стихотворений. В стихотворных произведениях применение лингвистического метода затруднено еще и тем обстоятельством, что в них нередко выбор слова или стилистической конструкции определяется не только языковой традицией автора, но и метрическими соображениями ритма, рифмы и т.п.

Филологическое обследование текстов включает в себя:

1) лингвистический анализ слога — с точки зрения его морфологических, синтаксических и графических особенностей;

2) выявление технологических признаков стиля — средств художественной изобразительности, полемических и иных приемов;

3) выявление текстуальных совпадений анализируемого произведения с другими.

Атрибуция лингво-стилистическим методом достигается труднее всего. Это — одна из слабо разработанных и наиболее спорных проблем науки, относительно которой высказывалось более всего скептических суждений. Более других верил в нее В.В.Виноградов, относивший этот способ атрибуции к "объективным" методам[20]. Дело было скомпрометировано несколькими неудачами; одна из самых примечательных и скандальных — попытка крупного ученого, Ф.Е.Корша в обстоятельнейшей атрибуционной работе признать авторство Пушкина в сфальсифицированном Д.П.Зуевым "окончании" "Русалки".

Исследование Ф.Е.Корша по поводу зуевской поддержки — во многих отношениях замечательный труд, настоящий шедевр филологической критики,— привел тем не менее к порочному выводу и к грубейшей ошибке. Даже далекому от науки А.С.Суворину было ясно, что предложенный Зуевым конец "Русалки" — не что иное, как невежественная фаль-

шивка. Устанавливая особенности стиха Пушкина, исследователь упускал из вида то обстоятельство, что эти выведенные им особенности не являются специфическими для Пушкина, что они — особенности русского стиха вообще (типичная ошибка многих атрибуционных работ).

Работа Корша не компрометирует, однако, существа метода и не опровергает возможность определения авторства лингво-стилистическими средствами. "Наука непогрешима, но ученые постоянно ошибаются" (Анатоль Франс).

М.П.Штокмар, отдавая должное эрудиции Корша и обстоятельности его аргументации, меткости наблюдений над стихом и рифмой,— отмечал все-таки: "Необходимо лишь подчеркнуть, что то доверие, которым и до нашего времени пользуются результаты "филологической критики" Корша, не вполне обосновано. Остается фактом, что блестяще подобранные материалы привели исследователя к неверному выводу — обстоятельство, настойчиво призывающее к всяческой настороженности при использовании этих материалов"[21].

Не меньший вред нанесла легковесная атрибуционная работа В.С.Спиридонова. Посвятив всю жизнь изучению печатных изданий, в которых сотрудничал Белинский, и выявляя оттуда наследие великого критика, он к концу жизни настолько растерял всякую осторожность, что очень неубедительно предлагал признать авторство Белинского относительно десятков статей и рецензий, напечатанных анонимно. Наполнив этим "Литературное наследство" и XIII том собрания сочинений Белинского (завершающий том "венгеровского" издания), перед смертью В.С.Спиридонов уверял, что у него есть еще "150 статей Белинского".

Подобные примеры не способствовали уверованию в возможности лингвистической атрибуции. Вслед за В.С.Нечаевой[22], скептически оценил возможности определения авторства посредством анализа "языка и стиля" Е.И.Прохоров[23]. "Все выдвинутые до сих пор принципы атрибуции по стилистическим признакам не имели и не имеют внутренней принудительной убедительности",— констатировал также и П.Н.Берков[24].

Практических достижений в этой области, действительно, мало, но в принципе, теоретически, возможность стилистической атрибуции безусловна. Иначе нам пришлось бы признать отсутствие каких бы то ни было закономерностей художественного творчества в их индивидуальных проявлениях.

Стиль — характер и способ мышления, проявленный на письме, его форма. Стиль гораздо более индивидуален, чем даже само содержание и чем какие бы то ни было "идейные" признаки. Поэтому стиль более надежен при атрибуции, чем все прочее. Ключевым в данном случае должно быть понятие "идиолект" — "совокупность индивидуальных (профессиональных, территориальных, психофизических и др.) особенностей, характеризующих речь данного индивида; индивидуальная разновидность языка"[25].

Не только в слоге, стиле, но даже в явлениях более обыденных, например, в походке, в движениях отражается характер, воспитание, образование, жизненный опыт и прочие определяющие человека качества.

Наиболее показательны в этом способе атрибуции мелкие признаки. "Детали всегда характернее общих мест",— констатирует С.А.Рейсер[26]. Ф.Класс также считал, что самыми убедительными могут быть мелкие признаки, свойственные каждому писателю микроскопические особенности, которых подражатель, мистификатор не смог бы заметить и учесть или "подражание которым представлялось бы слишком трудным"[27].

Показательным мог бы быть подсчет (например, на один авторский лист) знаков препинания: у Писарева часты точки с запятой, у Добролюбова — тире. Своеобразна пунктуация М.Горького (интонационное тире, обилие многоточий в диалогах), а также Чернышевского.

Нужна статистика деепричастий и деепричастных оборотов; определений и эпитетов; сравнений (которых много, например, у Добролюбова и очень мало у Писарева).

Полезно учитывать частицы, которые менее всего зависят от материала, от темы и содержания статьи.

Особого внимания требуют подвижные факты языка, отражающие процесс его развития. В языке идет заметный процесс развития предложных конструкций. Это — неустойчивый, меняющийся элемент языка. Таковы и варианты флективных окончаний, меняющиеся по мере приближения к нашему времени и употребляющиеся с колебаниями в зависимости от индивидуальности писателя"[28] и др.

В современном языке союзное слово "который" в присубстантивном употреблении ставится после определяемого существительного. Однако в первой половине XIX в. встречалось препозитивное употребление. Так, у К.Н.Батюшкова:

"Взглянем на жизнь некоторых стихотворцев, которых имена столь любезны сердцу нашему"[29]. Подобное встречается и позднее — у Добролюбова, Писарева.

Вводные слова характерны своей модальностью, вследствие чего индивидуальность автора может проявляться в них весьма заметно. Показательна самая насыщенность речи вводными словами. Некоторые из них становятся привычными у того или иного писателя. Так, у Белинского часто в начале фразы: "Итак..." Вводные слова употребляются в скобках (часто у Добролюбова) и без скобок; в виде иностранных слов и выражений в иностранной транскрипции, и т.п.

Известна привязчивая привычка иных людей употреблять в устной речи паразитические словечки типа "значит", "вот", "как говорится" и т.п. Очевидна подсознательность, механистичность этого явления. На письме оно менее ощутимо, так как пишущий контролирует и очищает свой язык. Но все же...

Само собой разумеется, что титаническая работа атрибуции может быть еще менее продуктивной, чем добыча радия. Могут быть счастливые открытия случайных людей, вовсе не задававшихся эвристической целью. И наоборот: целенаправленная работа часто не приносит желанного результата. Иначе говоря, здесь, как и в других вопросах текстологии, жестких рецептов нет. Элементы наблюдения определяются каждый раз особо, исходя из конкретного материала. Особенности словоупотребления зависят не только от жанра произведения, но и от его содержания. Так, по проведенным подсчетам, в романе М.Шолохова "Поднятая целина" существительные составляют 34,6%, тогда как у других авторов процент существительных ниже: у Пушкина — 28,4%, у Вересаева — 30,2%, у Л.Толстого — 25,6%. Обилие существительных у Шолохова объясняется бытовым характером произведения[30].

* * *

Особенно показательны такие особенности словоупотребления, которые принципиальны и, например, отражают отношение пишущего к языковой или стилистической норме.

Так — слово "*довлеть*".— Есть люди, которые согласятся употреблять его только в соответствии с вековечной нормой.

Например, у Г.Ю.Стернина: "Именно здесь автор мог позволить себе <...> целиком погрузиться в прошлое, ощутить его как полностью *довлеющий* себе мир, имеющий безотносительную ценность"...[31]

Другие не смущаются новейшим переосмыслением слова: "...все "моральные силы", порожденные и воспитанные крепостным строем, все еще продолжают *довлеть* над общественной жизнью России и долго еще будут господствовать в стране"[32]. "Стоит приглядеться к биографии стахановцев, <...> и мы наглядно увидим живой процесс превращения их из людей, над которыми *довлели* многие индивидуалистические навыки прошлого, в героев..."[33]

"Переосмысление" слова зашло так далеко, что мне встречалось даже (в рукописях, конечно) написание уже через "а": "давлеть".

Одни говорят: "представляет собой", другие — "представляет из себя". Я никогда не скажу и не напишу "довлеть" в значении "давить"; "порядка" — в значении "приблизительно", "около", как это теперь распространено даже на радио и на телевидении; не употреблю без крайней надобности канцелярское словечко "является", постараюсь заменить его словом "представляется" или чем-нибудь в этом роде; не напишу "сложно" — вместо обычного "трудно" (распространившееся в век ИТР).

Другие "принципиальные" написания:

Журнал "Отечественные записки" в свое время пытался ввести написание: "петербуржский", что вызвало споры в печати[34].

П.А.Вяземский стремился быть эксцентричным в слоге и часто не признавал нормы[35].

С.В.Максимов писал о Л.А.Мее: "Владея тонким и чутким слухом, он, например, искренно не любил шипящих и свистящих грамматических форм причастий, а деепричастия считал незаконною, извне навязанною формой речи, не приличною строгому и без того богатому языку, и никогда их не употреблял. Мало того, что всех серьезно упрашивал он не прибегать к подобному обороту речи,— он написал, для вящего убеждения, целый рассказ *Кирилыч* в *Библиотеке для чтения*, забракованный самим автором для полного собрания сочинений, но для нас в настоящее время имеющий автобиографическое значение"[36]. Также и А.М.Ремизов учил избегать

"жутких русских причастий, вроде: кажущийся, чертыхающийся, являющийся и т.д."[37]

Важно, чтобы была выявлена действительная специфика языка, словоупотребления писателя, а не что-либо общее. Например, Ф.Витязев, приписывая П.Л.Лаврову статью, в качестве одного из аргументов выдвинул предложную конструкцию "что касается до...", не ведая, видимо, что это — общая норма для всего XIX века[38]. Слабая филологическая, в частности, лингвистическая подготовка литературоведов и историков препятствует успешному применению лингво-стилистического анализа. Об употреблении родительного падежа при глаголе "надеяться" Б.П.Козьмин пишет как о "согласовании", не различая, видимо, согласования и управления[39].

Интуиция, безусловно необходимая в исследовательской работе,— действенный наводящий фактор и при атрибуции текста. За "интуицией" всегда стоит знание тематики, "духа", стиля писателя, его эпохи и связей. Ю.Г.Оксман был убежден, что стихотворение "Родина", распространявшееся в списках, написал М.Розенгейм, и имел для этого свои основания, хотя и не располагал бесспорными доказательствами.

* * *

В атрибуциях по показаниям стиля возможно применение комплексных статистических, стилеметрических, квантитативных приемов. Перспективы применения вероятно-статистических методов к атрибуции положительно оценивает Б.Н.Головин, хотя и предвидит в этом значительные трудности[40]. Было несколько интересных опытов обследования частоты употребления синонимических форм у Платона. Начинание В.Диттенбергера[41] продолжил К.Риттер, применивший этот прием к произведениям Гете и современным немецким писателям[42].

В России этот опыт перенял Н.А.Морозов, опубликовавший в 1914 г. свои "Лингвистические спектры"[43]. Он наблюдал частотность служебных слов: союзов, частиц и пр. на 1000 слов (т.е. в промиллях). Служебные слова показательны при атрибуции, но одной тысячи слов недостаточно для устойчивых выводов.

И.Ильинская обратила внимание на употребление Грибоедовым в письмах служебных слов, в частности, синонимичных условных подчинительных союзов: *ежели, если, коли,*

кабы, подсчитала число употреблений каждого из них, с соотносительным словом и без него, с обычным для этих союзов соотносительным словом *то* и с необычным *так*. Эти наблюдения приводят И.Ильинскую к выводу о том, что "эти союзы — лакмусовая бумажка при определении литературно-стилистической направленности того или иного писателя"[44]. Такой "лакмусовой бумажкой" могут быть не только условные, но и причинные и другие союзы и вообще всякая синонимия — как лексическая, так и синтаксическая.

В декабре 1956 г.[45] и позднее в специальной работе[46] мной был предложен способ решения альтернативных атрибуционных вопросов, методика разграничения разных авторов по признаку употребления ими дублетных форм: *нежели* и *чем*, *надо* и *надобно* и т.п. Некоторые такие словоупотребления основывались на "принципиальных" лингвистических (особенно, например, пуристских) представлениях и убеждениях, которым иные писатели следовали неукоснительно. Герцен, например, употреблял только *нежели*: Галахов, Катков, Некрасов считали неблагозвучной форму деепричастия на *-ши*, не употребляли ее, а Белинский — употреблял; формы *надо* не было в словарях, нормой была форма *надобно*, и т.д. На основании такого разграничения можно выносить более или менее основательные суждения для решения атрибуционных вопросов, выступающих в форме альтернатив, а также при аттетезе.

* * *

Практических достижений, убедительных атрибуционных решений в исследовательской практике насчитывается очень немного. Хотя неатрибуттированных текстов, нерешенных вопросов в одной только русской литературе накопилось достаточно. Вот их далеко не полный, приблизительный перечень:

"Отрывок Путешествия в*** И.Т." (Радищев? Новиков?)

"Письма к Фалалею".

"На смерть Чернова" (Рылеев? Кюхельбекер?).

Мелкотравчатая поэма "Преступники", подписанная "А.П." (Павел Артемьев? — Ю.Г.Оксман уверял, что это Полежаева или Пушкина).

Послание Ушаковой и Хилковой. (Крылов? Жуковский? — См. Собр. соч. Крылова. Т. IV. С. 459-460. Примеч. В.В.Каллаша).

Басня "Конь" (посв. Ермолову)._ (Крылов? Маслов? — См. там же).

"Боденштедтовские" стихотворения Лермонтова.

Театральные статьи, подписанные "П.Щ." в "Молве" 1833 и 1835 гг. (Аксаков? Надеждин?)

Прокламация "К молодому поколению" (Чернышевский?)

Заключительная заметка "Новые книги" в пушкинском "Современнике". (Пушкин? Гоголь? — См.: Рыскин Е. Пушкин или Гоголь? — Рус. лит. 1964, N 1. С. 134-137.— С анализом языка, ссылки на Словарь языка Пушкина и пр.— атрибуция Гоголю).

Статья о "Губернских очерках" Щедрина ("Отеч. зап.", 1857, N 8, отд. 2. С. 79-92, подп. П.Б-в) — (Н.Ф.Бунаков? П.Е.Басистов? — См.: Трофимов И.Т. Басистов или Бунаков? (Новое о Щедрине).— Филол. науки, 1967, N 4. С. 123-126).— Атрибутируется не Бунакову, как считалось ранее, а Басистову).

Статья "Выставка в Академии художеств за 1860-1861 год". (За авторство Ф.М.Достоевского — Л.П.Гроссман, О.Ф.Шульц, С.С.Корытная. Другие исследователи в авторстве Достоевского сомневаются).

Гарусовская мистификация "Горя от ума".

"Пролог" к "Горю от ума".

Из "патриотических" соображений заподозрено стихотворение Лермонтова "Прощай, немытая Россия..." ("Лит. Россия". 1994. N 7. С. 12).

Перевод на русский язык (с французского) "Философических писем к г-же*** "П.Я.Чаадаева ("Телескоп", 1836). А.М.Скабичевский (Очерки истории рус. цензуры, СПб., 1892. С. 244) утверждает, что эти письма были даны "в переводе Белинского". Ю.Г.Оксман в "Летописи Белинского", В.С.Нечаева — об этом ничего не говорят. А.А.Лебедев, с. 143: "Перевел его с французского (на котором Чаадаев писал лучше, чем по-русски), по предположению некоторых исследователей, Белинский. Мемуарные источники указывают на друга Герцена, известного нам по "Былому и думам", Николая Христофоровича Кетчера".

"Однажды в "Красной Нови" редакционные девки нечаянно напечатали стихи Клычкова под фамилией Мандельш-

тама. Им пришлось пойти вдвоем в редакцию, чтобы отругать девок и перевести гонорар на имя Клычкова. <...> им и в голову не пришло, что когда-нибудь встанет вопрос об авторстве этих стихов. Девкам не хотелось давать исправления — по ошибке, мол, напечатали "Мандельштам" вместо Клычкова... Они, т.е. девки, испугались, что им достанется от начальства за небрежность, а то чего доброго, их выгонят со службы. Вот О.М. и Клычков и не стали настаивать на исправлении, а теперь эти стихи заканчивают американское издание О.М. Хотелось бы предупредить редакторов следующего издания об этой ошибке, да до них не дотянешься..."[47].

В другом месте Н.Я.Мандельштам пишет о попытке матери Севы Багрицкого выдать "Щегла" за его стихотворение, которая начисто не удалась, так как это стихотворение Мандельштама в свое время ходило в списках[48].

Таким образом, имеются альтернативные проблемы, требующие атрибуционных исследований. Кроме уже отмеченных, укажем еще: Белинский — Галахов, В.Слепцов — Салтыков-Щедрин, Чернышевский — Шелгунов, Чернышевский — Антонович, Антонович — Салтыков-Щедрин, Каронин — Мышкин, К.А.Ухтомский — Шевченко, и др.

Чем древнее произведение, тем легче поддается оно атрибуттированию методом филологического анализа. С течением времени язык приближается к общеупотребительным нормам. В процессе нивелировки языка огромную роль играет развитие радиовещания, литературы, прессы, театров и кино,— широкое распространение *литературного* русского языка и его норм. Под этим влиянием исчезают, сглаживаются не только индивидуальные различия в речи, но и целые диалекты.

Естественным образом, в каждом отдельном случае при атрибуции используются все представляющиеся возможности, средства и способы исследования, и выводы, сделанные на основе какого-либо способа, проверяются и подкрепляются всеми остальными.

* * *

Особый случай атрибуции — исследование *литературных мистификаций*, разоблачение литературных подделок.

История литературы знает много случаев подделок под авторство того или иного писателя. Иногда это называют

"мнимой литературой". И действительно, бывает много низкопробных коммерческих подделок. Однако в других случаях речь может идти о вещах литературно значимых, произведениях, которые представляют собой отнюдь не грубую подделку, созданную с единственной целью извлечь из этого материальную выгоду, но — историко-литературный факт, особый вид литературы, в известном отношении более даже сложный, чем литература обычного типа, потому что здесь писатель создает не только самое произведение, но и образ его мнимого "автора". Не случайно великие писатели (Вольтер, Мериме, Бальзак, Пушкин, Чехов[49]) проявили интерес или склонность к этому виду литературы, можно сказать, "второй степени".

Литературная мистификация — это изготовление и выпуск в читательское обращение литературных произведений, выдаваемых за сочинение какого-либо реально существующего или вымышленного автора или за произведение народного творчества. Иногда мистификация сопровождается изготовлением ложного первоисточника сфабрикованного текста. Создается творческий образ мнимого автора — с соблюдением (или сочинением) его биографических обстоятельств, стилистической манеры и пр.

Исторически обусловленные фальсификации возникали в переломные эпохи, знаменовавшиеся обостренной общественной борьбой (первые века христианства, Ренессанс, середина XVIII в. в Англии, XIX в. во Франции) и представляли собой чаще всего фальсификацию исторического прошлого в связи с заинтересованностью определенной общественной группировки в разрешении той или иной проблемы. Ученики греческих и римских риторов, специально обучавшиеся искусству стилизации, пустили в обращение поддельные письма Фемистокла, Пифагора, Платона, Демосфена. Католические миссионеры для искажения учения браминов прибегли к подделке старинных санскритских манускриптов. В 1817–1823 гг. с целью способствовать национальному возрождению чехов под видом народного эпоса были обнародованы "Краледворская рукопись", "Любушин суд" и другие произведения, списки которых были якобы обнаружены филологами В.Ганкой, И.Линдой и отнесены первыми исследователями к XII-XIV вв. Опубликованная в 1867 г. переписка Паскаля затрагивала вопросы приоритета в науке и оказалась сфабрикованной неким Врен-Люка, который продал письма геомет-

ру М.Шалю, а тот, издав и став жертвой мистификации, наводнил Францию поддельными писаниями не только исторических, но даже мифологических лиц: Иуды Искариота, царя Ирода, воскресшего Лазаря, апостолов Петра и Павла, евангелистов Матфея и Луки. Скандальный судебный процесс по делу Врен-Люка проходил в Париже в 1870 г. Поддельные "Мысли и изречения Талейрана" (1838) служили памфлетным целям. Борьба европейских романтиков с устаревшей поэтикой классицизма проявилась в мистификациях П.Мериме. В 1825 г. он издал романтические пьески в испанском духе под именем Клары Газуль, биография и портрет которой, изображавший самого Мериме в женской одежде, были приложены к изданию. В 1827 г., в пору общей ориентации тогдашних романтиков к восточным мотивам, Мериме издал сборник "Гусли" — вымышленного сказителя Иакинфа Магдановича, снабдив и его "биографией" и портретом мнимого автора. Многие писатели и ученые (исключение составлял В.Гете) приняли мистификацию Мериме за чистую монету. 11 песен этого сборника в 1835 г. перевел А.С.Пушкин ("Песни западных славян"), однако во втором издании (1842) и еще ранее — в письме к С.А.Соболевскому (1835) Мериме признался в мистификации.

И в других случаях — в целях литературной борьбы — мистификаторами становились большие писатели: Монтескье, Леопарди; как литературная мистификация была задумана и "Монахиня" Д.Дидро.

В других случаях мистификации возникали из стремления обмануть любителей древности и получить материальную выгоду, иногда — просто из бескорыстного фантазерства и проказничества. В 1918 г. пушкинист Н.О.Лернер в газете "Наш век" напечатал окончание пушкинского стихотворения "Когда владыка ассирийский...", присланное ему в копии по почте. Автором оказался поэт С.П.Бобров, по просьбе которого стихи были посланы из Харькова с таким расчетом, чтобы они поступили к Лернеру первого апреля; была придумана версия, согласно которой подлинная рукопись обнаружилась в сундуке бывшей служанки некоего умершего литературоведа.

Н.А.Некрасову была приписана поэма "Светочи", основу которой составил текст известной поэмы "Дедушка" — с включением в нее 214 новых стихов, якобы исключенных по цензурным соображениям. В апреле 1929 г. Демьян Бедный

приобрел рукопись "Светочей" и опубликовал текст в газете "Правда" и затем — отдельным изданием[50] со своим предисловием. Восторженно отозвались о "Светочах" литературоведы П.Е.Щеголев и А.В.Ефремин. К.И.Чуковский включил "Светочи" в шестое издание однотомника Некрасова (1931).

С.А.Рейсер доказал, что Некрасов не мог быть автором стихов, дополняющих поэму "Дедушка". После острой полемики рукопись была передана ленинградскому судебному эксперту А.А.Салькову, который из анализа бумаги, чернил и т.п. вывел, что записи сделаны в 1924-1927 гг. Позднее редактор журнала "30 дней" В.Регинин сообщил, что еще до приобретения рукописи Демьяном Бедным ему ее предлагали для публикации писатель Анатолий Каменский и известный уже несколькими литературными подделками журналист Е.И.Вашков. Заподозрив фальшивку, Регинин печатать "Светочи" отказался. Еще позже А.Каменский, уезжая на Запад, признался К.И.Чуковскому, что он в сообществе с двумя другими фальсификаторами, нуждаясь в деньгах, за два дня состряпали "Светочи" и продали тетрадь букинисту, которого часто посещал в поисках "раритетов" Демьян Бедный.

Искусные мистификации ставили перед филологической наукой сложные задачи, разрешавшиеся иногда в течение многих десятилетий. Разоблачение затруднялось, в частности, заложенной в мистификациях политической тенденцией. Борьба вокруг "Краледворской рукописи" в середине XIX в. приняла резко политическую окраску, вследствие чего отдельные ученые, не желая наносить удар чешскому национальному движению, заглушали в себе подозрения, а скептики подвергались обвинениям в антипатриотизме. Крупнейший славист Ф.Миклошич отказался исследовать "Краледворскую рукопись" и до конца жизни не считался с фактом ее существования. Только через 70 лет после опубликования этого "памятника" фальсификация была неопровержимо доказана. Подлинность "Оссиана" защищалась учеными и через 100 лет после публикаций Макферсона. Виднейшие ученые Франции были заняты изучением изданных в 1803 г. стихотворений "труверессы" XV в. Клотильды де Сюрвилль, спор о подлинности которых так и остался неразрешенным. В 1845 г. Калонн ввел в заблуждение всех подделкой "Влюбленный доктор", выданной за пьесу Мольера, которая была с успехом поставлена на парижской сцене. В 90-х годах XIX в.

В.Айрленд признался в подделках, приписанных им Шекспиру.

В России ряд литературных мистификаций дал XIX век. Знаменитая "История Россов" изумила своей талантливостью самого Пушкина. Но "древние" рукописи, изготовленные А.И.Сулакадзевым ("Боянов гимн" и др.), были сделаны неумело и грубо. Однако в их подлинность поверил все же Г.Р.Державин.

Без особого труда была разоблачена "древняя" повесть, сочиненная М.Н.Макаровым.

Более успешным фальсификатором оказался собиратель народных песен И.П.Сахаров. Оказав немало действительных услуг археологии и этнографии, в своих изданиях Сахаров делал произвольные исправления, вставки, контаминации текстов. Он подделал "Сказку об Анкудине", выдав ее за народное произведение. При этом все источники, на которые он ссылался (так наз. "рукопись Бельского" и др.) Сахаров скрывал: их никто никогда не видел.

В 30–40-е годы XIX в., в период еще младенческого состояния филологической науки, подделки Сахарова сходили ему с рук. Целая серия фальшивых "малороссийских дум" была опубликована в 30-е гг. в "Запорожской старине", выходившей под редакцией крупного ученого И.И.Срезневского. Ф.И.Буслаев вводил эти "думы" в свои исследования, принимая их за подлинные. Н.И.Костомаров был введен в заблуждение каким-то шутником, сочинившим для забавы "древнюю былину" "Лукоян Берендеевич". Ученый опубликовал ее в "Саратовских губернских ведомостях" 1853 г.

С развитием науки фальшь сахаровских публикаций стала отчетливо различаться. За отсутствием источников разоблачить подделку можно было только путем анализа опубликованных Сахаровым текстов, что и осуществил П.И.Бессонов[51]. Он нашел там много очевидных нелепостей, не соответствующие русскому быту и русским обычаям детали. Славянофильствующий Сахаров был склонен идеализировать русский быт и русского "мужичка". Поэтому его поправки к народным песням приукрашивали их, часто внося в них неумеренный слащаво-чувствительный тон, отталкивающий своей очевидной фальшью. По мнению Бессонова, невозможны в настоящей народной песне такие чувствительные фразы, как (о любимой девушке):

Окропив ее горючей слезой
Я вздохну, умру подле ней тогда.

Кроме Бессонова, на фальсификацию Сахарова авторитетно указал А.А.Потебня[52], а затем А.Н.Пыпин[53], который, приведя в своей работе начало сахаровской "Сказки о Анкудине", утверждал, что ничего подобного в подлинно народном творчестве никто никогда не встречал.

В 1849 г. в "Новгородских губернских ведомостях"(N 41, 42, 47) появилась напечатанная якобы со старинного подлинника "Рукопись старицы игуменьи Марии, урожденной княгини Одоевской". Рукопись представляла собой записки новгородской боярышни, в которых с интересными подробностями были представлены картины боярского быта и даже политической жизни Новгорода XV-XVI вв. За опубликованное произведение ухватились как за первостепенную ценность. Всех разочаровал М.П.Погодин, который указал, что автор фальшивки (им оказался некто Руфь Игнатьев) смешал Ивана III с Иваном IV, упомянул русскую печатную книгу за 50 лет до ее появления, путал названия старинных чинов и должностей, допустил много промахов имитируя язык Новгорода XV в.

Находились, однако, люди, и среди них И.С.Аксаков, не уверенные в фальсификации "Рукописи..."[54].

В конце XIX в. возникла полемика вокруг попытки Д.П.Зуева выдать сочиненное им окончание "Русалки" А.С.Пушкина за подлинно пушкинские стихи.

Как известно, драма Пушкина была найдена в бумагах поэта незаконченной. В XIX в. предпринимались попытки завершить драму за Пушкина, однако авторы этих попыток не выдавали присочиненные ими стихи за стихи А.С.Пушкина.

В марте 1897 г. П.И.Бартенев опубликовал в "Русском архиве" полный текст "Русалки" с окончанием, якобы написанным самим Пушкиным[55]. В предисловии к публикации Бартенев писал, что некто Дмитрий Павлович Зуев в юношеском возрасте присутствовал при чтении Пушкиным полного текста "Русалки" у поэта и переводчика Э.И.Губера в 1836 г. Обладая феноменальной памятью, 14-летний Зуев запомнил прочитанное слово-в-слово и, придя домой, записал наиболее поразившие его (и понравившиеся самому Пушкину!) последние сцены, которые, по его просьбе, поэт якобы прочитал дважды. В течение полувека Зуев скрывал свою

запись, и только в 1887 г. прочитал ее в одном литературном кружке, где к ней отнеслись скептически. Зуев тогда говорил, что он сделал запись по памяти не сразу по возвращении от Губера, а только в 1883 г. Выждав еще 10 лет, Зуев получил авторитетную поддержку Б.Н.Чичерина и А.В.Станкевича, принявших фальшивку за "подлинное создание Пушкина". Чичерин передал рукопись "окончания" для опубликования П.И.Бартеневу.

Публикация вызвала бурю недоуменных вопросов: почему Зуев записал именно только последние сцены, с того именно стиха, которым заканчивается пушкинская рукопись (как будто он знал, что пропадет конец драмы именно с этого места); почему он держал свою запись при себе в течение 60 лет; почему Э.И.Губер в своих воспоминаниях о Пушкине не упомянул даже о читанном у него "окончании" "Русалки"... К тому же ничего нового сравнительно с известными читателям пушкинскими сценами в дополнительных сценах не оказалось; не оказалось ничего, что служило бы развитию действия; напротив, некоторые сцены и фигуры (например, "Любимца Князя") были решительно лишними и задерживающими движение драмы. Прозаические, вымученные, малограмотные стихи,— не только плохие, но просто невозможные в исполнении Пушкина,— не имели ни пушкинской простоты, ни пушкинского поэтического изящества. Зуев приписывал Пушкину, например, такую реплику Русалочки:

> Мамà, мамà! Злой дедка обижает!
> Скорее, мàма, помоги!..

Запись Зуева в печати была встречена с недоверием,— как попытка приклеить к "Русалке" Пушкина "мочальный хвост"[56]. Но в защиту ее академик Ф.Е.Корш выступил с обширным — в 400 страниц — исследованием[57]. Из всего научного наследия ученого, насчитывающего около 300 работ, это было самое крупное исследование, предпринятое с неблагодарной целью и приведшее к грубейшей ошибке всей жизни Ф.Е.Корша. Парадокс состоит в том, что блестящее по исполнению, по анализу исследование оказалось плачевным по своему результату.

Работу Корша принято считать шедевром филологического анализа пушкинского стиха, и с этой точки зрения она не утратила своего значения даже и в наши дни.

Оспаривая аргументацию критиков записи Зуева, Ф.Е.Корш поставил своей целью доказать, что за исключением нескольких неудачных выражений, естественных в первом наброске, опубликованный Д.П.Зуевым конец "Русалки" не содержит в себе почти ничего такого, чего нельзя встретить в бесспорных произведениях Пушкина. Подчеркивая гениальность поэта, Корш отмечает "пятна на солнце" — частные погрешности его стихов, которые обычно не замечаются за красотой целого, как то: слабые рифмы ("плоды" — "мечты"), отступления от правила цезуры на второй стопе пятистопника, недостатки чередования рифм или тавтология вроде (в "Графе Нулине"):

Но что же делает супруга
Одна в отсутствие супруга?

Такие произведения Пушкина, как "Под вечер осенью ненастной..." или "Черная шаль", Корш вообще считал слабыми. По его мнению, Пушкин был ленив, работал по вдохновению, подчас не вкладывая в работу достаточного труда, а если что-то не получалось,— оставлял незаконченным.

Даже если эти наблюдения Корша признать верными,— он не должен был пытаться доказывать ими подлинность зуевской подделки. У Пушкина, действительно, можно отыскать шероховатости; но зуевское "окончание" неизмеримо слабее и просто немыслимо в пушкинском стихе.

Зуевское "окончание" "Русалки" породило обширную литературу; полемика продолжалась до тех пор, пока не появилось письмо родственника Зуева, который засвидетельствовал мистификацию[58]. Было также доказано, что подделка Зуева во многом повторяет опыты окончания пушкинской "Русалки", предпринятые без цели мистификации и опубликованные А.И.Штукенбергом и Я.А.Богдановой в 1866 и 1877 гг.

Из других мистификаций, представляющих собой текстовые вариации или неизвестные части выдающихся произведений литературы, укажем на "Горе от ума" в фальсифицированной редакции И.Д.Гарусова (1875), "Пролог" к "Горю от ума", опубликованный в 1892 г. Н.М.Городецким.

Литературные мистификации в жанре мемуаров представлены "Письмами и записками Оммер де-Гелль", сфабрикованными П.П.Вяземским. "Записки" А.О.Смирновой-Россет

имеют редакцию, сфальсифицированную дочерью мемуаристки.

Один из видов мистификации — выдача оригинального произведения за перевод. В Германии и во Франции выходили поддельные "переводы" романов В.Скотта, Ф.Купера; известны русские псевдопереводы романов А.Радклиф, Ч.Диккенса. Мистификация этого типа часто служила средством политической конспирации и притупления бдительности цензуры (ложное указание на "Персиеву сатиру "К Рубеллию"" у К.Ф.Рылеева — "К временщику", псевдопереводы Н.А.Некрасова "из Ларры", дезинформация относительно времени и места издания).

Сфера литературных мистификаций может быть значительно расширена, если подвести под это понятие частичные фальсификации, произведения с сознательно искаженными текстами, так называемые апокрифы, "пастиши" (литературные стилизации, при которой подлинный автор не скрывает своего имени) и т.п. Многие произведения античной литературы, принимаемые за подлинные, подверглись в течение веков вольной или невольной деформации и фальсификации, степень которой теперь уже не может быть установлена. В отдельных случаях в подлинности литературных произведений существует устойчивая неуверенность и время от времени вопрос поднимается и дискутируется очень горячо. Так было с рядом основополагающих памятников древнерусской литературы в период господства "скептической" школы; была заподозрена подлинность (древность) "Слова о полку Игореве" (А.Мазон, А.А.Зимин и др.); эти тенденции встречали, однако, решительные возражения (А.С.Пушкин, Д.С.Лихачев и др.).

Изучение литературных мистификаций производится всеми средствами критики текста. В силу самой природы мистификации мистификатор, проявляя свою тенденциозность, как правило, деформирует лицо автора, которому он приписывает свою подделку, и это смещение, вызванное мировоззрением и практической целью мистификатора и стоящей за ним общественной группы, может быть выявлена при анализе. Социальный генезис в литературной мистификации, как правило, выражен откровеннее, чем в обычных произведениях. В современном подделке обществе обнаруживается группировка, заинтересованная в постановке данной темы, и самому факту мистификации дается социальное объяснение.

Так, мистификация Ш.Нодье "Филадельфийцы" возникла из желания легитимистских офицеров эпохи Реставрации видеть себя не сломленными бонапартистским режимом, вследствие чего в подделке речь шла о тайной организации "филадельфийцев", якобы существовавшей во Франции во времена Империи.

Аргументация, основанная на сличении самых общих идейных установок произведений, практически редко бывает убедительной в позитивном смысле, но дает важные противопоказания относительно приписывания текста тому или иному автору, что как раз и нужно при разоблачении подделок.

В литературных мистификациях нередко обращает на себя также внимание отсутствие явлений, которые составляли существенное звено в идеологии эпохи и не могли не отразиться в памятнике подлинном. Например, в "Краледворской рукописи" совсем не сказалось влияние христианства. Важные противопоказания дает исследование "социальной психологии", круга интересов, понятий и представлений, исторических "реалий", отраженных в произведении,— сравнительно с аналогичными представлениями и фондом знаний предполагаемого автора и его эпохи. Примером обнаруживаемых при этом анахронизмов может служить упоминание спутников Сатурна, открытых значительно позднее XV в., в стихах, приписывавшихся Клотильде де Сюрвилль.

Рассмотрение подобных историко-бытовых реалий в общесоциологическом освещении делает культурно-бытовое исследование наиболее эффективным.

Если произведение приписывается прежним эпохам, большое значение имеет вскрытие языковых несоответствий, анахронизмы стилистические, которые бывают почти всегда. Е.Ланн ставит задачей исследователя мистификации аналитическим путем составить представление об образе автора, который оценивается с точки зрения цельности и соответствия его образу эвентуального (возможного) автора[59].

Нередко подделку выдают текстуальные совпадения с более поздними текстами, авторство которых известно. Когда в 1850-х годах в Лондоне вышли письма Байрона, Шелли и Китса,— Пальгрэв обратил внимание, что одно из писем представляет собой несколько измененный отрывок из статьи его отца в журнале 1840 г. Произведенный по этому случаю тщательный анализ писем установил несомненную их под-

делку. В сфабрикованных Врен-Лука письмах Галилея и Паскаля целые абзацы были переписаны из книги Тома "Хвала Декарту" и "Истории современной философии" Саверьета.

Легче решается вопрос относительно новых памятников, близких к нашему времени. Труднее разоблачаются подделки, приписанные лицу вымышленному. В них мистификатор был более свободен, а исследователь не имеет конкретного материала для сравнений.

Если наряду с текстом фальсификатор представляет доносящую его рукопись,— палеографическим исследованием характеризуются материал, чернила, маркировка бумаги, первоначальный слой — если рукопись представляет собой палимпсест. Так, под одним из произведений чешского псевдоэпоса ("Песнь о Вышеграде") обнаружились следы другого текста, более позднего времени, чем то, к которому оно приурочивалось. Графологическая экспертиза устанавливает соответствие начертаний рукописной традиции и манере эпохи и почерку эвентуального автора. Применение новейших технических средств — химико-аналитических, рентгеноскопических и т.п.— обеспечивает выводам такого анализа высокую убедительность.

Отношение к литературным мистификациям не может быть одинаковым во всех случаях. Безусловно предосудительны и вредны дезориентирующие науку подделки, предпринимаемые с корыстной целью. Нельзя, однако, сказать, что литературные мистификации вообще не представляют никакой ценности и подлежат забвению. Даже разоблаченные мистификации нередко сохраняют исторический интерес, а иногда и эстетическую ценность. Англичанин Т.Чаттертон, кончивший самоубийством в возрасте 18 лет, признан мистификатором оставленных им "Песен Роулея", которые, однако, представились столь значительными, даже гениальными, что были изданы с предисловием, сообщавшим о мистификации. Издание это вызвало спор, в ходе которого четыре исследователя отрицали мистификацию. Однако при точной передаче духа Средневековья, пергаменты были подделаны Чаттертоном неумело, доказаны были и филологические ошибки.

Литературные мистификации рассматриваются наукой как памятники эпохи, как произведения литературы совершенно особого типа. Изучение их скрытых мотивов, идеологии и поэтических средств много даст пониманию литературно-об-

щественной борьбы и эстетических взглядов своего времени, методологии филологического исследования.

ДАТИРОВКА

В принципе датировка — не только текстологическая, но — общефилологическая и даже общеисторическая проблема. Речь может идти об определении времени каких угодно событий: когда имел место тот или иной факт; например, год рождения Грибоедова, время жизни Гомера. Остро стоит эта проблема относительно новозаветных книг, о чем существует большая литература[60].

В текстологии датировка — определение времени создания произведения или какой-либо его части, промежуточной редакции, рукописи, списка. Проблема датировки пересекается с проблемой атрибуции: зная, кто автор, мы естественным образом можем судить и о том, хотя бы в известных пределах, когда данное произведение могло быть создано. Нередко датировка неотделима от атрибуции и вместе с ней составляет одну комплексную проблему.

Датировка вспомогательная операция, не имеющая самостоятельного значения. Но от нее зависит решение многих текстологических и общих историко-литературных вопросов. "Указать период, в течение которого произведение создавалось,— пишет С.А.Рейсер,— значит сделать его историческим фактом той или другой эпохи"[61].

Знание времени создания произведения необходимо прежде всего для верных историко-литературных суждений и правильного построения истории литературы. "Большие сложные построения биографического, психологического, стилистического и всякого другого характера,— пишет М.А.Цявловский,— нередко опрокидываются и рассыпаются прахом от одного удара по дате письма"[62].

Ю.Г.Оксман заново передатировал многие сочинения Рылеева — работа, которой прежде всерьез никто не занимался. П.А.Ефремов в первом русском легальном издании "Сочинений и переписки К.Ф.Рылеева" (1872) многое нафантазировал и исказил, дату водяного знака бумаги отождествлял с временем создания рукописи. Между тем, положенные в основу издания архивные материалы после того, как ими воспользовался Ефремов, надолго исчезли из научного обраще-

ния, и ефремовское издание для всех позднейших издателей и исследователей Рылеева получило значение первоисточника. Обследование всей совокупности био-библиографических, палеографических и литературно-исторических данных для датировки произведений Рылеева оказалось тем более необходимым, что сам поэт не датировал своих созданий ни в рукописях, ни в печати, редко упоминал о них в письмах, а в позднейших следственных показаниях обнаружил на этот счет полную беспамятность. Сложнейшие хронологические выкладки издания 1934 г. позволили внести существенные коррективы в интерпретацию творчества Рылеева, в представления о динамике его политических взглядов.

Научно установленные даты произведений Рылеева существенно изменили традиционно принимавшиеся исследователями вехи его эволюции. Уточнение хронологи его самых поздних дум доказало приостановку работы над ними еще в первые месяцы 1823 г., что объяснило и резкое несоответствие "дум" идеологическим установкам более поздней поэмы "Войнаровский" и массовых агитационных песен. Уточнение исторической последовательности творчества Рылеева позволило также заключить, что политическая эволюция поэта документируется его произведениями гораздо более точно, чем тенденциозно обескровленными в интересах самозащиты показаниями Рылеева Следственной комиссии по делу 14 декабря[63].

Правильной датировкой решаются и более частные вопросы литературного творчества. От нее, например, зависит решение вопроса о том, кто имелся в виду Пушкиным под определением: "один из моих приятелей, великий меланхолик, имеющий иногда свои светлые минуты веселости" (в конце главы "Москва" "Путешествия из Москвы в Петербург"). Одни полагали, что это Гоголь, другие — Вяземский. В многолетнем споре по этому поводу приняли участие Н.С.Тихонравов, В.В.Каллащ, Н.О.Лернер, В.В.Гиппиус, Е.С.Шальман, специально исследовавший вопрос, составил целую хронологию "Путешествия из Москвы в Петербург". Он пишет: "Спор о "великом меланхолике" — наглядный пример, подтверждающий важность определения хронологии литературного произведения. <...> Пока не будет установлено, что слова Пушкина написаны после статьи Гоголя ("Петербургские записки 1836 года".— А.Г.) — останутся сомне-

ния. Эти сомнения могут быть разрешены только проверкой датировки "Путешествия""[64].

Стихотворение Некрасова "Не говори, забыл он осторожность..." ("Пророк") датируется 1860, 1862 и 1874 гг. И от того, какой из этих дат его датировать,— зависит многое в понимании этого стихотворения, решение вопроса о его адресате: имеется ли в нем в виду Н.Г.Чернышевский (арестованный и осужденный на каторгу в 1862 г.) или кто-то другой (назывались еще Д.А.Лизогуб, Г.И.Успенский).

Когда в июле 1918 г. вышла отдельным изданием поэма Блока "Соловьиный сад", напечатанная в газете еще в 1915 году,— Ю.И.Айхенвальд опрометчиво решил, что это *новое* произведение, напечатанное *после* "Двенадцати", и — патетически приветствовал "возвращение" Блока, этого "лунатика лиризма", от "грубых "Двенадцати""[65].

Л.Шестов, заинтересовавшийся в 1901 г. Чеховым и пожелавший писать о нем, сообщал С.П.Дягилеву: "...Чехов представляет собою необычайно интересный и серьезный материал для критической статьи. Но писать о нем, не имея никаких, даже приблизительных, указаний на время (и место) появление его произведений решительно невозможно. Догадываться — значит рисковать впасть в грубую, хотя и формальную, ошибку. Не напишите ли Вы Чехову?" Дягилев привел эти слова в письме к Чехову от 24 ноября 1901 г.[66] В следующем письме, от 12 декабря 1901 г. Дягилев сообщал: "Шестов мне пишет: "мне нужно знать от Чехова время появления в свет, или еще лучше написания *всех* его рассказов и прочих произведений. По крайней мере это главное, без чего решительно *невозможно* приступить к писанию"[67].

На этом письме сохранились пометы Чехова — с хронологизацией его произведений по томам марксовского издания, а в письме от 20 декабря 1901 г. писатель сообщал Дягилеву: "На вопрос, когда были написаны все мои произведения, простите, я могу дать только приблизительный ответ. Если взять мои сочинения Маркса, то I том был написал в 80-83 гг., II — 82—84, III — 84-87 (кроме рассказа "Белолобый", написанного после 1890 г.), IV — 85-88, V — 85-89, VI — 89 (кроме "Рассказа неизвестного человека", написанного после 90 г.), VIII — после 1890 г., IX — 95-1900. "Остров Сахалин" написан в 1893 г.— это вместо диссертации, которую я замыслил написать после 1884 г.— окончания медицинского факультета. В VII томе помещены пьесы: "Иванов" 1888 г.,

"Чайка" 1896 г., "Дядя Ваня" — 1890. Водевили написаны до 1890 г. Затем, в издание вошла повесть "В овраге", напечатанная в "Жизни" в 1900 г."[68].

Датировка необходима также для хронологически правильного размещения произведений в научных и популярных изданиях сочинений писателей. Жанрово-хронологический принцип размещения лежит в основе современной издательской практики. Однако расположить материал хронологически возможно только тогда, когда мы имеем возможность хотя бы относительно большей части этого материала судить о времени его возникновения. В ином случае хронологическое расположение произведений в издании становится невозможным, как, например, при издании сочинений Сумарокова: и прежде и в наше время здесь применяется "жанровое" расположение материала[69].

Хронологизация произведений и источников и на этой основе установление генеалогий и стемм — важная составная часть работы по установлению текстов, особенно — древнего периода.

Имеет значение и хронологизация частей одного сложного произведения, например, некрасовской поэмы "Кому на Руси жить хорошо", о последовательности частей которой ведутся многолетние споры; "Былого и Дум" Герцена[70], Р.В.Иванов-Разумник в специальной работе "Как Блок писал "Двенадцать"" исследовал внутреннюю хронологию знаменитой поэмы Блока. В рецензии на эту работу, датированной 24 декабря 1940 г., В.Д.Бонч-Бруевич писал: "Небольшое, но полное фактов исследование Иванова-Разумника <...> дает совершенно новые данные, раскрывающие всю творческую историю этого одного из замечательных стихотворений Блока. Тонкий анализ, произведенный на основании бумаги, какую и после какой главы писал Блок, как он эти главы переставлял и, в конце концов, отобразил их в своей окончательной редакции,— очень любопытен, своеобразен и остроумен. Здесь точно определены также даты написания всей этой поэмы и отдельных ее глав"[71]. Текст работы Иванова-Разумника, однако, в свое время не был опубликован, а теперь не разыскан.

* * *

Почему возникает проблема датировки?

Прежде всего — ввиду отсутствия сведений о времени создания относительно многих произведений литературы и письменности.

Неизвестна дата создания одного из самых древних произведений нашей литературы — "Слова о полку Игореве", в котором речь идет о событиях 1185 г., так что вокруг этого произведения, по поводу его подлинности и времени создания идет почти двухсотлетний спор и приходится датировать его по разным косвенным признакам.

Отсутствие дат составляет одну из главных трудностей при издании стихотворных текстов XVIII в., особенно ненапечатанных, рукописных[72].

Хронологизация произведений Пушкина, особенно лицейского периода, признается труднейшей проблемой пушкинской текстологии. Из 131 стихотворения датированы только 52, причем 43 датированы только годом, одно — годом и месяцем, три — месяцем и числом (без указания года), и только пять имеют полную дату — число, месяц и год[73].

Стихотворение Пушкина "Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем..." при жизни Пушкина не было напечатано и впервые появилось в "Библиографических записках" 1858 года (N 7. С. 203). Рукопись его не сохранилась, а списки датированы 19 января — в большинстве случаев 1830 г.; в одном из списков год "1830" переправлен карандашом в "1832". Соответственно и разные издания относили стихотворение то к 1830, то к 1832 г.: П.О.Морозов и С.А.Венгеров — к 1832; издание "Academia" и академическое издание — к 1830.

Пикантное по содержанию стихотворение недвусмысленно изображает совокупление в двух его качественных вариантах: 1) с пылкой "вакханкой молодой"; 2) с совестливой, духовно близкой "смиренницей", к которой и обращено это стихотворение.

В некоторых списках стихотворение озаглавлено: "Прелестнице"; в других — "К жене" ("Жене"). Сомнения вызываются зыбкой датировкой стихотворения. Пушкин женился на Н.Н.Гончаровой 18 февраля 1831 г.

А.Блок в дневнике 1921 г., работая над пушкинской темой, затруднился отнести это стихотворение к жене Пушкина и поставил против заглавия вопросительный знак[74].

Очень сложна и до конца не выяснена датировка пушкинской оды "Вольность", которая принципиально важна, по-

скольку эта ода — начало "потаенного" Пушкина. До 1899 г. она датировалась 1820 г. Никаких сведений об оде в документах до второй воловины 1819 г. нет. На одном из беловых автографов выставлена дата: "1817", которую, по мнению Ю.Г.Оксмана, Пушкин мог выставить в апреле 1820 г. для смягчения своей ответственности за нее.

На дате "1817" настаивают: В.Е.Якушкин, который поместил "Вольность" под этой датой во II томе дореволюционного академического издания; Т.Г.Цявловская, В.В.Пугачев[75], Б.В.Томашевский (в издании 1924 г. и позднее, вплоть до академического), М.А.Цявловский[76].

Сам Пушкин в "Воображаемом разговоре с Александром I" отнес оду к 1817 г. Однако П.О.Морозов на основании опубликованной в 1899 г. переписки А.И.Тургенева с П.А.Вяземским, где упомянута ода, отнес ее к лету 1819 г. Эту датировку горячо поддержал Н.О.Лернер, полагавший, что конституционных взглядов, которыми проникнута ода, в 1817 г. у Пушкина быть не могло: в круге Пушкина о конституции заговорили только в 1818-19 гг., когда Александр I дал конституцию Польше, и русское общество ожидало того же для себя: в оде говорится о "возвышенном галле", то есть — об А.Шенье, которого Пушкин не мог знать в 1817 г., потому что стихи Шенье увидели свет только в 1819 г.

И.И.Бикерман[77] нашел несостоятельными эти доводы: "возвышенный галл" — не Шенье, а Пиго-Лебрен (в одной из копий слова "возвышенный галл" отнесены к нему); политическая умеренность оды (осуждение убийства Павла I, казни Людовика XVI) также не позволяет, по мнению Бикермана, относить оду к 1819-1820 гг.

М.А.Цявловский развил соображения И.И.Бикермана. По его мнению, о конституции в круге Пушкина говорилось уже с 1814 г.; А.И.Тургенев упомянул "Оду на свободу" вовсе не как литературную новинку, а как произведение, уже известное Вяземскому, в ответном письме которого нет ни слова об оде Пушкина. На основании всего этого М.А.Цявловский датировал оду концом ноября — началом декабря 1817 г.[78]

Другое стихотворение Пушкина — "Ноэль" ("Ура! в Россию скачет...") ошибочно датировалось весной 1818 г. За эту дату стояли П.А.Ефремов, П.О.Морозов, В.Е.Якушкин, Н.О.Лернер, М.А.Цявловский, Б.В.Томашевский.

Но ни весной, ни осенью 1818 г. у Пушкина еще не было оснований объявлять речи Александра I (обещание конституции и пр.) — "сказками". Лицемерие царя обнаружилось только после Аахенского конгресса (ноябрь 1818 г.), где он санкционировал домогательства реакционеров. С конгресса в Царское Село Александр возвратился 22 декабря 1818 г., то есть за два дня до Рождества. К этому дню и был приурочен пушкинский памфлет, построенный как традиционная рождественская сатирическая песня. Вторая половина декабря 1818 г.— эту датировку, учитывающую также и форму произведения, установил Ю.Г.Оксман в докладе о Пушкине и декабристах на Пушкинской комиссии 1936 г., но закрепил ее в печати только в 1849 г.[79]

Недостает многих дат в наследии многих других писателей.

"Около трехсот рукописей его произведений,— пишет Ю.Г.Оксман о Лермонтове,— в том числе и очень значительных, не имеет авторских дат, а некоторые из дат, гипотетических до сих пор, являются объектом ожесточенных споров биографов и комментаторов поэта"[80].

Трудна датировка и хронологизация стихотворений М.Л.Михайлова, особенно позднего периода, когда произведения его не появлялись в периодической печати[81].

Как пишет Д.Е.Максимов, для Федора Сологуба характерен нарочитый отказ от датировки сборников и демонстративное смешение в них старых стихотворений с новыми, затрудняющее восприятие сквозного лирического развития. В то же время, по свидетельству исследовательницы лирики Сологуба, М.И.Дикман, в архиве поэта сохранилась картотека с точным указанием дат всех его стихотворений. Таким образом, устранение датировок, как заключает Д.Е.Максимов, имело для Сологуба не случайный, а принципиальный характер[82].

Обозначенная в рукописи или в печатном издании авторская дата не решает абсолютно вопрос о датировке. Прежде всего требуется выяснить, что эта авторская дата означает. Чаще всего это один из моментов создания: момент наивысшего творческого напряжения в работе над вещью, окончание произведения в его первой беловой редакции, конец писания, последний просмотр корректур, и т.п.

Авторские даты бывают неверными, прежде всего — ввиду недосмотра или ошибок памяти. Известно немало случаев

сознательной подмены (мистификации) дат по различным личным соображениям в творческой работе поэтов и писателей, начиная с Пушкина. Заведомо ложные даты выставляются по интимно-личным и иным мотивам,— чтобы замаскировать связь произведения с реальными событиями или с фактами жизни тех или иных умерших или еще живущих людей, автобиографическую основу произведения. Доказано, например, что Некрасов под своими стихотворениями, навеянными событиями его личной жизни, ставил заведомо дезориентирующие даты. Такие заведомо неверные даты есть в наследии Гоголя, А.Ахматовой — "...Она печатает стихи не в хронологическом порядке, а нарочно перетасовывает, чтобы скрыть, к кому они обращены",— говорил о ней О.Э.Мандельштам[83].

Стихотворение "Возрождение" ("Художник-варвар кистью сонной...") сам Пушкин отнес к 1819 г., но его нет ни в одном из рукописных сборников Пушкина, нет и в издании 1826 г. Опубликовано стихотворение только в 1828 г.

Б.А.Васильев обратил внимание на автобиографическую часть "Возрождения":

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей
И возникают в ней виденья
Первоначальных чистых дней.

Выведенное здесь настроение глубоко личной исповеди несовместимо с настроением Пушкина в первый петербургский период его жизни. Это произведение зрелого автора. В 1819 г. не могло быть и речи о каком-либо изменении образа жизни в сторону нравственности. По свидетельству Льва Пушкина, поэт в то время "жадно и бешено предавался всем наслаждениям", создавал анакреонтические и вакхические стихотворения. О желании переменить жизнь он впервые заявил в "Евгении Онегине", в отброшенных строфах IV главы (1826):

Я жертва долгих заблуждений,
Разврата пламенных страстей...
. . . . . .
Пора! проступки юных дней —
Загладить жизнию моей!

В 1819 г. эти настроения были Пушкину чужды, и когда в 1829 г. он печатал "Возрождение" в разделе стихотворений

1819 г.,— он сознательно вводил читателей в заблуждение. Тогда, в 1819 г., он не мог говорить:

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей...

Переживания этого стихотворения связаны с теми, о которых речь идет в стихотворении "Мадонна" (1830).

С 1827 г. ведет отсчет Б.А.Васильев духовному кризису Пушкина. "Осенью 1827 г.,— пишет он,— и в первой половине 1828 г. Пушкин усиленно размышлял о смысле жизни и о ее цели, и постепенно складывалось новое мировоззрение, новое отношение к жизни"[84]. Об этом кризисе Пушкин поведал в стихотворении "Воспоминание" (1828), где "с отвращением" "проклинает" прожитую жизнь. Эту же тему Пушкин продолжил в терцинах "В начале жизни школу помню я...", где поэт смотрит на пройденный им духовный путь как бы с другого берега. ("...тщетно был я молод!...")

Все это с несомненностью свидетельствует о тесной связи "Возрождения с тематикой пушкинской лирики 1828—1830 гг.

По мнению Б.А.Васильева, Пушкин сознательно скрыл истинную дату и завуалировал время создания стихотворения, чтобы не вызывать кривотолки по поводу интимных сторон своего развития. Он представил стихотворение как бы десятилетней давности,— десятилетняя давность как бы снимала интерес к такому признанию.

Так вопрос о дате произведения решается путем введения его в общий контекст жизни и творчества поэта.

Со сложным противоречием в связи с авторской датой столкнулись пушкинисты относительно послания "Чаадаеву" ("К чему холодные сомненья..."): сам Пушкин неизменно датировал его 1820 годом и относил к пребыванию в тот год в Крыму. Между тем, с книгой И.М.Муравьева-Апостола "Путешествие по Тавриде" (1823), явно отразившейся в этом стихотворении и даже вызвавшей его, Пушкин мог познакомиться только в конце 1824 г. Пушкинисты давно обратили внимание на это противоречие. Решая его, Л.Н.Майков относил стихотворение к 1824 г., а В.Е.Якушкин указывал на обыкновение Пушкина позже давать окончательную отделку созданного ранее стихотворения.

Опираясь на анализ черновика, на его местоположение в тетради и пр., С.М.Громбах[85] пришел к выводу о создании стихотворения в 1824 г. Черновик содержит не все стихо-

творение, а только первую его половину. Вторая же часть (со слов: "Чадаев, помнишь ли былое...") в черновике не известна и, вероятно, была написана в 1820 г. в Крыму, что и давало основание Пушкину датировать все стихотворение 1820 годом. Смутное предположение об этом, и тоже с анализом черновика, высказывал в 1908 г. П.О.Морозов[86].

Нечто похожее случилось со стихотворением Пушкина "С Гомером долго ты беседовал один...". Начато оно было как послание к Н.И.Гнедичу в 1832 году; но в начале 1833 года Гнедич скончался. К оставшимся стихам ("Таков прямой поэт..." и т.д.), действительно имевшим в виду Гнедича, Пушкин приписывает начало (С Гомером долго ты беседовал один..."), никак с Гнедичем не соотносимые, а, по свидетельству Гоголя, адресованные царю Николаю I, и ставит дату: "1834".

С этим сложным текстологическим казусом пушкинисты не разобрались и до сего времени.

Независимо от того, что означает авторская дата, является ли она правильной или ложной,— отнестись к ней следует как к части текста произведения и оставить при публикации неизменной. Как часть текста, она может иметь определенный смысл.

Если верна дата под "Пророком" Пушкина: "8 сентября 1826", то здесь мы имеем тот случай, когда дата под стихотворением означает не столько и не только время его создания, но имеет принципиальный содержательный смысл: "ставится для того, чтобы соотнести содержание стихотворения с тем или иным знаменательным событием, случившимся в этот день"[87].

8 сентября 1826 г.— поистине переломный день в судьбе поэта. В этот день Пушкин, вызванный из ссылки в Москву по требованию Николая I, имел длительную беседу с царем и символически изобразил это событие в своем стихотворении.

Александр Галич ставил даты под своими стихами только в отдельных случаях, когда они о чем-то существенном говорят. "Петербургский романс" датирован "22 августа 1968 г." — там речь идет о решимости-нерешимости "выйти на площадь" в назначенный час — для поколения декабристов и для нас, переживших нападение на Чехословакию 21 августа 1968 г.

29 декабря 1971 г. Московский секретариат исключил Галича из Союза писателей, и обрамляющие эту дату стихотворения — "Песня исхода" и "Песенка-молитва" датированы соответственно 20 декабря 1971 г. и 9 января 1972 г.[88]

Все корректировочные соображения относительно авторской даты и поправки к ней следует отнести к комментариям.

Особенно важны авторские даты, например, в лирических циклах Блока, который расположил свои стихотворения, тщательно их отобрав, в особый порядок, составив из них своеобразный трехтомный "лирический дневник" поэта.

О цикле Блока "Кармен" Анатолий Горелов пишет:

"Следующее — "Сердитый взор бесцветных глаз..." — судя по дате его создания, предшествовало стихотворению "Среди поклонников Кармен..." Примечательно, что Блок сохранил первоначальные даты стихотворений несмотря на дальнейшие окончательные переработки. Видимо, для него существенно закрепить сам процесс создания цикла"[89].

Проставленные Блоком даты под текстами стихотворений его "лирического дневника" чрезвычайно важны и нуждаются в соблюдении, равно как и циклизация самих стихотворений. Эти даты отражают подлинные факты реальной биографии поэта.

В то же время Р.В.Иванов-Разумник указал на множество хронологических ошибок и неточностей Блока в его поздних комментариях к своей духовной и поэтической жизни 1897–1901 гг., так что критическое отношение к указаниям самого автора и в этом случае необходимо.

В письмах неверные даты — явление весьма частое. Ю.Н.Верховский при начале письма к Е.П.Казанович поставил: "**2/15.III.928. Москва**". Однако по мере писания ему пришлось "выдать" настоящую дату и опровергнуть проставленную; он пишет: "Вчера был очередной наш вечерок пушкинистов... Вчера — т.е. в четверг, 22-го: не верьте дате в начале письма; она означает только его начало: вот как трудно дается мне корреспонденция..."[90]

Дело осложняется неопределенностью понятия "написание произведения": имеется ли в виду начало или окончание работы, учитывается ли повторное обращение автора к тексту, даже к уже публиковавшемуся; переработки спустя длительное время после создания, и т.п. Часто дата означает момент записи, а не начало или конец работы. Творческий процесс длителен, сложен и не расчленен на этапы со всей

наглядностью. Особенно трудно определим момент начала работы. В одних случаях решающим автору может представляться начало работы, в других — окончание.

Соответственно этому, есть неопределенность и в понятии "даты" создания. Часто приходится обозначать ее только в растянутой и "общей" форме: "1862–1863", "начало 1730-х годов" и т.п.

Всегда надо стремиться выяснить, какой именно момент творческой работы отражает проставленная автором дата.

Только произведения малых форм (например, лирическое стихотворение) могут быть созданы в течение одного дня. Да и это — далеко не всегда. Эпопея "Война и мир" писалась в течение 7 лет (1863–1869), "Воскресение" — 10 лет (1889–1899). В течение этого времени Толстой создавал и другие произведения, одновременно работал над несколькими. Какая же дата подлежит определению?

Важна дата начала работы, важна и окончания работы. Существенны и другие моменты. "Датировать произведение,— пишет С.А.Рейсер,— значит установить все (начальные, промежуточные и конечные) этапы его создания..."[91]. Наибольшее значение имеет время возникновения замысла, начала и завершения писания и дата первой публикации произведения.

Дата может быть использована как заглавие. Так, у Лермонтова: "1831-го июня 11 дня" ("Моя душа, я помню с детских лет...") — и она не обязательно означает также и время создания произведения.

В зависимости от характера произведения и конкретного исследовательского задания возможны различные решения проблемы датировки:

1) Устанавливается *простая* (или *точная*) дата — если время определяется с точностью до дня или указывается только год работы над вещью;

2) *Широкая* дата указывает на длительный процесс (начало и конец) создания. В этом случае между двумя датами выставляется тире. Так, время создания повести "Хаджи-Мурат" Л.Толстого определяется как: "1896–1904";

3) *Двойная* дата — когда имели место с перерывами два или несколько творческих моментов. В этом случае отдельные звенья установленной даты отделяются одна от другой запятыми. Так, стихотворение Б.Пастернака "Баллада" ("Бывает, курьером на борзом..."), созданное в 1916 г. и перерабо-

танное в 1928, датируется в изданиях: "1916, 1928"[92]. Если таких моментов много и картина сложна,— все детали творческого процесса поясняются в комментариях.

В исследовательских работах и в научных изданиях бывает множество неверных и спорных датировок. Любая выведенная исследователем датировка в принципе может быть оспорена. Поэтому важно знать не только выведенную дату, но и основание датировки. Оно приводится в комментариях к произведению.

Публикация произведения автором не всегда означает конец творческого процесса. Переработка ранее уже опубликованного произведения может оказаться столь существенной, что датировка должна будет ее учесть. Таковы лицейские стихотворения Пушкина, переработанные поэтом около 1825 г. Они датируются двойной датой.

Переработка бывает и столь кардинальной, что результат ее приходится считать новым произведением (повесть Гоголя "Портрет" в редакциях 1835 и 1842 гг. пьеса М.Горького "Васса Железнова" в редакциях 1910 и 1935 гг.).

Особого подхода требует датировка циклов: она охватывает весь период создания цикла. Возможно определять дату цикла и по "доминирующей хронологии" — если работа над произведениями цикла шла непрерывно: выделяются те годы, в которые работа была наиболее интенсивной. Так, "Записки охотника" Тургенева можно датировать: "1846–1851 и 1870-е годы".

Датировка может производиться с разной степенью точности; она может быть *абсолютной* (календарной) и *относительной*. В первом случае устанавливается календарная дата: год или месяц и год, месяц и число; во втором время создания произведения устанавливается только относительно какого-либо другого события, факта, произведения: раньше или позднее его.

Так, в Евангелии от Марка отсутствует указание на то, что Иерусалим уже разрушен. (Он был разрушен римлянами в 70 году). Следовательно, оно было создано не позднее 60-х годов I века[93].

Типичной ошибкой исследователей бывает нацеленность именно на абсолютную, календарную дату, при невнимании к датировке относительной. От этого возникают скороспелые, ошибочные датировки.

"...Некоторые стихотворения Пушкина,— пишет Б.В.Томашевский,— можно датировать только относительно других. Создается некоторый цикл произведений, взаимно датируемых, но таких, из которых ни одно не имеет точно известной календарной даты. Если одно произведение цикла получает в силу каких-нибудь соображений календарную дату, то соответствующую дату получают и остальные произведения цикла. Если эта дата ошибочна, то все произведения данного цикла получают ошибочную дату"[94].

Таким образом, относительная датировка часто бывает первым шагом к датировке абсолютной, облегчает ее. То и другое может сочетаться в одном исследовании, подкрепляя одно другое.

Так, очерк В.Г.Короленко "Искушение" (о попытке его побега из Тобольской тюрьмы в 1881 г.) в рукописи Российской Государственной Библиотеки имеет дату "1894"; но последняя цифра написана нечетко, вследствие чего в посмертных публикациях под текстом очерка выставлялась дата: "1891". В тексте очерка Короленко вспоминает слова, сказанные ему в департаменте полиции: "Мы должны согласиться, <...> что первоначальная ваша ссылка была результатом "печального недоразумения"". В автобиографии Короленко писал, что эти слова он слышал "от директора департамента полиции Зволянского". Из документов известно, что разговор его с Зволянским состоялся 20 октября 1893 г.[95]. Стало быть, в 1891 г. Короленко не мог писать о том, что он услышал в 1893 г. Новая датировка очерка, установленная А.В.Храбровицким при издании "Истории моего современника"[96], подтверждается другой рукописью "Искушения", хранящейся в Рукописном отделе Института русской литературы, на которой очень четко, рукой самого Короленко поставлена дата: "31 Сент. 1894 г."[97]

Если точную дату установить не удается,— определяются крайние хронологические пределы, обозначаемые по-латыни: "terminus post quem" и "terminus ante quem".

"Нижняя" дата ("terminus ante quem") устанавливается подчас легче — хотя бы и приблизительно: по водяным знакам (филиграням) бумаги, упоминаемым историческим событиям или лицам. "Верхняя" (более ранняя) дата определяется обычно труднее.

Так, "Горе от ума" Грибоедова вполне завершено автором к осени 1824 г. (мемуарное свидетельство Д.И.Завалишина о

поправках, вносимых автором в 1825 г., источниками не подтверждается). Однако о начале работы и о возникновении замысла имеются противоречивые сведения. По воспоминаниям С.П.Бегичева, Близкого друга Грибоедова, "план этой комедии был создан" еще в 1816 г., "и даже написаны были несколько сцен". Свидетельство В.В.Шнейдера относит грибоедовский замысел к еще более раннему времени — 1812 г. Есть сведения о некоем "сне", виденном Грибоедовым в ноябре 1820 г., который послужил ему толчком к написанию пьесы. Н.К.Пиксанов в специальном исследовании "Творческая история "Горя от ума"" пришел к выводу о начале работы драматурга над комедией в 1821-1822 гг.[98].

* * *

Источниками датировки служат прежде всего творческие документы писателя — сохранившиеся рукописи и печатные издания.

Датировка начинается с внимательного чтения и анализа самого текста произведения. "Уметь "читать" текст, научиться замечать его особенности в области языка (лексики, морфологии, синтаксиса, орфографии, пунктуации), версификации, стиля, идейного и реально-исторического содержания — при датировке самое главное,— пишет П.Н.Берков.— Иногда нахождение в тексте какого-нибудь неологизма, "модного" словечка (вспомним, что "...Ленский задремал На модном слове "идеал"...") позволяет с некоторой долей уверенности предполагать время создания произведения. Почти в каждую эпоху бывают модные слова, рифмы, темы, образы, заглавия и т.п."[99].

Сопоставление датируемого произведения с другими произведениями того же или другого автора, время создания которых известно, может дать лексические, стилистические и другие основания для суждения о датировке. Так, все соображения о времени создания "Слова о полку Игореве" опираются на сопоставление его с "Задонщиной" — произведением XIV века. Открывается множество соответствий и прямых совпадений между этими двумя произведениями, и вопрос сводится только к тому, является ли "Задонщина" подражанием "Слову..." (общепризнанная у нас точка зрения) или наоборот,— "Слово..." создавалось по образцу ранее созданной "Задонщины".

Источниками датировки могут также служить прямые и косвенные свидетельства, обнаруживаемые в результате исследовательской работы как в содержании самого текста, так и за его пределами: в переписке современников, в дневниках, в мемуарной литературе, в других произведениях того же автора или других писателей. Важное значение могут иметь показания стиля, языка, орфографические признаки. Дневники в этом отношении предпочтительнее мемуаров, так как пишутся они синхронно, по горячим следам, событий и хронологически достоверны. В мемуарах же, создаваемых позже, ошибки памяти — обычное явление.

ЛОКАЛИЗАЦИЯ

Локализация (от лат.: loco — место) — определение места создания памятника или места переписывания, копирования, издания данного текста; территориальное приурочение отдельных частей, вариантов, чтений. Локализуются также коррупты — искаженные места текста, то есть, устанавливается, в каком именно месте они возникли.

Чаще всего потребность в локализации возникает в фольклористике, а также в работе текстолога-медиевиста, имеющего дело с рукописной традицией, произведениями древнего периода; при изучении бесцензурной литературы, распространяемой в списках.

Как бы ни были старательны писцы даже при переписывании канонизированных богослужебных книг (Евангелие, Апостол...),— диалектные черты все равно проявляются,— "так что по языку различных списков одного и того же памятника, положим, Евангелия,— пишет Г.Крыжановский,— всегда почти с достоверностью можно определить родину писцов их"[100].

В подобных же текстах обнаруживаются характерные местные признаки. Г.Крыжановский, изучавший Оршанское евангелие XIII в., обратил внимание на то, что в месяцеслове не упоминаются специфически южные праздники[101].

Устанавливая местоположение и продукцию, изучая деятельность старинных монастырских скрипториев и культурных центров, текстология вносит свой вклад в изучение истории культуры.

В стихотворении "Родина", середины XIX в., неизвестного автора (одно время неосновательно приписывалось Веневитинову) имеется строчка:

Рогатых баб босые ноги.

Стихотворение распространялось в списках, и в некоторых из них вместо "Рогатых" — значится: "Брюхатых". Возникает соблазн принять это чтение в текст как более понятное, что и было однажды сделано при участии автора настоящих строк[102].

Д.С.Лихачев, однако, справедливо указал, что это — явная порча текста; правильное чтение — "Рогатых".

"Рог" — кичка, женский головной убор. Слово это — из Онежской губернии, имеется в словаре В.И.Даля. Онежане — "на рогах онучи сушат" (шутка над бабами Онежской губернии). Вариант этот выдает место происхождения стихотворения "Родина" — Русский Север. В другом месте вариант оказался непонятным — из разряда "трудных чтений", и был переосмыслен (lectio difficilior). Возникло неправильное чтение "Брюхатых"[103].

V. ЭДИЦИОННОЕ ПРИМЕНЕНИЕ

Собственно эдиционная сфера представляет собой в строгом смысле уже не исследовательское, а прикладное применение текстологии. Блоку казалось, что это дело требует не столько науки, сколько добросовестной аккуратности: "Когда умру — пусть найдутся только руки, которые сумеют наилучшим образом передать продукты моего труда тем, кому они нужны",— писал он в 1918 г.[1].

Однако издание текста литературного произведения тоже связано с изучением истории текста и таким образом тоже относится к текстологии. Научное издание памятников применяет результаты текстологического исследования. Одно из главных положений "Текстологии" Д.С.Лихачева — "сначала изучить текст, потом — издать" (не наоборот!).

Вся текстологическая обработка памятника (установление его текста, атрибутирование, интерпретация и др.) обычно принимает форму научного издания.

"Только тогда, когда история текста изучена и работа по этому изучению закончена, издание текста может прийти к объективным выводам — какой текст издавать и какими приемами"[2]. "Бичем современных изданий" называет Д.С.Лихачев безрассудное следование одним и тем же приемам и "правилам": "Ни один текстологический принцип, ни одно правило не обладает всеобщностью, кроме единственного правила — соблюдать во всем историчность и учитывать историю текста"[3]. Все издания неповторимы, "особенны"; "правила" и "инструкции" для каждого данного издания необходимы. Но они должны основываться на предварительном изучении истории текста.

Все понимают, что печатать следует "точный текст", установленный научно; но что такое "точный текст" и каковы способы его достижения,— на этот счет мнения существуют разные. Одни склонны фетишизировать "последний прижизненный" текст, другие — за комплексный подход, использо-

вание разнообразных источников, не воспроизводя какой-нибудь один документ; одни признают право на догадки и конъектуры при установлении текста, другие категорически их отрицают. Превратно понимаемая "авторская воля" объявляется основополагающим понятием всей текстологии.

Между тем, текстология даже в своей эдиционно-технической части не может довольствоваться формально-логическими или формально-юридическими оценками текста и применять к нему механически заранее установленные правила, которые, как бы ни казались они непреложны, не избавляют текстолога от конкретного исследования и осмысления материала. При этом применяется не только простое сличение источников для выявления последних чтений, а многообразные способы и приемы научно-филологической работы, принимаются во внимание особенности работы писателя, идейно-художественные веяния времени, эстетическая система произведения и многое другое. Бездумно-механический, рецептурный подход, применение шаблонов и постоянно действующих "правил" противопоказаны текстологии.

Три важнейшие фазы эдиционно-текстологической работы составляют: выбор источника, критическая его проверка и исправление, транскрипция текста.

ВЫБОР ИСТОЧНИКА

Важнейший этап работы — изучение источников текста, установление филиации их и выбор наиболее авторитетного, который можно было бы принять за основу, сличив и сверив его со всеми другими источниками.

Иногда говорят о выборе "основного источника текста" или "источника основного текста" и соответственно — вводится термин "основной текст", то есть основная редакция, на основе которой, после ее проверки, вырабатывается "канонический текст"[4].

Однако термин "канонический текст" не признается рядом текстологов, и вместо него употребляется "основной текст", что делает этот последний термин неудобным и даже неприемлемым.

Кроме того, отрицается и само членение эдиционно-текстологической работы на две операции: выбор основного текста и исправление его. С.А.Рейсер в споре об этом с Е.И.Про-

хоровым замечает: "На самом деле никто не разбивает текстологическую работу на два искусственных этапа. Границы их определить немыслимо. Сверяя тексты, текстолог тем самым их исправляет..."[5] Так же широко понимал эту задачу Г.О.Винокур, предлагая при работе с источниками текста метод "селекции", "сводки"[6]

Поскольку все-таки надо от чего-то отправляться, взять в основу не случайный текст, а наиболее авторитетный,— С.А.Рейсер предлагает именовать его "исходным".

Д.С.Лихачев предложил различать понятия "основной текст" и "установленный основной текст" — прочитанный и установленный к изданию. Употребляет он и понятия "стабильный" — "канонический"[7]. Все три понятия, по его суждению, должны строго различаться.

Все прежние решения вопроса о выборе текста следует критически переоценить.

Когда издавали "Записки охотника" Тургенева,— не было единого мнения относительно того, по какому источнику следует их печатать. Вопрос этот при подготовке разных изданий решался по-разному. В основу первого советского издания (отдельное издание "Записок охотника" Литературно-издательским отделом Наркомпроса, 1918 г.)_ Б.М.Эйхенбаум положил издания 1852 и 1860 гг. (Рассказы 70-х гг. набирались по первопечатным текстам). В этом решении проявилось характерное для начального периода текстологии стремление возвращать тексты от последних авторизованных изданий к ранним источникам. В результате опоры на ранний текст в издании 1918 г. оказалась неучтенной позднейшая авторская работа над текстом.

В следующем издании, 1923 г. (в серии Госиздата "Классики русской литературы") основой послужил текст стереотипного издания 1880 г. (в отношении выбора текста редакция пользовалась консультацией П.Н.Сакулина).

В первом советском издании сочинений Тургенева (Тургенев И.С. Сочинения. Т. 1. М.; Л., 1929) редакторы его — К.И.Халабаев и Б.М.Эйхенбаум печатали "Записки охотника" по стереотипному изданию 1880 г., исправляя его по автографам, первопечатным журнальным публикациям и по тексту изданий 1852 и 1874 гг. Отказ от обращения к другим прижизненным изданиям и неполное изучение привлеченных источников определили случайный характер "исправлений": некоторые случайно пропущенные при издании 1852 г. слова

восстановлены, но десятки других подобных пропусков и опечаток остались не устраненными.

В издании 1949 г. (под редакцией Н.Л.Бродского, И.А.Новикова и А.А.Суркова, приложение к "Огоньку") основным источником избран текст глазуновского издания 1883 г. Для исправления этого текста пользовались изданиями сочинений Тургенева 1874 и 1880 гг.— наименее авторитетными и изобилующими опечатками. Выбор именно этих изданий для внесения исправлений и в этом случае определялся какими-то непонятными и, очевидно, случайными причинами. История текста, по-видимому, не была изучена редакторами даже приблизительно. В этом издании далее (на с. 297) говорится, что текст "Записок охотника" дается там по этим источникам — "без возвращения к ранним текстам, которые сам автор считал "старой манерой" своей художественной деятельности". Дело представляется так, будто ранние источники "Записок охотника" отражают "старую манеру" Тургенева, а поздние — "новую". Всякий, кто знаком с историей текста, знает, что текст "Записок охотника", будучи раз написанным, вообще мало трансформировался, так что ни о какой разнице в "манерах" внутри "Записок охотника" вообще не приходится говорить; "старой манерой" Тургенев называл свои очерковые произведения конца 40-х — начала 50-х гг. (в том числе и "Записки охотника") — в отличие от более поздних произведений с развитой литературной фабулой.

Тот же источник — издание 1883 г.— выбран в качестве основного в издании 1953 г. (Гослитиздат. Подготовка текста А.К.Бабореко). Однако в обоснование такого решения указывалось на высокие качества стереотипного издания 1880 г., на которое избранное издание 1883 г. опирается. Это непонятное и странное решение, потому что — зачем же судить о вещи по отражению ее, например, в самоваре, а не глядя на самое эту вещь? К тому же здесь неправильно сообщалось, будто в издании 1883 г. "Записки охотника" были внимательно подготовлены к печати "самим автором".

Такую же разноголосицу по вопросу о выборе источника наблюдаем в теоретических трудах о тексте "Записок охотника". В работах О.Я.Самочатовой "окончательным — каноническим" текстом "Записок охотника" признается стереотипное издание 1880 г.[8] М.А.Шелякин в кандидатской диссертации "последним авторизованным" изданием называет изда-

ние 1883 г., однако цитировать он предпочел издание 1880 г., заявив, что оно "вместе с изданием 1883 г. является наиболее авторитетным текстом "Записок охотника".[9]

Л.М.Долотова в специальной статье, содержащей обширный материал и литературу вопроса, рекомендовала основным источником текста "Записок охотника" считать издание 1883 г.[10]

В основу текста "Записок охотника" в академическом издании положен не "последний прижизненный" текст 1883 г., а текст, в последний раз установленный самим Тургеневым при подготовке первого стереотипного издания 1880 г. Что касается издания 1883 г., то в письме к своему поверенному А.В.Топорову от 18(30) октября 1882 г. Тургенев распорядился печатать "Записки охотника" (т. 2) со стереотипного издания, "где опечаток нет"; автор поручил присылать к нему в Буживаль на предварительный просмотр каждый подготовленный к новому изданию том, "начиная с 3-го", с тем чтобы после внесения окончательных авторских исправлений пересылать подготовленные таким образом оригиналы томов издателю Глазунову. Таким образом, второй том ("Записки охотника") Тургенев не запрашивал на свой предварительный просмотр, ограничившись распоряжением печатать его по стереотипному изданию. Из дальнейшей переписки Тургенева с Топоровым точно устанавливаются даты получения и отсылки им подготавливаемых для издания 1883 г. томов, среди которых 2-го тома не было[11]. В письмах от 18 и 30 ноября 1882 г. автор сообщал о своем намерении выслать для 2-го тома "три-четыре опечатки", проскользнувшие в стереотипном издании, однако об исполнении этого намерения никаких сведений не имеется. 26 марта (7 апреля) 1888 г. Тургенев извещал Стасюлевича о получении уже вышедшего из печати 2-го тома.

Таким образом, в издании 1883 г. том второй ("Записки охотника") был перепечаткой первого стереотипного издания "Записок охотника" 1880 г., и естественно напрашивается вывод, что не оно должно быть основой публикуемого нами текста "Записок охотника", а первое стереотипное издание. Издание 1883 г. делалось в обстановке тяжелой предсмертной болезни автора, исключавшей возможность новой смысловой и стилистической правки, которая, впрочем, и не была обещана. Поскольку Тургенев собирался сообщить для него "три-четыре опечатки", издание 1883 г. должно быть принято

во внимание и все его разночтения должны быть критически оценены.

Анализ этих разночтений не показывает в издании 1883 г. никаких заслуживающих внимания признаков дополнительной работы автора над текстом. Разночтения эти совершенно мелочные — сущие "блохи". В нем, действительно, исправлены некоторые опечатки предшествующих изданий, но в то же время допущены новые искажения текста, некоторые грубейшие опечатки издания 1880 г. повторены. Редкие и незначительные стилистически нейтральные разночтения производят впечатление случайных (например, инверсия "вся сама" "сама вся"). Перемены в орфографии и пунктуации следует отнести на счет М.М.Стасюлевича, надзору которого Тургенев поручил издание.

Таким образом, при выборе текста "Записок охотника" мы опирались как на внешние свидетельства (переписка Тургенева), так и на сравнительный анализ самого текста в изданиях 1880 и 1883 гг. Кладя в основу публикуемого текста стереотипное издание 1880 г., из издания 1883 г. брали только исправление явных опечаток предыдущих изданий.

В тех случаях, когда за основу выбиралось издание 1883 г.,— вероятно, существенную роль сыграл гипноз "последнего прижизненного" текста, которому результаты объективного изучения приносились в жертву. Не случайно все такие решения принимались в середине 50-х гг., когда правило "последнего прижизненного" текста предписывалось всюду с особенной настоятельностью.

Выбор основного источника текста производится не механически, а основываясь на изучении истории текста, и не только по всякого рода внешним свидетельствам, но и по "внутренним" показаниям самого источника.

Сделанный для публикации из всех редакций произведения выбор должен быть обоснован, доказан. Прежде всего он зависит от задач издания и его назначения: массовая публикация, закрепление ранее не публиковавшегося текста средствами печати для последующего научного обращения, публикация текста в качестве исторического источника, лингвистическое издание и т.п.

Обычное в отношении новой литературы правило публикации текста на основе последней авторской редакции произведения скрывает в своей основе соображения эстетического порядка: непосредственно эстетическая оценка "объектив-

ности" ради перелагается исследователем на самого автора, полагающего последний текст лучшим в художественном отношении. Однако правило последнего текста не всегда оправдывается практически, и в отдельных случаях, обусловленных назначением издания и характером материала, может быть применен исторический принцип. Немецкий текстолог H.Seiffert полагает, что правило editio princeps, наиболее точно отражающее эпоху, чаще приложимо к текстам ранних произведений, в то время как поздние тексты воспроизводятся обычно по печатному изданию[12].

Так как различие между историческим памятником и художественным произведением условно и есть литературные произведения, не сохранившие эстетической ценности и представляющие только историко-литературный интерес,— исторический принцип нередко применяется и к последним. Выбор текста может быть обусловлен стремлением дать сочинение в том облике, в каком оно влияло на современников и вызвало в свое время те или иные эмоции и оценки.

Возможно возвращение к более ранней редакции ради соблюдения текста "единой системы" — если установлено, что переделка производилась автором на поздней стадии, без достаточного учета контекста. В наиболее острых случаях возникают требования учитывать эволюцию мировоззрения писателя.

Писатели по-разному относились к изменениям текста на поздних стадиях. Пушкин писал Вяземскому 14 октября 1823 г.: "Я никогда не мог поправить раз мною написанное"[13]

Иначе вел себя Андрей Белый. В 1923 г. издатель З.И.Гржебин обращался с письмом к М.И.Цветаевой: "Милая Марина Ивановна, повлияйте на Бориса Николаевича. Убедите его, что раньше — тоже было хорошо. Ведь против первоначального текста — камня на камне не оставил. Был разговор о переиздании, а это — новая книга, неузнаваемая. Ведь каждая его корректура — целая новая книга! Книга неудержимо и неостановимо новеет, у наборщиков руки опускаются!"[14]

В предисловии к готовившемуся собранию избранных стихотворений Белый писал: "Лирическое творчество каждого поэта отпечатывается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений: каждый лирик

имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму... Подобно тому, как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца, так в общем облике *целого* творчества *хронология не играет роли*: должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение. Приступая к выбору из своих стихотворений тех, которые попали в эту книгу, я руководствовался не голосом самокритики, а воспоминанием о лейтмотивах, звучавших мне в ряде лет и диктовавших те или иные отрывки... Иные из них (часто менее совершенные) значили для меня более, нежели другие (технически совершенные); и это *биографическое значение* для меня отдельных стихотворений и сделал я критерием выбора... Все, мной написанное — роман в стихах; содержание же романа — *мое искание* правды, с его достижениями и падениями"[15].

Так распорядился тогда Белый (подражая Блоку?) своим стихотворным наследием. К.В.Мочульский же считал, что таким образом была загублена — разрезана на куски и разбросана по разным отделам — лучшая поэма Белого — "Первое свидание"[16]. "...перерабатывая, развивая, как говорится, свои стихи,— вторил ему В.А.Пяст,— Андрей Белый, действительно, настолько их портил, что надо было удивляться, куда в таких случаях девался его врожденный "большой вкус". И мы собирались учредить "Общество Защиты Творений Андрея Белого от жестокого его с ними обращения""...[17]

Отступление от принципа последнего текста возможно и в том случае, когда читателю важно знать, каким произведение в свое время вошло в читательский оборот и в историю литературы, а не таким, каким автор по тем или иным причинам его потом переделал."Канонизированное у нас предпочтение последней творческой воли автора нередко искажает историко-литературную перспективу...",— замечает по одному из поводов В.С.Баевский[18].

КРИТИЧЕСКАЯ ПРОВЕРКА И ИСПРАВЛЕНИЕ ТЕКСТА

Новый этап работы филологи древности именовали термином emendatio — критическая проверка и исправление выбранного текста.

Следование "авторской воле", правило последнего текста и другие узаконения эдиционно-текстологической работы,

часто оправдывающиеся практически, не имеют характера рецептов и не применяются механически, не избавляют подготовителя текста от самостоятельного исследования каждого текстового явления в истории его происхождения и развития.

Имея дело с литературой, как одним из видов искусства, текстологическая работа не может выполняться механически, опираясь только на формально-логические или юридические критерии оценки того или иного текста или варианта. Решение проблем текстологии основывается на исследовании творческой истории произведения, с применением филологического метода, опирающегося в своих заключениях не только на относящиеся к истории текста внешние обстоятельства и документы (которых может не оказаться), но и на самые тексты писателя, из которых извлекаются достоверные суждения о творческих намерениях автора и, следовательно, о подлинности, аутентичности текста в целом или отдельных его частей.

Вследствие того, что все источники текста никто не сверял,— много ошибочных, иногда и вздорных положений нагорожено вокруг "Записок охотника". Придумывали всякого рода "обоснования" того, почему данное место "сам Тургенев" "исправил" так-то и так-то, и как это место стало якобы "лучше",— тогда как исследование истории текста показало бы, что это вовсе не авторский вариант, а механическое или цензурное искажение текста. Иными словами, технические дефекты и порчу текста выдавали за художественный прием. Или наоборот: ломились в открытую дверь, употребляя значительные усилия для того, чтобы "доказать" то, что без труда выявляется сличением источников.

"Ревизия" текста "Записок охотника" подтверждает то не раз уже сделанное наблюдение, что без "академической" выверки по всем доступным источникам даже самые "классические" произведения могут в течение многих десятилетий переиздаваться с существенными повреждениями в тексте, о которых никто и не подозревает. Вполне очевидно, что точно так же, как с "Записками охотника", обстоит дело со всеми произведениями, текст которых не подвергался основательной проверке по всем источникам,— Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Лескова и др. Осуществление академических научных изданий сочинений всех русских классиков — насущнейшая задача ближайшего времени.

Необходимо привлекать и тщательно изучать все доступные источники текста. В тексте "Записок охотника" все или почти все становится ясным, решения напрашиваются сами собой — если изучать и сличать все источники текста. Изучение их дает важный материал не только для решения вопросов, связанных с изданием текста; без изучения истории текста нельзя изучать произведение в иных литературоведческих аспектах.

Вопрос о том, как отнестись к тому или иному варианту, внести ли его в текст или поместить в "Вариантах",— решается в зависимости от того, какого рода причины его породили: эти причины могут быть чисто внешними, но могут быть и соображения художественного порядка.

Из этого следует, что каждый текстологический казус требует изучения и конкретного подхода, без применения шаблонов и механических приемов. Игнорирование того положения, что литература — искусство,— порождает ремесленнический подход с упрощенной методикой. "Труд, связанный с искусством, как бы он ни был скромен,— пишет Л.К.Чуковская,— чтобы не стать губительным, должен исполняться артистически"[19].

Искусство принадлежит к явлениям эстетического и качественного порядка, к которым неприменимы грубые и "точные" меры. Эдиционно-текстологическая (да и всякая другая) работа в этой сфере требует особой научной квалификации и эстетического чутья, повышенной ответственности исполнителя. Художественное слово — не просто информационное, но и — выразительное, образное, и этим определяется значение эстетического фактора в текстологии.

Текстолог имеет дело с произведениями искусства, художественной литературы. Установление художественного текста должно базироваться не только на внешних обстоятельствах и документах, но и на историко-стилистическом анализе самого текста. Мнение о "субъективности" выводов историко-стилистического анализа опирается на неверный взгляд, будто эстетические оценки вообще субъективны.— Вовсе нет! Есть для их доказательства объективные критерии. О вкусах — спорят![20]

Отношение к произведению как к ценности эстетической, выявление и учет стилеобразующих факторов составляет обязанность всякого вдумчивого текстолога. Без этого в тексто-

логии нечего делать. Если наша наука не научилась еще этому, то она должна этому научиться.

Разумеется, опора на смысловые и стилистические критерии для выявления творческой воли автора и мотивов его работы — совершенно необходимая и обязательная в текстологической работе, не должна превращаться в стремление дать "лучший" в смысловом и стилистическом отношении текст (хотя бы и в пределах авторских вариантов).

Из всего этого вытекают требования, которые должны предъявляться к людям, занимающимся текстологией. Редактор-текстолог — не просто блюститель "правил", механический сличитель рукописей и книг, а исследователь, литературовед, стилист. От него требуется все, что требуется от людей искусства: проявление творческой индивидуальности, художественное чутье, специфически филологическая одаренность, интуиция, вкус, эмоциональная память, воображение, вдохновение и даже талант. Результаты и качество текстологического исследования, как и всякой исследовательской работы, безусловно зависят от творческих возможностей исполнителя. Инструкции и "правила", при всей их обоснованности и разумности, в руках догматически мыслящего текстолога превращаются в орудие искажения авторского текста.

Соответственно этому — полномочия текстолога, его, условно говоря, "права" не могут слишком жестко регламентироваться "инструкциями", а его ответственность, как и всюду в науке, должна быть прежде всего ответственностью перед самой наукой, перед научной критикой и научной общественностью.

Само собой разумеется, что, как и всякий ученый, он имеет "право" также и на ошибку, которая корректируется научной критикой и другими исследованиями, наукой в целом.

В ходе работы, при установлении текста, выявляется и принимается во внимание подлинная творческая воля самого автора, а не видимость ее. Польский текстолог К.Гурский не считает проявлением творческой воли автора его пассивность и отсутствие реакции на посторонние вмешательства в текст. К.Гурский справедливо полагает, что в таких случаях текстолог обязан восстановить первоначальное чтение, если он располагает для этого достаточной документацией. Не следует смущаться тем, что в иных случаях приходится отступать от формально понимаемой "последней воли" автора. Если бы

задачей текстологии было только соблюдение этого правила, текстология могла бы быть делом каких-либо административных органов, а не ученых филологов.

Важное условие, при котором возможно исправление текста, состоит в том, что необходимо знать, как и когда произошло искажение. Это положение выдвигалось как необходимое в упомянутой статье Н.К.Гудзия и В.А.Жданова, чего не учитывала их тогдашняя критика. Например, в рассказе "Свидание" говорится, что лицо крестьянки загорело "тем *золотистым* загаром, который принимает одна тонкая кожа". В издании 1859 г. слово "золотистым" пришлось на переносе и было набрано с пропуском слога: "золо-стым". В следующем издании — 1860 г.— эта опечатка исправлена неточно: "*золотым*". Мы вернули текст к первоначальному, эстетически более точному варианту: "золотистым загаром".

Как при выборе основного источника, так и при оценке разночтений, необходимо учитывать качество соответствующих источников. При этом опять-таки, авторитетность каждого источника должна основываться не только на внешних свидетельствах, но и на изучении его текста.

Известны примеры авторитетных решений текстолога, подсказанных не только источниками текста, но и исследовательской интуицией, догадкой, и подтвержденных впоследствии обнаружившимися историко-текстовыми документами. Так, Б.М.Эйхенбаум, не располагая источниками, по косвенным признакам правильно решил труднейший вопрос текста лермонтовского "Демона"[21].

Дело таким образом обстоит далеко не так просто, как это пытаются иногда представить, сводя все к инструкции, к "правилам" и в то же время именуя это "наукой". Инструкции, правила плохо вяжутся с идеей науки, они ее останавливают. Наука всегда — развивающаяся система; прекратиться, исчерпаться она не может.

Сужение предмета и задач текстологии, узкий практицизм ведет к вульгаризаторскому упрощению вопросов науки, к стремлению во всех случаях иметь твердые "объективные", даже "материальные" критерии для совершенно бесповоротных, безапелляционных и всегда однозначных решений, к "канонизации" текстов. Сужается представление об источниках текста, обедняется методика.

Фриц Штрих "предостерегает от следования общим правилам и подчеркивает важность эстетико-стилистической ос-

новы подготовки издания"[22]. Всякое основательное научное издание начинается с общих концептуальных разработок творческого наследия писателя ("нулевой цикл"). Позволительно говорить в этом смысле о *филологической концепции издания*. Так, при академическом издании сочинений А.Блока основу такой концепции составило сохранение определенной самим автором структуры издания: все свое художественное наследие в собрании сочинений Блок стремился организовать так, чтобы выявить и подчеркнуть его единство и цельность. Так в 1911–1912 гг. возникла и в 1916 г. подтверждена трехтомная структура главных его лирических произведений,— "роман в стихах" или "лирический дневник". К этому прибавлен сборник "Театр". Книги вышли в издательстве "Мусагет". В дальнейшем, до самой кончины, Блок совершенствовал выработанную структуру в издательствах "Земля" и "Алконост". В декабре 1917 г. поэт разработал план издания своего наследия, который при жизни ему не удалось осуществить: за тремя томами лирики и томом "Театр" должны были следовать том поэм, том переводов и несколько циклов статей из пяти томов[23].

Набросочный и неполный характер этого плана не позволяет строить в полном соответствии с ним посмертное, особенно академическое издание сочинений Блока. Но проведенный самим поэтом системный подход к построению издания основной части его наследия — стихотворения в трех томах плюс сборник "Театр", с использованием для каждого тома последней авторской редакции — стал хорошей традицией ряда посмертных изданий сочинений поэта.

Работа над научным изданием — процесс комплексный.

"Представители" текстологии, по словам Е.И.Прохорова,— "готовят к изданию подлинный, критически проверенный текст; *после этого* вступает в свои права герменевтика — комментирование, истолкование этого текста, разъяснение его содержания и установление его значения в истории литературы"[24]

— Нет, никак не "*после этого*"! Работа филолога неизбежно комплексна на всех стадиях, и самая подготовка текста к изданию требует его истолкования.Практически членение работы на две стадии, как это представлено Е.И.Прохоровым, ничего другого не может означать, кроме как: *ремесленным способом* издать "правильный" текст, а затем его изучать.

Без всестороннего изучения, интерпретации и объяснения текст не может быть подготовлен к изданию. Научное издание текста литературного произведения непосредственно продолжает его изучение и обладает всеми свойствами литературоведческого исследования.

Требование точности текста не означает объективистски пунктуальной его передачи; не точность буквалистская, а точность на основе научной критики текста составляет основополагающий принцип текстологической работы. Однако критика текста производится с точки зрения его подлинности и направлена на неисправности чтения текста, носящие непреднамеренный и случайный характер, так что устранение этих неисправностей соответствовало бы намерениям самого автора. Ошибочность же фактических показаний (то есть, существа содержания) в тексте остается без исправления и может отмечаться лишь в комментариях или сопроводительных статьях.

* * *

Установленный для издания текст в дальнейшем может переиздаваться в качестве стабильного — "канонического" текста. Термин "канонический текст", скорее эдиционно-практический, чем научный, нуждается в оговорках и не признается рядом текстологов, так как заключает в себе указание на негибкость, жесткость раз навсегда устанавливаемого "канона", который практически недостижим; неприменим к средневековым, историческим и фольклорным текстам. Иногда в том же смысле употребляется термин "дефинитивный" (от лат.: definitivus — определенный). В научном издании, где приводятся все редакции текста и излагается его история, проблема стабилизации текста не является острой, так что нет надобности и в понятии "канонический текст", но обычный читательский подход к художественному произведению требует стабильности. Однако стабильность установленного для издания текста не декретируется, а возникает в результате признания его рядом авторитетных исследователей, путем дискуссий и научного рецензирования,— точно так же, как признаются существенными или ложными достижения всякой науки.

Установившийся таким образом текст не может считаться неизменным. При обнаружении новых или более глубоком

изучении ранее известных источников он может быть пересмотрен — полностью или частично. Исправления, вносимые в текст, опираются не на субъективные (вкусовые и пр.) соображения редактора, а на объективный научный анализ, и должны подкрепляться научными аргументами. Работа редактора документируется и обосновывается в аппарате научного издания с сообщением о внесенных в текст исправлениях и ставится таким образом под контроль читателей и критики, которые могут иначе истолковать измененные чтения или текст в целом.

* * *

Важнейшим выводом из рассмотренного материала представляется то положение, что у текстолога есть надежные, объективные критерии для установления подлинного текста, соответствующего творческой воле самого автора. Признание этого факта делает возможным изложение научных основ текстологии и самое существование ее как науки. Скептицизм и связанный с ним субъективизм при публикации текстов классических сочинений должны быть признаны недопустимыми актами произвола, разрушающими текстологию как науку. Не прибегая к фальсификации текста, текстология изыскивает пути и способы выявления творческого намерения самого автора.

Принципы каждого издания устанавливаются после изучения всего подлежащего публикации текстового материала при учете его характера, объема и сохранности источников текста. Выбор публикуемой редакции должен быть доказан результатами историко-текстологического анализа. Этот выбор зависит также от назначения и задач издания: массовая публикация, закрепление ранее не публиковавшегося текста средствами печати для последующего научного обращения, публикация текста в качестве исторического источника, лингвистическое издание и т.п.

Текстология имеет дело с понятием "воля автора", но при этом имеется в виду творческое волеизъявление, которое нельзя понимать упрощенно — в биографическом или юридическом смысле. "Авторская воля" изменчива и при ближайшем рассмотрении может оборачиваться авторским безволием и авторским произволом; на нее сложно влияют само-

цензура, ошибочные представления самого автора о значении своего творчества и о качестве источников.

Какое бы ни готовилось издание,— мы не можем встать на формальную точку зрения и отказаться от устранения искажений, ссылаясь на "волю" самого автора. В художественном произведении даже с "авторизованными" искажениями мириться невозможно. Произведение литературы — не только "собственность" автора, но и национальное достояние. Пассивность автора, отсутствие с его стороны реакции на посторонние изменения текста и правильного представления о качестве текста, заключенного в том или ином источнике, запрещение печатать или даже уничтожение произведения не могут приниматься за проявление творческой воли.

Есть много случаев, когда писатели не подозревали о имевших место искажениях текста даже в просмотренных ими самими — "авторизованных" изданиях.

Ю.Г.Оксман пишет К.И.Чуковскому: "Хочется мне в Ленинграде включить в свой доклад рассуждение о буквалистски-формалистической текстологии. Не знаю, заглядывали ли вы в большого академического Пушкина, в тома лирики. Знаете ли вы, как напечатали "Ноэль"? Берите том 2, кн. 1, стр. 70 — и наслаждайтесь:

От *радости* в постели *расплакался* дитя.

Ей богу, не вру. Редактор тома М.А.Цявловский. Контрольный редактор — Б.В.Томашевский. Главная редакция — все столпы мировой науки — от Лебелева-Полянского до Деборина включительно. Этот текст перешел уже во все "избранные" стихотворения Пушкина, в том числе и последнее, оплаченное Д.Д.Благому. В чем дело? А в том, что в архиве Горчакова оказался писарской *список* "Ноэля", подписанный Пушкиным. Автографа нет, другие списки — не подписные. Да здравствует буква, росчерк фамилии Пушкина. Но ведь этот росчерк санкционирует не текст, который Пушкин явно не перечел, ибо текст варварский (не только в этих стихах). Росчерк удостоверяет лишь *принадлежность* "Ноэля" Пушкину (что мы знали и без росчерка!)"[25].

Установление подлинного творческого намерения писателя и составляет задачу текстологического исследования. Прямые авторские декларации и "завещания" относительно своих текстов, заявления об их "каноничности", известные в практик Гончарова, Фадеева и др., принимаются во внима-

ние, но не избавляют от необходимости текстологического исследования и научной критики текста.

В соответствии с научными представлениями, изложенными в авторитетных трудах по теории текстологии, установление текста обеспечивается изучением его истории в целом, по всем источникам, принципиально нечленимо на стадии и несводимо к исправлению только отдельных мест. Кроме прямых источников — рукописей и печатных изданий, непосредственно отражающих творческие намерения авторов,— при оценке каждого варианта принимаются во внимание логика текста, соответствие его словоупотреблению данного писателя, приспособление к метру (в стихах); наиболее трудные чтения (lectio difficilior) признаются, как правило, наиболее вероятными, так как служат источниками переосмыслений, непонимания и ошибок.

ТИПЫ ИЗДАНИЙ

Одной из узловых проблем практической текстологии представляется проблема типа издания, определяемая в свою очередь его назначением. От читательского назначения зависит в конечном счете решение всех основных вопросов издания, которые не могут таким образом подвергаться шаблонизации. Именно поэтому проблема типа издания является актуальной, "больной", и с нею связаны большие теоретические и практические трудности.

Существование различных типов издания обусловлено и оправдано тем, что каждый из них имеет свои преимущества, соответствуя тому или иному назначению. Исторический опыт текстологии и ее текущие нужды выдвигают потребность в дифференциации типов изданий в зависимости от задач. Необходимы издания разных типов — от простейших популярных, массовых до многотомных академических изданий, предоставляющих эталон текстов писателя на многие десятилетия. Соответственно этому разнообразятся и все прочие принципы издания.

Принципы каждого издания, независимо от его типа, устанавливаются на основании предварительного изучения всего подлежащего публикации материала, при учете его характера и объема и назначения издания. Эти принципы зависят не только от типа его, но и от древности издаваемых

текстов, от значительности и популярности творчества писателя, от наличия и качества сохранившихся источников текста, тщательности и исправности прижизненных печатных публикаций.

Но как и в других случаях,— в вопросе о типах издания не существует ничего неизменно-жесткого, установленного раз и навсегда. Можно ли окостенять и строго предписывать "типы и виды" изданий, если даже литературные жанры — свободны, подвижны, так что Ю.Н.Тынянов пишет, что "нет готовых жанров", что они "создаются <...> анархически".— "Жанр тогда только не "готовая вещь", а нужная связь, когда он — результат; когда его не задают, а осознают как направление слова"[26].

Основных видов изданий классических текстов два: 1) научные, или критические; 2) популярные.

Научными могут считаться издания, при подготовке которых проводилась научная работа по установлению текста и его комментированию. Популярные издания — перепечатки, при подготовке которых специальная научная текстологическая работа не велась.

Эти два вида изданий в принципе рассчитываются на разные цели и разные круги читателей: научные — для научных целей, для исследователей; популярные — на широкую публику, просто для чтения.

Существующие теперь издания недостаточно специализированы, и выходило много гибридных изданий, которых иногда называют "научно-массовыми". По составу и характеру комментария они не могут почитаться научными и рассчитываются на массового читателя, но самостоятельно выверяют текст, поскольку не могут опереться на несуществующее научное издание. Эта выверка, впрочем, обычно бывает весьма поверхностной, только по основным источникам. Таковы собрания сочинений Гончарова в 8 томах, Короленко в 10 томах, Лескова в 11 томах.

Важнейшее требование к изданиям составляет целенаправленность их и по возможности точный читательский адрес. Система типов изданий древних памятников в этом смысле имеет много преимуществ перед изданием произведений нового времени: они различны в зависимости от предназначения их литературоведам, лингвистам или историкам, в то время как издания текстов нового времени по преимуществу универсальны.

НАУЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

Важнейшим затруднением воспроизведения текста в издании всегда был вопрос о допустимости, мере и степени вмешательства в текст, доносимый источником. В отечественной науке спор об этом возник уже во времена Баркова и Щлецера, т.е. еще в XVIII веке. Зарубежный спор Т.Линдера и Л.Квидде позднее перекинулся и к нам. А.И.Андреев справедливо сводил этот спор к решению вопроса о том, "в какой мере редактору позволительно подвергать свой материал интерпретации и критике", и констатировал, что вопрос этот приходится решать в том смысле, что "интерпретация научно-издаваемого источника нужна в той мере, в какой требуется понять его текст для установления самого источника, как факта, а не для критики его показаний о факте"[27]. Из этого правила он допускал, впрочем, исключения — в зависимости от особенностей данного материала и от свойств самого редактора.

В дальнейшем, с концом догматического периода, вопрос о соотношении дипломатических и критических изданий вновь стал усиленно дебатироваться[28]. Д.С.Лихачев показал необоснованность упрощенного представления об извечной борьбе "научного" (критического) и "ненаучного" ("формалистического") направления в передаче текста исторических источников: за подобные "направления" принимались лишь различные типы издания, обусловленные целью издания и возможностями, которыми располагает исследователь. Издания любого типа: факсимильные, дипломатические, критические, научные реставрации — могут быть научными или ненаучными в зависимости от общих методологических принципов их выполнения[29].

Ссылкой на различные типы и конкретные задачи издания решает вопрос о соотношении критического и дипломатического методов и бельгийский источниковед Ф.Мазе. Но дипломатическое издание он рассматривает как полуфабрикат критического, в частности, при передаче особо сложных источников, которые было бы трудно сразу осмыслить критически[30].

Крайним апологетом дипломатических изданий выступил историк Н.В.Устюгов[31]. Однако после некоторых "диплома-

тических" опытов советская археография относительно текстов нового времени встала на путь критического издания. С.Н.Валк на съезде архивных деятелей в 1925 г. констатировал, что "издание текста не может ставить себе задачей фотографически точное его воспроизведение, а должна быть дана редакционная обработка текста с точки зрения определенных научных требований"[32]. В другой работе С.Н.Валк ставил вопрос об условиях, при которых возможно исправление текста в критическом издании исторического источника[33].

Научные издания членятся на *дипломатические* (точно передающие текст источника) и *критические*. Потребность в дипломатической передаче чаще возникает относительно текстов древнего периода с их специфическим языком, отличной от современной системой письма при плохой сохранности доносящих текст документов. Дипломатически или во всяком случае по возможности точно делаются публикации отдельных списков, рукописей, редких изданий.

Относительно древних текстов от обычных критических изданий отличают гипотетические *издания-реконструкции*, не претендующие на безусловную достоверность.

Высшую разновидность научного издания представляют *академические* издания. Они характеризуются: 1) *точностью текста*, установленного научно, на основании изучения истории текста и всех источников, печатных и рукописных; 2) *полнотой* состава в пределах отобранных для издания произведений и полным сводом редакций и вариантов. Не исключены академические издания части наследия или даже одного произведения (как это делается, например, в академической серии "Литературные памятники"). В этом случае в установленных пределах издание осуществляется с академической тщательностью и с привлечением всех относящихся сюда материалов. 3) *Научным комментарием*, обобщающим результаты исследования текстов и содержащим сведения об источниках, о наличии разных редакций произведения (с объяснением их происхождения и смысла); приводятся текстологические обоснования выбора текста, атрибуции, датировок и других принятых решений. Комментарии академического издания включают в себя и историко-литературные сведения, но должны быть строго фактичны и менее всего рассчитанными на сообщение оценок и мнений самого комментатора. В реально-исторической части комментариев приводятся преимущественно только те сведения, без которых невозмож-

но понимание текста и которые затруднительно было бы найти в распространенных справочниках. Например, раскрываются намеки, которые были понятны современникам, но не могут быть надежно восприняты читателями нашего времени; указание на скрытые цитаты, аллюзии и т.п.

Однако непреложных правил здесь, как и во многих других случаях, быть не может: многое зависит от характера произведения и читательского назначения книги. Для классиков, издаваемых относительно редко, даже и в академических изданиях Б.В.Томашевский предусматривал некоторое расширение комментариев, в соответствии с тем, что и читательский адрес этих изданий шире, чем в обычных случаях.

4) Содержательностью и полнотой других элементов *научно-справочного аппарата,* обеспечивающего удобное пользование изданием для научной работы и наведения справок.

Необходимость в академическом издании существует, как правило, относительно только нескольких всенародных писателей. Слово "академическое" в данном употреблении означает только тип, уровень издания, а не принадлежность его Академии наук. В принципе такие издания могли бы выпускаться и неакадемическими учреждениями. Однако реально, по опыту, только институты Академии наук практически способны создавать полноценные академические издания. В первую очередь это — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) в Санкт-Петербурге и Институт мировой литературы им. А.М.Горького в Москве. В задачу Российской Академии наук и ее институтов специально вменяется подготовка академических изданий сочинений классиков, которая практически не под силу никаким другим учреждениям. Б.В.Томашевский так определил задачи академических учреждений в этой области: "Задачи Академии наук, как учреждения научно-исследовательского, не могут совпадать с задачами издательства массового характера. Академия наук должна выполнять свою особую программу, отвечающую особым потребностям, выдвигаемым жизнью. В своей издательской работе Академия наук должна не конкурировать с массовыми издательствами и не дублировать их работу, а сотрудничать с ними, выполняя те задачи, которые не могут ставить в программу своей деятельности ни Гослитиздат, ни Учпедгиз, ни другие издательства, занимающиеся изданием классиков (областные издательства, издательство "Советский писатель" и пр.)"[34].

Научное, тем более академическое издание текста, завершающее текстологическое исследование, есть, строго говоря, превращение данного письменного памятника в препарированный источник научного исследования. Такие издания используются в научно-исследовательской работе для литературоведческих, лингвистических, исторических и прочих изысканий (не предрешая, однако, определенного направления этих исследований) и в той мере, в какой это возможно, заменяют собой труднодоступные первоисточники — рукописи и авторизованные издания. Издания подобного рода используются, кроме того, в дальнейшей эдиционной работе, как эталон текстов для массовых переизданий и удовлетворения нужд широкого круга читателей. Академическое издание в известном смысле представляет собой эталон текстов писателя-классика, позволяющий делать массовые перепечатки без больших дополнительных затрат на исследовательскую текстологическую работу.

С середины XIX в. были созданы академические издания сочинений Державина, Ломоносова, Пушкина (не закончено); в дальнейшем (с середины 1930-х годов) — Пушкина, Гоголя, Гл. Успенского, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Чехова. Однако полной удачей не ознаменовалось ни одно из изданий, и безоговорочно "академического" нет ни одного. Все осуществленные издания имеют те или иные недостатки или ограничения, вследствие чего Д.С.Лихачев, например, сомневается в целесообразности термина "академическое издание" и не применил его в своей "Текстологии", поскольку за ним закрепилось значение: "научно-образцовое"[35], каковых вообще в нашей практике пока не было. Д.С.Лихачев поэтому, не употребляя термин "академическое", делит все собрания сочинений на: 1) научные и популярные; 2) полные и неполные.

Б.В.Томашевский считал, что академические издания должны издаваться ограниченным тиражом, "так как большие тиражи вызовут требования, искажающие тип издания"[36].

Последующая практика эти опасения подтвердила. С начала 60-х годов осуществлявшиеся тогда академические издания наталкивались на трудности объективного и субъективного характера. Под видом академических возникли межеумочные издания. На выездной сессии Отделения литературы и языка Академии наук в Ленинграде 5-6 июня 1962 г.

М.П.Алексеев высказался в том смысле, что изданные Академией наук собрания сочинений Гоголя и Белинского он не считает изданиями академического типа. Академическое издание Гоголя было шагом вперед по пути гоголевской текстологии, но оно лишено научного аппарата, который доведен до аптечных доз; настоящей справки по его комментариям получить нельзя. Эти издания осуществлены не для специалистов-исследователей, а для того, чтобы лишний раз прославить имена классиков; даны простейшие результаты в первой текстологической обработке. М.П.Алексеев полагал, что облегченные "массовые" издания не должны выпускаться Академией наук, и что постепенно, когда список писателей, изданных академически, будет исчерпан, функция издания классиков вообще отойдет к другим издательствам; вместо издания сочинений писателей Академия наук будет издавать материалы, которые послужат основой для таких изданий,— документальные, соответственно обработанные архивные, библиографические и прочие данные; переписка, научно-исследовательские монографии. Все это будет использоваться другими издательствами для подготовки любых изданий, имеющих научные и просветительские цели[37].

Ю.Г.Оксман (там же) говорил об академическом издании Пушкина: "...оно является не в точном смысле изданием классика, а замечательным источником очень тонкого препарирования, но лишенным ключей, и этим изданием трудно пользоваться даже специалистам. Это материал, но материал такого значения, который на полвека сохранит свое значение, но это не издание классика"[38].

Тираж академических изданий, исчислявшийся ранее в десятках тысяч экземпляров, с некоторого времени стал превышать 200 и 300 тысяч. Расчет на широкие массы читателей, удовлетворение принципа рентабельности, в котором заинтересованы издательства, вызвали к ним новые требования и существенную деформацию типа. Так, в академическом Полном собрании сочинений и писем Тургенева, изданном дважды, не нашлось места для никогда не печатавшихся и существенно важных черновых редакций "Записок охотника" (в то время как были воспроизведены мелкие разночтения печатных изданий); "Варианты" Полного собрания сочинений М.Горького выделены в особые малотиражные тома, оказавшиеся невостребованными в магазинах "Академкниги", в полном собрании сочинений и писем Чехова произведены

купюры; "лихорадило" Полное собрание сочинений Достоевского, полноту которого удалось отстоять (против самого М.А.Суслова!) путем упорной борьбы.

Но рентабельность в деле подготовки научных изданий классиков не может быть непосредственной, должна пониматься шире — в общегосударственном масштабе и в конечном счете,— в разрезе многих лет или даже десятилетий. В этом смысле они безусловно рентабельны, служа эталоном для массовых перепечаток и основой новых литературоведческих и всяких других исследований. Академические издания делаются на длительный срок, один раз в 50—100 лет, на правах фундаментальной науки. Подготовка их требует длительных коллективных усилий высококвалифицированных специалистов. Необходим подготовительный период, достаточный для библиографирования текстов, летописи жизни, изучения мемуарной, критической и исследовательской литературы о писателе, архивных разысканий и создания достаточного задела томов до проведения подписки.

Тираж академического издания Д.Д.Благой в своем исследовании предлагал на первое время определить в пределах от 5 до 10 тысяч экземпляров[39]. Эти цифры представляются теперь заниженными. Но все же тираж академического издания едва ли целесообразно поднимать выше 50 тысяч экземпляров. Он не должен также определяться стихией подписки. В дальнейшем издание может переиздаваться, с необходимыми поправками и дополнениями в текстах и комментариях. Разумное назначение тиража облегчает включение в академическое издание редакций и вариантов, писем писателя и его корреспондентов и других необходимых науке материалов, не представляющих, однако, широкого интереса.

Независимо от того, определяется ли тираж подпиской или устанавливается предварительно,— коммерческий интерес не должен снижать качество или искажать тип академического издания. Академическое издание само по себе может оказаться убыточным (подобно тому, как и вся наука неизбежно требует инвестиций), но оно окупает себя в конечном счете. Как писал еще в 1938 г. библиограф А.Г.Фомин, значительные материальные затраты на научные издания "дают возможность быстро выпускать разного типа издания — собрания избранных сочинений, однотомники, школьные, детские издания отдельных произведений, не производя расходов на сложную и долгую текстологическую работу"[40]. Следо-

вало бы параллельно издавать два издания: научное и непосредственно на его основе — популярное — одновременно. Опыты такого рода бывали (сочинения Державина под редакцией Я.К.Грота, советские издания Пушкина и Лермонтова).

С.А.Рейсер предлагает выпускать академические издания малыми тиражами, но чаще переиздавать; членить их на разнотиражные "серии"[41].

На качестве научных изданий вредно сказываются недостаточность опыта и слабая разработанность некоторых вопросов эдиционно-практической текстологии. Например, нет прочной традиции в системе и способах подведения других редакций и вариантов. Нет единого мнения относительно полноты состава публикуемых в академическом издании вариантов. Б.М.Эйхенбаум настаивал на выборочной их публикации и частичной замене этого материала редакторской сводкой, характеризующей работу писателя, с приложением фотокопий. Он обосновывал это тем, что "специалист, которому нужны детали стиля и языка, все равно обратится к подлинникам или, в крайнем случае, к фотокопиям"[42].

Другие настаивают на принципиальном недопущении какого бы то ни было отбора вариантов, ибо всякий такой отбор чреват проявлениями субъективизма и не учитывает того, что в искусстве мелочей не бывает и всякий авторский вариант может оказаться интересным в том или ином исследовательском аспекте.

В системе научных изданий следует отметить еще две серии, принадлежащие к значительным достижениям отечественной прикладной филологии. В серии *"Литературные памятники"*, издаваемой Академией наук с 1948 г., выходят отдельные, наиболее значительные произведения-шедевры многих отечественных и зарубежных писателей. Выпуски этой серии близки к академическому типу. Давая читателям научно установленный текст с основными редакциями и вариантами, они снабжаются обширным справочным аппаратом и статьями, отражающими новейшие достижения всестороннего изучения памятника. Каждый выпуск серии представляется как бы энциклопедией по данному памятнику.

Серия "Библиотека поэта" издается с 1933 года. Выпуски серии, охватывая обширный круг поэтов XVIII-XX вв., подчас впервые собирая и комментируя произведения поэтов, до того не собранные и не изученные, представляют собой значительный, а порой и крупный вклад в литературную науку.

ПОПУЛЯРНЫЕ ИЗДАНИЯ

Публикация текстов для широкого круга читателей является важнейшим прикладным применением текстологии. С этим связана серия проблем: выбор текста, отбор произведений, их расположение, формирование справочного аппарата.

Популярное, массовое издание, подготовляемое путем перепечаток или при поверхностной ревизии текста, экономичнее и дешевле научного. Но оно может становиться непозволительной роскошью, если предпринимается вместо научного или без учета его. Рецензируя в 1939 г. стихотворения Фофанова в малой серии "Библиотека поэта"[43], И.Г.Ямпольский писал, что редактор, разумеется, не имел возможности "предпринимать <...> для небольшого сборника исследование всего рукописного наследия поэта и пересмотр журналов и газет, в которых он печатался"[44]. Конечно, это было бы неразумно. Но если бы дело было поставлено правильно,— надо было бы сначала создать научное издание, а затем, на основе его — все массовые, которые только при этом условии могут быть доброкачественными по тексту и аппарату[45].

Популярные издания рассчитываются на обыкновенное чтение и перепечатывают тексты, установленные научно, опираются на достижения научного издания. В них должны получить отражение новейшие достижения в области текстологии данного автора. Но даже в отношении текста они не перепечатывают его механически, а — с изменением состава, расположения материала, орфографического режима и т.п. Упрощается также и аппарат.

В популярном издании эстетические соображения важнее историко-литературных, возрастает значение эстетико-стилистических качеств и отыскивается разумный компромисс между требованиями научности и практическими потребностями.

В этом отношении неудовлетворительными оказались массовые издания сочинений Пушкина, опиравшиеся на достижения 16-томного академического издания 1937–1949 гг. На это много раз указывал, однако, всегда в устной форме, один из крупнейших пушкинистов-текстологов — Ю.Г.Оксман: он признавал право академического издания на реконструкцию, дивинацию, конъектуру; но популярные издания, перенимав-

шие тексты и снимавшие при этом диакритические знаки, под видом пушкинских печатали в сущности фальсифицированные, сочиненные, гипотетические тексты не только Пушкина, но и его современных нам "соавторов". "Я полагал,— писал Ю.Г.Оксман К.П.Богаевской 28 мая 1949 г.,— что к 1949 г. после окончания академического издания читатель имеет право на Пушкина, освобожденного от черновых набросков, от нереализованных замыслов, случайных экспромтов и т.д. и т.п. Все это можно дать *в конце тома петитом* — для особых любителей и знатоков — вместе с "dubia". Но перемешать шедевры с неразобранными черновиками, с произведениями, которые принадлежат столько же Пушкину, сколько С.М.Бонди и Т.Г.Цявловской (имею в виду замечательные реконструкции таких замыслов, как "Мое беспечное незнанье", "Ты прав, мой друг, напрасно я презрел", "Не тем горжусь я, мой певец" и пр.) — все это исключительно ценно для работ о Пушкине, для творческой истории его произведений, но им не место в корпусе массовых изданий Пушкина..."[46].

Верно и то, что популярному изданию следует быть свободным от педантизма, от излишних сносок и технических знаков, которые усложняют текст, создают ненужную пестроту, да и значение этих знаков массовому читателю может быть непонятно. Расположение сообразуется с условиями чтения. В аппарате издания лишь в минимальной степени находит отражение научно-подготовительная работа по установлению текста, преимущественное развитие получают другие виды комментария: историко-литературный, реальный.

Доброкачественные популярные издания возможны только после основательной проработки текстов писателя и научного их комментирования в хорошо поставленных академических изданиях классиков.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ИЗДАНИЯ

Особым типом издания являются издания документальные. В них текстовой документ стремятся воспроизвести с наибольшей доступной точностью, передать полнее внешние особенности документа. С помощью новейшей репродукционной техники для этого прибегают к репринтам, факсимиле. Факсимильные издания сохраняют и внешний вид источни-

ка, предназначаются для самостоятельных изысканий исследователей.

Факсимильное воспроизведение рукописей практиковалось еще в начале XX в. Следственное дело о Грибоедове в издании А.С.Суворина (1905) выполнено было в цвете и столь искусно, что из разных мест стали поступать сообщения об обнаружении подлинного дела. Даже Л.Н.Толстой, получив от П.Е.Щеголева эту книгу, с недоумением вопрошал: "В Вашей присылке есть "Дело о Грибоедове". Благодарю за него. Что с ним делать?" Другим шедевром репродукционной работы было воспроизведение рукописей Пушкина, предпринятое великим князем Олегом Константиновичем[47].

Дипломатические издания делаются точной перепечаткой текста при новом наборе. Критики текста при этом, разумеется, не бывает или она присутствует только в комментариях. Напротив: издатель стремится сохранить все особенности документа, даже его ошибки.

СОСТАВ ИЗДАНИЯ

По составу издания делятся на: 1) *Полные собрания сочинений.* 2) *Собрания сочинений*, не претендующие на абсолютную полноту. Обычно в собрания сочинений входят все законченные произведения писателя, а из незаконченных — только наиболее характерные и эстетически ценные. 3) *Избранные произведения* — включают важнейшие и лучшие произведения данного писателя. 4) *Сборники* произведений с различными критериями отбора (жанровый, возрастной, тематический). 5) Издания *отдельных произведений* могут быть популярными и научными.

В прошлое отошел такой вид издания, как *однотомник*, прежде весьма популярный. Он считается теперь неудобным, так как включает только часть наследия писателя; формат рассчитан на чтение в домашних условиях, что не соответствует изменившемуся стилю жизни, при котором более удобными оказались двухтомники и трехтомники.

Одну из проблем издания составляет его "полнота".

Наибольшей полнотой обладает академическое издание.

Д.Д.Благой полагал, что в академическом издании "принципиально должно входить *все* литературное наследство писателя, *все* его произведения, как законченные, так и незакон-

ченные, *все* его письма (желательно — переписка), дневники и т.п."[48]. Б.В.Томашевский тоже писал, что академические издания "должны отличаться совершенной полнотой текста классиков как по составу входящих в него произведений, так и по полноте вариантов и прочей текстологической документации, обрисовывающей творческий процесс"[49]. Если предпринимается научное издание отдельного произведения,— принцип полноты осуществляется в пределах данной части наследия писателя.

В книге "Основы текстологии" Е.И.Прохоров ставит академическому изданию задачу "дать исчерпывающе тексты писателя: его законченных и незаконченных художественных, публицистических, критических, научных произведений, всех набросков, планов, других редакций и вариантов, произведений, приписываемых автору, его писем, дневников, записных книжек, надписей, деловых бумаг и т.д."[50]. Проведенный здесь взгляд на академическое издание отличается безмерным максимализмом и практически неосуществим. Не случайно через страницу утверждается, что у нас есть только два академических издания — Пушкина и Гоголя, да и те — с очень существенными оговорками.

Писатель интересен нам прежде всего как писатель, создатель художественных ценностей, и вовсе не обязательна публикация даже и академическом издании всех его нетворческих записей. Бывают специальные сборники таких материалов — типа "Рукою Пушкина"[51]. Что помещать и чего не помещать в посмертных изданиях,— "это уже дело разумения и такта издателей или редакторов",— советовал Н.К.Михайловский[52]. Надо точнее определить понятие "сочинение".

Собирание и издание *полных* собраний сочинений способствует полноте культурного наследия. Создаются условия для интерпретации литературных произведений и литературы в целом, для углубления, историзации знаний. История литературы, общая история непредставимы без наличия полного и точного корпуса сочинений ведущих писателей нации.

В то же время погоня за "полнотой" в изданиях сочинений Пушкина под редакцией П.А.Ефремова приводила к чудовищным искажениям текста, когда произвольным компоновкам П.В.Анненкова, вовсе не претендовавшим на значение авторизованного пушкинского текста, было придано именно такое значение; вставлялись "на свои места" строфы из "Евгения Онегина" и "Домика в Коломне", отброшенные

самим Пушкиным по художественным соображениям. Началось нездоровое "соревнование" редакторов Пушкина в стремлении к такой "полноте". Оно не прекратилось и в наше время. А.Н.Пыпин верно подметил порок тогдашних массовых изданий: в них стремились включить все, что входило в научные издания, а если можно, то и больше. Пыпин резко поставил вопрос о разграничении научных и популярных изданий, о воспитании ответственности и вкуса редакторов[53].

Л.Н.Толстой говорил, что из наличных 35 томов Гете он оставил бы для себя всего 2-3. Другие писатели и поэты тем более нуждаются в определенном отборе. Так, М.О.Меньшиков писал о С.А.Надсоне: "Надсон достаточно послужил уже русскому обществу, но его значение может еще сильно вырости и упрочиться, если он будет издан когда-нибудь удовлетворительно. <...> Из тома изданных стихотворений следовало бы выбросить значительную часть посредственных и слабых его детских опытов или позднейших черновых набросков, не отделанных поэтом. Они засоряют книгу не в выгоде автора, ослабляя блеск его лучших стихотворений, как сорная трава, попавшая в букет цветов. Освобожденная от слабого и ненужного, книжка много выиграет в ее внутренней ценности. Каждого даровитого писателя можно сделать почти классическим, если отбросить у него все лишнее. Бояться, что после такой операции ничего не останется,— значит не уважать автора. Останется немногое, но зато именно то, для чего автор приходил в мир и чем он должен был бы ограничиться. Если он сам не мог выбрать у себя лучшее, то должны это делать издатели, иначе — все равно — ту же работу придется сделать читателю, который сделает ее поверхностно и не серьезно, и который может просто не найти хорошего среди посредственного. Собственно в выборе лучшего и должна заключаться творческая работа издателей. И если уже великие поэты — Пушкин и Лермонтов — по общему признанию — сильно терпят от наваленного на них хлама их же юношеских и черновых бумаг, то тем более обременителен хлам этот для авторов меньшей силы, как Надсон.

Я уверен, что когда будут изданы "избранные" стихотворения Надсона, он всем покажется как бы выросшим, возмужавшим, и тогда только начнется последняя, окончательная его жизнь в потомстве"[54].

Н.О.Лернер писал Н.К.Пиксанову 23 ноября 1909 г., когда под редакцией А.И.Лященко вышел большой том А.Кольцова: "Академический Кольцов — тоже дрянь порядочная. Полный Кольцов — нечто неуклюжее и смешное; не всякому писателю принадлежит право на "полное собрание""[55].

З.С.Паперный, занимаясь наследием М.А.Светлова, обнаружил, что если включить в издание его "дежурные" стихи, написанные к 1 маю, 7 ноября или к Новому году,— поэту была бы оказана очень плохая услуга. У него были вещи настоящие и вещи, написанные для "обслуживания"; это типичный поэт избранного томика. Нечто подобное говорил о себе Н.С.Тихонов и могли бы сказать многие другие писатели и поэты.

Предъявляя строгие требования к составу академического издания, Е.И.Прохоров считает необходимым исключить из него все, "что не должно быть напечатано по *этическим соображениям*"; одобряет исключение из научных изданий иных художественных произведений по "фривольности их содержания"[56]. Эти этические соображения представляют собой лазейку для проявлений субъективизма и конъюнктурщины, как это уже бывало, когда в собрание сочинений Пушкина фарисейски не допускалась сказка "Царь Никита и сорок его дочерей".

Существенную проблему составляет текстология незавершенного. В научных изданиях решается она без труда, но остро вставала в популярных изданиях, в которых не приняты специальные редакторские обозначения и скобки, а без них публикуемый текст может оказаться фальсификатом. Такого рода трудности вставали при подготовке, например, десятитомника сочинений Пушкина в 1958—1962 гг., где под редакцией И.Л.Фейнберга публиковался текст "Истории Петра".

РАСПОЛОЖЕНИЕ МАТЕРИАЛА

С составом издания тесно связан вопрос о его расположении, решавшийся по-разному. В XVIII в. установилась традиция расположения текстов по очень условным и дробным "жанрам" классицистической литературы; романтическая традиция тоже имела свои причуды. Классическим примером злоупотребления "хронологическим" расположением стало издание сочинений Герцена под редакцией М.К.Лемке

(1922). Подобное же решение предлагал Л.И.Тимофеев для академического Полного собрания сочинений и писем А.Блока.

Л.И.Тимофеев подводил под это целую теорию, связывая "хронологический" принцип с требованием "историзма, как одного из необходимых условий академического издания"; Блока, по его словам, надо воспринимать "шаг за шагом". Ученый хорошо понимал, что в отношении Блока принцип компоновки его сочинений, установленный самим поэтом, имеет особое значение; однако "каноничность" и обязательность этой блоковской самокомпозиции Леонид Иванович оспоривал, ссылаясь на то, что "речь идет об издании его сочинений в новых исторических условиях и при новом отношении к Блоку, отличающемуся от прежнего". Блок-де выступает как интерпретатор своих сочинений, и эту интерпретацию через десятки лет мы не можем признать бесспорной: на нее влияли взгляды, обстановка, литературная среда начала XX века; "Стихи о Прекрасной Даме" поэт считал лучшими в своем творчестве,— немногие сейчас это примут; цикл "На поле Куликовом" Блок трактовал как борьбу двух станов — народа и интеллигенции,— и это для нас совсем не обязательно...[57]

Л.И.Тимофеев оспоривал разделение стихотворений на включенные и не включенные самим Блоком в собрание стихотворений; отделение переводов от оригинальных произведений,— так как перевод есть явление творчества и входит в процесс развития поэта. Он предлагал сохранить "*строго хронологическую* последовательность" всех материалов, без вычленения в особые рубрики пьес, драм, поэм, прозы и полагал, что блоковский "канонический" текст (то есть блоковское расположение произведений) "не исчезнет из поля зрения читателей", поскольку он "много раз был издан". Л.И.Тимофеев предлагал даже в каждом томе наряду со стихами во второй части помещать и прозу тех же лет — "у Блока все тесно связано". Он не считал нужным отделять статьи от рецензий,— чтобы не нарушать "естественный органический ход мысли Блока".К счастью, в крайнем требовании исключительно хронологического расположения Л.И.Тимофеев был вполне одинок.Шеститомное издание сочинений Блока издательства "Художественная литература" (1980–1983) отчасти провело тот принцип, на котором настаивал

Л.И.Тимофеев: здесь осуществлено жанрово-хронологическое расположение. Стихотворения (т. 1-2) размещены в строгой и сплошной хронологии; нет не только блоковских книг, но и многих циклов. В первом томе циклы ("Ante lucem", "Стихи о Прекрасной Даме", "Распутья", "За гранью прошлых дней" и др.) совсем не соблюдены, а в томе втором решили циклы все-таки соблюсти ("Снежная маска", "Итальянские стихи", "Кармен" и др.). Кстати, о циклах Л.И.Тимофеев ничего не сказал, но совершенно ясно, что при его принципе они должны совершенно разрушиться.Далее в шеститомном издании печатаются: "Театр", статьи, речи; дневник и записные книжки — в отрывках и в смешении; некоторые письма.

Издание стихотворений Блока возможно осуществить и по другому принципу — по циклам и сборникам. Такой опыт был в одном из двухтомников под редакцией В.Н.Орлова.На расширенном совещании по поводу академического издания в январе 1979 г. компетентнейшие ученые высказались за сохранение блоковской структуры и композиции академического издания. Процесс развития поэта — объективная реальность. Она выявляется при надобности всяким читателем. Самим Блоком составлен "Хронологический указатель" стихотворений, который будет помещен в издании; под всеми произведениями выставлены их даты. При желании всякий читатель и без вытягивания наследия Блока в единую хронологическую линию может разобраться, что у поэта чему предшествовало и как шло его творческое развитие. Составляется "Летопись жизни и творчества" Блока.Общепризнано, что академическое издание следует располагать хронологически, но — по основным жанрам литературы. Хронологический порядок удобен тем, что позволяет наглядно наблюдать историю, постепенное совершенствование, эволюцию творчества писателя. Но это — порядок механический, он смешивает разные жанры. Поэтому в чистом виде он пригоден лишь в некоторых сугубо научных изданиях.

Хронологический принцип, по мнению Б.Я.Бухштаба, "применим не всегда — и почти никогда не может применяться без сочетания с другими принципами"[58].

Г.О.Винокур высказался за "художественный" принцип композиции. Хронологический принцип он не признает, так как он нейтрален в художественном отношении. Нужна худо-

жественная композиция, а хронология познается через специальные указатели.

В этом, несомненно, есть смысл. Винокур, однако, не предлагает никаких прочных критериев установления такой композиции: "...нужно только быть действительно критиком и не бояться следовать своему вкусу..."[59]

Почему важно в изданиях Блока воспроизвести "лирический дневник", соблюдать циклы? — Они отражают факты реальной биографии Блока и обеспечивают цельность его наследия, которой поэт дорожил.

Стихотворение "Я укрыт до времени в приделе..." — 29 января 1902 г.— имеет затаенный смысл, которого мы не поймем, если не примем во внимание факты интимной биографии поэта. Это было время разрыва с возлюбленной, и в этот день Блок пишет в послании к ней, что его тоске "нет выхода в этой жизни"; что если в течение трех дней ее молчание не нарушится,— "наступит последний акт..."[60] Блок недвусмысленно угрожает самоубийством:

"Я укрыт до времени в приделе, Но растут великие крыла.Час придет — исчезнет мысль о теле, Станет высь прозрачна и светла..."

Цикл "Стихи о Прекрасной Даме" (окончательной редакции 1921 г.) кончается стихотворением "Дома растут, как желанья..." — опять о самоубийстве:

"Я закрою голову белым, Закричу и кинусь в проток.И всплывет, качнется над телом Благовонный речной цветок."

Дата под текстом — 5 ноября 1902 г. А далее — новый цикл — "Распутья" — начат стихотворением, полным торжественного ликования: "Я их хранил в приделе Иоанна..." Дата — 8 ноября 1902 г., спустя три дня после предыдущего. оно — торжественного, ликующего звучания:

"Я скрыл лицо, и проходили годы. Я пребывал в Служеньи много лет. И вот зажглись лучом вечерним своды. Она дала мне Царственный Ответ."

Не зная биографии Блока, нельзя ничего понять.— Откуда такой перепад в настроении?

Между этими двумя датами — записка Блока о самоубийстве, которую он носил в кармане, и благополучное объяснение с невестой 7 ноября[61]. Слова величайшего удовлетворения и торжества вызваны новым поворотом отношений поэта с его возлюбленной.

Поэтому лирические стихотворения Блока признано целесообразным и в академическом издании помещать в трех "канонических" книгах с соблюдением той циклизации, которую установил при жизни сам поэт.

Проблема расположения стихотворений остро стоит и в наследии С.Есенина. Хронологический принцип может нанести ущерб поэтическому облику Есенина и читательскому представлению о нем как художнике. Многие стихотворения Есенин не включал в свои собрания, другие совсем не предназначались для печати. Хронологическое расположение скрывает от читателя эту работу поэта, как композитора своих книг.

Правило последнего текста может приходить в противоречие с хронологическим расположением произведений, применяемым обычно в изданиях.

Возникал спор о композиции академического Полного собрания сочинений и писем Чехова. И.С.Зильберштейн призвал, соблюдая "авторскую волю" и относительно состава руководствоваться 10-томным прижизненным изданием А.Ф.Маркса, а "забракованные" Чеховым ранние произведения, как "мусор", поместить в "отдельные тома". Предлагалось это ради того, чтобы не "пренебрегать интересами *многомиллионного* читателя". То есть, понимая, что речь идет об академическом издании, И.С.Зильберштейн пишет все-таки о "*многомиллионном* читателе"[62]. Его поддержал К.И.Чуковский[63], который склонен был совершенно отрывать раннее творчество Чехова от позднего (так что и непонятно, как же Чехов сделался большим писателем) и преувеличивал произведенные Чеховым "переработки" (будто бы "до неузнаваемости", "заново переписал" и т.п., не соответствующее действительности).

И.С.Зильберштейн и К.И.Чуковский исходили из того, что академические издания выпускаются у нас 300-тысячным тиражом. В этом случае они, может быть, правы. Но в том-то и дело, что такой тираж противоестествен, немыслим для академического издания.

Статьи И.С.Зильберштейна и К.И.Чуковского, напечатанные в "Правде", которую оспоривать в то время было невозможно, при всей их неубедительности, на несколько лет задержали издание Полного собрания сочинений Чехова. И все же их удалось преодолеть, ибо непреодолим закон акаде-

мического издания, тяготеющего к разумной хронологизации материала.

Массовому читателю хронологический принцип не нужен, а нужен отбор и некоторая систематизация.

Прежде всего отделяются законченные произведения от незаконченных. Иногда есть смысл отделить также раннее, ученическое творчество, отнести его в особый отдел, в конец издания. Так поступают, например, при издании сочинений Лермонтова.

После такого разделения все законченные произведения располагаются обычно по жанрово-хронологическому принципу. Авторское деление на циклы (стихотворений, рассказов, очерков) сохраняется, как творческое волеизъявление самого автора, имеющее литературно-художественное значение.

Принцип авторского расположения произведений для посмертных собраний сочинений некоторыми теоретиками ставится теперь под сомнение. "Даже поэт в сознании поколений живет не сборниками,— замечает рецензент.— Если А.Ахматова в нашем сознании пока еще автор "Подорожника", "Четок", "Вечера", то уже Блок (даже Блок), от которого мы удалены теперь по времени, воспринимается уже как автор не объединенных в сборники произведений"[64].

Однако цельность таких циклов Блока, как "Итальянские стихи", "На поле Куликовом", "Кармен", да и многих других, на мой взгляд, не подлежит никакому сомнению. И Бальмонт, Кузмин — без циклов не существуют. Даже и романы: "Человеческая комедия" Бальзака печатается не по хронологии, а циклом — в установленной автором последовательности.

Нет, к циклам надо отнестись как к единому произведению. Единство и цельность личности, выраженные в творчестве, требуют от нас именно такого подхода. "Каждое стихотворение раскрывает новую сторону или новый момент роста, и случайности в их последовательности быть не может, потому что рост не произвол, но органическое явление. Смены книг означают разные периоды в жизни поэта — в них обнажаются структура его биографии и мышления. Это внутренняя динамика жизни — у одних сопряженная с внешними событиями, у других, например у Баратынского, обнажающая духовный рост. Есть темы, проходящие через всю жизнь поэта, но в разных книгах или на разных этапах они обернут-

ся разными сторонами, потому что личность, единая и обладающая единой структурой, претерпевает на протяжении жизни ряд метаморфоз"[65]. О Мандельштаме вдова его пишет далее: "Подобно тому, как Мандельштам тщательно делал порядок в циклах, точно так он всегда сам составлял книги, точно определял место каждого стихотворения <...> всегда помнил, в какой последовательности появлялись стихи — одно за другим. В этой последовательности есть логика и закономерность, которую иногда трудно выразить словами, но она существует вполне объективно. Я только видела, как возникают стихи, но точно помню порядок возникновения и понимаю их взаимосвязь"[66].

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ И ВАРИАНТЫ

В научных изданиях другие редакции и варианты, отделившиеся от основных текстов в результате их подготовки, собираются в особый отдел и таким образом доводятся до сведения читателей.

Остро встает вопрос публикации редакций и вариантов при многотысячных тиражах.

Д.Д.Благой — за полный свод вариантов, вплоть до мельчайших. Выборочный способ не гарантирует от субъективизма: литература — искусство слова, в котором важны все мелочи, "всякого рода "чуть-чуть""[67].

В идеальном представлении, это, вероятно, так и должно было бы быть. Практически это не всегда возможно и даже не всегда целесообразно.

Так, рукописи Л.Толстого занимают в Толстовском музее целую "железную комнату", привезенную в Москву из Лондона В.Г.Чертковым. Рукописей так много и так они сложны, что издание, которое вознамерилось бы включить их все, разрослось бы на сотни томов. Сказка Толстого "Ассирийский царь Ассархадон" занимает 4 печатных страницы, а рукописей к ней — более 70 листов (не менее 16 редакций). Варианты "Анны Карениной" в 90-томном "Юбилейном" издании (т. 20, 1939 г.) занимает 727 страниц печатного текста, причем часть рукописей утрачена. По подсчетам Б.М.Эйхенбаума, полная публикация всего чернового материала "Войны и мира" заняла бы не менее 7 томов.

Рукописные материалы Салтыкова-Щедрина, по словам С.А.Макашина, можно мерить пудами. Так же обстоит дело с материалами зарубежных писателей — Руссо, Гете...

По необходимости в зависимости от назначения и задач издания другие редакции и варианты могут печататься с большей или меньшей степенью полноты. Только очень небольшая группа специалистов (литературоведов, лингвистов) действительно нуждаются в таком материале. Кроме того, расслоение и самая подача вариантов в издании редко бывает бесспорной; специалист, действительно нуждающийся в изучении вариантов, вряд ли даже доверится расслоению, проделанному другим исследователем, и сам обратится к рукописям. Это — соображения С.А.Рейсера[68].

Б.М.Эйхенбаум тоже ставит вопрос о целесообразности включения других редакций и вариантов даже в самые академические собрания сочинений. Он предложил давать варианты в отборе, сопровождая их итоговыми наблюдениями и "сводками"[69].

Авторитетный немецкий текстолог Георг Витковский также считает, что не все варианты должны включаться в издание; по его мнению, можно отбросить: 1) опечатки и описки; 2) все чисто графические отклонения, не затрагивающие качества звука, произношения; 3) все пунктуационные варианты, не имеющие значения для изложения и смысла; 4) все не имеющие значения отличия в членении стихов и прозаических абзацев[70].

Другие варианты, даже по видимости мелочные, могут иметь и историческое и стилистическое значение, так что в научном издании их желательно сохранить. Таковы, например, морфологические варианты творительного падежа единственного числа женского рода на -ой и -ою (зимой — зимою). Двусложное окончание -ою (-ею) считалось нормой до эпохи Карамзина; в дальнейшем произошла стилистическая дифференциация этих вариантов: как нормативный и просторечный. Борьба их (в прозаических текстах, где ритм и метр не играют роли) склоняется к утверждению флексии -ой, как более экономной и более соответствующей единству числа слогов в системе склонения существительных на -а[71].

В популярных изданиях отдел "Другие редакции и варианты" (за редкими исключениями) может совершенно отсутствовать, а наиболее интересные, существенные редакции и варианты могут быть помещены в виде иллюстрирующих

работу писателя примеров в составе примечаний, как это сделано, например, в восьмитомном собрании сочинений Блока.

ТРАНСКРИПЦИЯ ТЕКСТА

Особую задачу эдиционно-текстологической деятельности составляет транскрипция текста, то есть передача его не побуквенно-"точным" копированием источника, а с изменением внешних приемов письма в соответствии с современными нам требованиями, при сохранении содержания и стиля подлинника.

Потребность транскрипции возникает из специфики текстов, осложненных различными несущественными обстоятельствами. "Чистых текстов нет и не может быть,— утверждает М.М.Бахтин.— В каждом тексте, кроме того, есть ряд моментов, которые могут быть названы *техническими* (техническая сторона графики, произношения и т.п.)"[72].

Важнейший раздел этой работы — перевод текста на новую орфографию, если автор принадлежал к давним эпохам, когда правописание было иным. Перевод этот связан со значительными трудностями, так как не во всех случаях графические и орфографические явления (которые подлежат изменению) поддаются отчетливому отличению от особенностей стиля и языка, которые должны быть сохранены.

Вопрос об отношении русского правописания к русскому языку рассмотрен в трудах И.А.Бодуэна-де-Куртене, Д.Н.Ушакова, А.Б.Шапиро[73]. Тем не менее даже среди лиц, занимающихся изданием текстов, распространен недостаток правильного, научного понимания соотношения между орфографией и языком, графемой и фонемой, буквой и звуком. Необходимо ясно представлять себе границы, объем понятия "орфография", чтобы не допускать нередко связанной с этим путаницы, когда к "орфографии" относят явления языка (средства языка в речи).

Еще чаще встречается неразличение понятий "орфография" и "графика". Графика представляет собой систему зрительно воспринимаемых знаков, применяемую как средство общения. Это — правила алфавита, способы изображения фонем. Она устанавливает соотношения между звуками и буквами без учета значимых частей слова (морфем). Орфогра-

фия же не ограничивается этим, а устанавливает единые правила написания морфем[74].

Значительная часть тех особенностей написания, которые обычно относят к "орфографии", должны относиться к области "графики", на которую орфография опирается.

Графика представляет собой только способ обозначения звуков буквами. Она условна. Условно-графическая форма применяемых на письме знаков (букв) не является существенным признаком публикуемого текста, так как она не затрагивает языка. Графика "является только средством для передачи речи и важнейшие закономерности письма лежат не в графической, а в лингвистической области"[75]. Поэтому упорядочение чисто внешней, графической стороны текста, при сохранении написаний, отражающих особенности языка, не затрагивает содержания, точного смысла и стилевых особенностей текста, который остается с этих точек зрения вполне неизменным. "Написания *цыган* или *циган*,— пишет И.А.Бодуэн-де-Куртене,— *цырюльник* или *цирюльник, цынга* или *цинга* <...>, *цѣлую* или *целую* или *цэлую* <...> не связаны вовсе с произносительно-слуховыми различиями и вызывают в произносительно-слуховой области одинаковые обнаружения"[76]. Чисто графические особенности не связаны с произношением, не различаются слухом и не имеют существенного значения для изучения памятников новой письменности в каком бы то ни было аспекте (кроме, разве, специального — историко-графического). Запись по известному всем филологам способу фонетической транскрипции совершенно их идентифицирует.

Реформа 1918 г., бывшая скорее реформой русской графики, чем орфографии, не затронула существенной стороны речи — явлений языка. Она отменила буквы: ѣ, ъ, і, v... Между орфографией прошлого, XIX в. и современной русской, несмотря на заметные внешние отличия (эти отличия — преимущественно графические), нет существенных различий, что делает эту последнюю вполне пригодной для передачи текстов 100—150-летней давности. При переводе дореформенного текста на современные нормы не соблюдаются устарелые написания, имеющие чисто графический, условный характер. Но остаются без изменений особенности произносительные, фонетические, отражающие языковые — стилистические, диалектные, индивидуальные особенности авторского словоупотребления.

Упорядочением и упрощением русской орфографии Академия наук занялась с начала XX в. Первое заседание специальной комиссии по инициативе Ф.Ф.Фортунатова и А.А.Шахматова было созвано 12 апреля 1904 г. Деятельность ее подверглась травле реакционной печати. Подготовленный к 1912 г. проект реформы не был принят многими правительственными чиновниками и частью ученых, а президент Академии наук великий князь Константин Константинович положил его под сукно. При Временном правительстве, 29 марта 1917 г. общее собрание Академии наук образовало новую правительственную комиссию по реформе правописания под председательством А.А.Шахматова, а 15 апреля — комиссию из 6 членов. 11 мая 1917 г. принято "Постановление Совещания по вопросу об упрощении русского правописания", которым исключались из алфавита буквы ѣ, ѳ, ъ (на концах слов), і, произведены и другие перемены. Общее собрание Академии, однако, отложило рассмотрение этого постановления; вокруг проекта возобновилась острая борьба. Правительство не решалось на проведение реформы, хотя министерство народного просвещения 17 мая 1917 г. уже разослало по учебным округам циркуляр. Только 27 декабря 1917 г. Народный комиссариат просвещения за подписью А.В.Луначарского издал декрет о введении нового правописания. 10 октября 1918 г. Совет Народных Комиссаров подтвердил этот декрет.

Однако на первых порах, когда новая орфография еще не стала привычной, было по поводу ее много возражений, и вопрос стоял очень остро. Хотя реформа предусматривалась и готовилась задолго до октябрьского переворота,— новая, "шахматовская" орфография многими считалась предосудительным "большевизмом"[77]. К.Д.Бальмонт в 1919 г. разразился гневной филиппикой по поводу новой, "безграмотной" орфографии и в специальном сонете воспел отмененную старую[78], которой он клялся в верности. В письме из Финляндии к К.И.Чуковскому И.Е.Репин в 1924 г. просил, чтобы ему разрешили воспоминания его о Стасове печатать по старой орфографии[79]. Видимо, не признавал новое правописание (равно как и новый календарь, и новые наименования) и Ю.Н.Верховский, судя по письмам его к Е.П.Казанович 1928 г.[80].

Взволнованных литераторов и ученых в Комиссии по изданию русских классиков, заседавшей в Зимнем дворце, ус-

покаивал А.В.Луначарский, указывая на то, что "у немцев с принятием новой орфографии Гете и Шиллер перепечатаны по-новому без особо чувствительного разрыва с прошлым..."[81] Ввиду голода на книгу Луначарский предлагал организовать печатание классиков со старых матриц и "дать новое издание классиков с новым правописанием". П.О.Морозов возражал "исключительно с практической точки зрения" — из-за лишней затраты времени и денег на переписывание всего сочиненного классиками.

С практической точки зрения возражала и Л.М.Рейснер; по ее мнению, "новые издания очутятся в море старых, для школьников от этого почти хаос". Она предлагала также раздельно решать вопрос об орфографии для поэтов и прозаиков — "при малой затрагиваемости ею прозы, стих для глаз от орфографии страдает, строфа сядет, октава Пушкина, например, теряет свою совершенную линию". Наконец, Л.Рейснер утверждала, что без "ъ" как отделителя слов для малограмотного читателя все слова в строке сольются.

А.А.Блок, принимавший участие в этой комиссии, предлагал сохранить прежнюю орфографию, полагая "правописание неотъемлемым от автора", для которого оно — "часть художнической техники", "в "ъ" и "ѣ" свой внутренний колорит". "Я мыслю и чувствую по старой орфографии",— уверял Блок. В своем дневнике этого времени Блок писал; "Я лично не привязан к старому и, может быть, могу переучиться даже сам, но опасаюсь за объективную потерю кое-чего для художника, а следовательно, и для народа".

Все эти доводы были парированы А.В.Луначарским, П.И.Лебедевым-Полянским и Н.Н.Пуниным. "Для поклонников первоизданий,— говорил А.В.Луначарский,— дается единичными изданиями их совершенное воспроизведение, на что, конечно, приходится смотреть как на роскошь... для массы же дело, главным образом, в одолении русской грамоты, новое правописание, значит, необходимо".

Тогда было принято компромиссное решение: с одной стороны, чтобы утолить книжный голод, организовать перепечатку сочинений классиков с матриц старых изданий, а с другой — начать подготовку к кардинальному пересмотру текстов и их изданию на новых, научно установленных принципах.

Но так как иные продолжали уверять, что перепечатка классиков по новой орфографии влечет за собой неминуемую

порчу их языка, специальным исследованием этого вопроса занялся академик Н.С.Державин. Еще ранее В.И.Чернышев показал, как мало значения придавали орфографии — этой "генеральдике языка" (Пушкин) — многие русские писатели и насколько наша орфография "не связана с именем знаменитых писателей"[82].

Для выяснения вопроса Н.С.Державин взял творчество Пушкина, как "образцового" классика[83].

Орфография и язык — разные вещи,— утверждает Н.С.Державин. Величайшие писатели, в их числе и Пушкин, в орфографическом отношении бывали неграмотны. Но язык Пушкина от этого ничего не потерял; мы даже не интересуемся, правильно ли с точки зрения орфографии он писал. Говоря о том, будто новая орфография исковеркает Пушкина,— забывают о том, что Пушкин уже "исковеркан" предыдущими орфографическими системами.

Рискованно судить о намерениях писателя по данным его орфографии, да еще в печатных текстах, где орфография, сверх всего прочего, может оказаться неаутентичной.

Несмотря на эти авторитетные разъяснения, споры по поводу орфографического режима в изданиях классиков возникают часто. На текстологическом совещании в Ленинграде в 1971 г. болгарский академик П.Н.Динеков прочитал доклад об академических изданиях болгарских классиков, в котором он отстаивал издание текстов с возможно большим приближением к источнику, в частности, и в отношении к орфографии[84]. На том же совещании об орфографии критических изданий (на материале сербо-хорватских текстов) академик Р.Лалич высказал прямо противоположную точку зрения: публикация текста по современной нам орфографии, по его мнению, не только не нарушает точности текста, а наоборот,— делает произведение доступным широким массам и способствует его лучшему пониманию. В критическом издании нельзя оставлять старые тексты без вмешательства текстолога; текст надо прочитать; если этого нет, то нет и никакой работы текстолога. Фототипические издания дают в руки читателя только документ. Но нельзя издавать без вмешательства текстолога сочинения новейших писателей[85].

Ю.М.Лотман и Б.А.Успенский в 1978 г. потребовали абсолютной архаизации орфографии относительно "Писем русского путешественника" Н.М.Карамзина в серии "Литературные памятники". Из издательства "Наука" была взята уже

сданная туда готовая рукопись, которую не поленились перепечатать по старой орфографии.

В одном только слове "Рускаго", обозначенном в заглавии, выявились три несообразности: прописная буква, одинарное "с" и окончание "-аго"; первые же слова текста ошарашивают читателя необычностью написаний: "Разстался я с вами, милые, разстался!" И далее на каждом шагу: "безпрестанно", "разтроган", "милой", "щастливой", "итти", "Полицейской", "мущина", "одне сутки", "какия", "маленькия", "естьли" (=если), "алея" (=аллея), "Руской народ", "не льзя" и т.п.

В статье "От составителей" (машинопись; в издание, кажется, не вошло), составители уверяли, что "Письма русского путешественника" — памятник, помимо всего прочего, истории русского языка, в том числе графики, пунктуации, орфографии, ставший "своеобразным кодексом языковых норм". "Модернизация орфографии текста, в других случаях возможная, здесь решительно неуместна". Даже колебания Карамзина "принадлежат истории языка и через нее — истории русской культуры". Употребление заглавных букв составители связывали "с тонкими смысловыми значениями". "Анализ вариантов,— заявляли они,— убедительно свидетельствует, что ни на одну букву своего текста Карамзин не смотрел как на не имеющую значения: в частности вопросы грамматической и орфографической сторон текста были объектом его пристальных размышлений и сознательной правки".

Такие претензии выглядят, однако, отнюдь не оправданными. Языковая реформа Карамзина затрагивала преимущественно лексическую и синтаксическую стороны языка, которые графикой и орфографией не затрагиваются. К тому же, текст "Писем русского путешественника" печатается по последнему прижизненному (третьему) изданию — собранию сочинений 1820 г. (тт. 2–5), когда "реформа" Карамзина осталась далеко позади и текст печатался по общеупотребительным нормам. "Тонкости" употребления прописных букв конечно, должны быть соблюдены; но какие же "тонкости" в написаниях вроде: "Государи", "Министры", "Англичанин", "по-Английски", "по Немецки" (то с дефисом, то без него), "новая Религия", "Апрель", "Секретарь", "Чухонец", "Жиды" и т.п.?

XVIII, в значительной мере и XIX век сильно злоупотреблял прописной буквой. С прописной писались наименования

чинов, званий, даже профессий ("Сапожник"), названия месяцев ("Февраль"), дней недели, народов и племен и образованные от них прилагательные; обозначения людей по месту жительства ("Сибиряк", "древний Римлянин"); прилагательные, обозначающие принадлежность к какому-либо географическому понятию ("Московские артисты", "Петербургская публика", "Американские леса"); наименование видов искусств ("Архитектура", "Изящные искусства"),— и это было повсеместной и общей нормой; ничего специфически карамзинского, пушкинского, лермонтовского и т.д.— в этом нет. То была дань традиции, возможно, под влиянием, например, немецкого языка, никак не оправданная целесообразностью и логикой текста. О.И.Сенковский, много и резко писавший о нормах литературного языка для приближения его к разговорному, нападал и на это злоупотребление[86]. "В самом деле,— вторил ему Белинский,— разве прописные буквы существуют в произношении, разве они не суть дело условное? Если в начале речи и в собственных словах принято писать большие буквы, то зачем же писать их в словах нарицательных?"[87] В ряде своих статей и рецензий критик возражал против укоренившегося обычая пестрить страницы никому не нужными прописными буквами, названного им правописанием "подьяческим" и "китайским".

О том же уже в середине века писали Н.И.Греч, А.Д.Галахов, П.М.Перевлесский. Вопрос вызывал споры. Однако прописные буквы пошли на убыль, злоупотребление ими прекратилось.

От чисто условного, традиционного и ничем не оправданного написания слов с прописной буквы следует отличать те нарицательные имена, которые начинаются с прописной буквы для подчеркивания их особого значения. Так, Тургенев писал Анненкову, имея в виду Рим: "Ни в каком городе Вы не имеете этого постоянного чувства, что Великое, Прекрасное, Значительное — близко, под рукою, постоянно окружает вас..."[88] При помощи прописной буквы автор вкладывал в слово особый оттенок, который в силу своей осмысленности является существенной принадлежностью текста и подлежит, конечно, сохранению при публикации.

Прописная буква может иметь и дифференцирующее значение ("Земля" и "земля"), и в этом случае, разумеется, сохраняется.

Теперь даже лингвисты справедливо считают, что "вопрос о вариантах транскрипции, различие между которыми лишено фонетических оснований, для изданий недипломатических — вопрос не принципиальный"[89]. Конечно, издание в этом случае "утрачивает значение источника, пригодного для исследования указанных явлений графики, но от наборного издания и невозможно требовать, чтобы оно удовлетворяло и этой цели. Графику следует изучать по рукописям или фотокопиям"[90].

Применение при публикации текста той или иной орфографии не влияет на существо его содержания. Поэтому в изданиях, преследующих обычную коммуникативную цель передачи содержания текста, не следует фетишистски копировать все особенности написания подлинника, архаизировать орфографию, сохранять разнобой, затрудняя читателю восприятие этого содержания. Следует, наоборот, средствами орфографии прояснять смысл авторского текста.

Не нарушая точности передачи содержания памятника со всеми его стилистическими оттенками, публикация призвана облегчить восприятие текста читателями, избавив их от ненужных орфографических усложнений и проведя упорядочение (унификацию) текста с точки зрения орфографии. Издательства даже и юридически обязаны придерживаться нынешней орфографии. "Письма русского путешественника" в серии "Литературные памятники" ради архаизации текста было переведено из Москвы в Ленинград; в результате выпуск издания задержался на шесть лет, но результат не был достигнут: книга появилась в том орфографическом виде, в каком она могла бы выйти и в московском издательстве.

Нельзя разрушать и орфографический навык современного читателя — студента, школьника... Те немногочисленные исследователи, которые специально заинтересуются старинной орфографией, не станут изучать ее ни по какому нынешнему изданию, а обратятся к прижизненным, даже к рукописям. В конце концов, чтобы дать читателям представление об этом,— можно поместить в книге в качестве иллюстрации три-четыре факсимильных воспроизведения отдельных страниц первоизданий или рукописи, сопроводив текст комментаторской справкой об особенностях орфографии автора.

"Я могу ее довести до Генуи",— пишет Герцен сыну о своей дочери Тате 19 октября 1867 г. Написание через "с" или через "з" меняет значение глагола и, подходя формально,

следовало оставить "с", как у Герцена, хотя по смыслу как будто бы требуется "довезти" (от Ниццы до Генуи). Но решение подобных задач публикатор не должен предоставлять читателю, если они бесспорно решаются анализом текста. В том же письме далее значится: "...чтоб Тате меньше вести..." По смыслу здесь может быть только "з". Другие подобные случаи (в других письмах) показывают, что Герцен прибегал к фонетическим написаниям. Так случаи сомнительные и неявные решаются при помощи аналогичных явных, решаются редактором, который облегчает тем самым труд читателей.

Редактор-текстолог, готовящий тексты для издания, "должен ясно представлять себе, что может получить читатель от тех или иных орфографических и графических особенностей текста..."[91] Утвердившийся у нас оптимальный способ публикации памятников новой письменности не соблюдает тех устарелых написаний, которые имеют чисто графический, условный характер, Но оставляет без изменений особенности произносительные, фонетические, отражающие языковые — индивидуально-стилистические, диалектные и т.п. особенности авторского словоупотребления. Не нарушая существенных принадлежностей языка, такая система значительно облегчает восприятие текста современным читателем.

Наибольшую трудность для редактора представляет разграничение написаний, отражающих явления живого языка и потому сохраняемых, и написаний чисто орфографических, условных.

К явлениям языка, сохраняемым при публикации, относятся следующие:

лексические — особенности словоупотребления: "усиливаться" ("стараться"), "почитать" ("считать", "принимать за") и т.п.

морфологические — особенности образования грамматических форм числа, рода, падежа, степени сравнения, вида, лица и т.п.: "простее", "пища" (деепричастие, нередкое у Белинского), "вышед", "фортепьяны" (pluralia tantum). Род существительных и родовые окончания, хотя бы и непривычные для современного уха — сохраняются как существенный морфологический (то есть языковой, а не орфографический только) признак: "метода", "зала", "постеля" и др. Все подобные формы несут на себе существенный морфологический, языковый, а не формально-графический признак и потому сохраняются;

синтаксические — особенности связи и порядка слов, предложного или беспредложного управления, союзов, связок и т.п.: "служенье муз" (вместо : "...музам") — у Маяковского; "что касается до...", "всего яснее" (инверсированный порядок слов) и т.п.;

фонетические — "мёбель", "петербуржский", "ценсура", "официяльный", "волкан".

Нет никаких оснований в обычных случаях сохранять архаичные написания: "лице", "лицем", так как они отражают старинную (и притом чисто графическую) норму сочетания шипящих и "ц" с гласными.

Нет также оснований сохранять архаичное "е" вместо "э" ("етот" — в рукописях Лермонтова).

Многие написания, прежде раздельные теперь пишутся слитно: "есть ли", "сей час", "не льзя"; онаречившиеся существительные с предлогами. Или наоборот: "едвали".

Нет надобности относить глаголы к тому типу спряжения, к которому они относились прежде, а теперь не относятся: "дышет" ("дышит").

Прилагательные мужского рода в именительном падеже в догротовские времена оканчивались на *-ой*, с чем связаны иногда практически неразрешимые текстологические недоразумения, вроде: "сатиры смелой властелин" — у Пушкина[92] или — "свободы мрачной знак" — у Лермонтова.

Если этого не требует рифма, такие окончания следует переводить в современные: *-ый (-ий)*. Такая перемена ничего не меняет по существу. Люди говорят фонемами, а не буквами, и если мы слова "русский", "маленький" и т.п. напишем по способу фонетической транскрипции, то на конце неизменно будет *къi*. Только так это и можно произнести русскому человеку. Безударная гласная редуцируется в этом положении.

* * *

Сохраняя те или иные особенности языка подлинника, мы так или иначе отступаем от соблюдения современной нам нормы. Научное издание представляет в этом отношении большие возможности, чем массовое; здесь нередко не производится даже унификация написаний, транслитерированные иностранные слова, имена собственные оставляются в том виде, как их употреблял данный автор

("КозмоМедичи", "Коломб", "Волтер", "Гогарт" и т.п.). В немногих специальных и документальных изданиях преимущественно древних текстов сохраняется орфография подлинника.

Наша современная практика жертвует некоторыми даже фонетическими написаниями, если они противоречат действующим теперь нормам ("масленица" вместо "масляница" и т.п.). Довоенная практика академических изданий была гораздо более строга к соблюдению старинных написаний. Например, в конце мужских отчеств обозначалась мягкость "ч" ("Николаевичь", "Степаночь"), в прописной буквы писались названия месяцев, и т.п.

В оправданном стремлении отказываться от подобных объективистских излишеств, особенно если речь идет о научном издании, мы не можем, однако, переходить известной границы. Исследователя могут интересовать не только собственно содержание текста, но и форма его сообщения: язык, стиль и сама орфография. "Слог Киреевского,— писал М.О.Гершензон при издании его сочинений,— своеобразен; старомодная тяжеловесность и почти торжественность фразы соединяется у него с замечательной ясностью, глубиной и меткостью языка; заменить эти важные окончания на *ію*, например, в нравственностію, банальным *ью*, или выкинуть многочисленные запятые, которыми уснащены его периоды, значило бы подновить его слог, т.е. исказить его писательскую физиономию"[93].

Надо, впрочем, сказать, что на такие окончания никто не покушается даже в популярных изданиях.

Различение явлений орфографии и языка не означает отрицания существующей между ними связи: явления орфографии отражают явления языка, и непрерывное развитие языка время от времени вызывают потребность в реформировании орфографии.

Поэтому, чем к более древнему времени относится текст, тем больше оснований для архаизации его написаний, для отказа от их модернизации. Одно дело — орфография Маяковского, Блока, другое — Батюшкова, Карамзина и т.д.

В русских медиевистических текстах (до XVI в. включительно) при издании сохраняются редуцированные гласные "ъ" и "ь", буква "ѣ" и т.п. Эти буквы имели в то время определенные фонетические соответствия и отражали таким образом явления языка. В текстах более позднего времени,

когда они превратились в чисто условные, графические знаки, дублирующие другие буквы,— надобность в них отпала. В XIX в. ничего уже не значила буква "ѣ". Однако даже уже в 1900 г. писали и печатали: "однѣми мыслями"[94] (по правилам женского рода), хотя ведь не говорили: "однеми..." В этом же номере "Русской мысли"[95] помещена статья Н.Благовещенского "О необходимости уничтожения буквы "ять"". Автор пишет, что толки о бесполезности ненужной буквы начались еще в 50-х годах. Когда Николай I, встретив Н.И.Греча, спросил: "Скажи, Греч, зачем у нас буква "ять"?" — тот ответил, сострив: "Это знак отличия грамотных от неграмотных".

Более или менее последовательное соблюдение (или несоблюдение) орфографии подлинника зависит также от индивидуальных орфографических принципов (или беспринципности) данного писателя, от его собственных орфографических установок. Я.К.Грот отказался от сохранения орфографии и пунктуации Державина, так как было бы "бесполезно испестрить целую книгу неверностями, не имеющими значения для внутренней, существенной стороны писем и только затрудняющими без всякой надобности чтение и понимание их"[96].

Я.К.Грот,. считавший необходимым править орфографию Державина, все писания таких авторов, как Ломоносов и Карамзин, признавал необходимым передавать без всяких изменений, оговариваясь, впрочем, что соблюдаться должны прежде всего написания, опирающиеся на осмысленные, разумные и сознательно проведенные принципы. Правда, во времена Грота русская орфография еще мало чем отличалась от карамзинской.

И.А.Бунин, в отличие от Державина и др., был педантично требователен ко всем, даже мелким особенностям своей орфографической и пунктуационной манеры и постоянно в письмах, в специальных указаниях на полях рукописей просил "следовать каждой букве и каждому знаку оригинала", сохранять его "знаки препинания, каковы бы они ни были", ставить знак ударения над словами, указанными им; две точки над "ё" и т.п.

Внимательным к этой стороне дела был также Блок [97], хотя не всегда его пунктуация в рукописях была последовательной и логичной.

Необходимо различать, что надо считать орфографией писателя и что — его прямыми ошибками и несообразностями, которыми можно (иногда и нужно) легко поступиться. С.Н.Дурылин в рецензии на собрание сочинений Лермонтова под редакцией Д.И.Абрамовича отметил в качестве таковых написания: "етот", "волхов" и т.п.[98]

Имеет значение и степень аутентичности источника текста. Если мы имеем автограф — собственноручную рукопись,— то здесь гораздо больше оснований для соблюдения орфографии, чем при печатном тексте, возможно, кем-то отредактированном или подправленном.

Письма могут публиковаться в соответствии с иными орфографическими принципами, чем произведения, так как источником их публикации в большинстве случаев служат автографы, тогда как при издании произведений этого, как правило, не бывает, и авторская орфография там нарушена требованиями и нормами, принятыми в том или ином издании.

По той же причине иных орфографических и пунктуационных принципов требует публикация редакций и вариантов, в которых уместно максимальное приближение к подлиннику.

Приходится сохранением старинного написания оберегать рифму — при издании стихов. Такова форма "оне" (у Пушкина, Тютчева...), рифмующаяся с "луне", "тишине" и т.п.

У Огарева, в стихотворении "Искандеру" (1856):

"И вспомнить бы людей враждующие лицы, Их злобы грубые черты, И их любовь, дряблей изношенной тряпицы, Прикрытье жалкой клеветы..."[99]

Н.В.Станкевич.— "На могиле Эмилии" (1833):

Какие тайные законы
Тебя б в сей жизни ни вели;
Но участь горькую Миньоны
Ты испытала на земли[100].

У А.Мерзлякова ("Гимн Зевсу"):

Но истинной хвалой дела Его благия! —
Но дань угодная — невинных дар сердец!
Воскресни, воцарись в сынах Своих, Отец!
Раскройтесь вечности обители святыя![101]

Рекомендуется и здесь сохранить старинные написания, которые произносительны и, кроме того, поддерживают

общий торжественный строй повествования, требующий известной архаизации. Этим приемом пользовался и А.Блок:

О как паду — и горестно, и низко,
Не одолев смертельныя мечты![202]

Здесь архаичное написание оправдано стилистически. Но в принципе "зрительная" рифма может не соблюдаться. Пушкин возражал против требования ее непременного соблюдения: "Как можно вечно рифмовать для глаз, а не для слуха?"[103]

У В.А.Жуковского ("Теон и Эсхин"):

Спокойно смотрю я с земли рубежа
На сторону лучшия жизни...

Ввести современное "лучшей" можно только нарушив принятый Жуковским метр стиха и переведя его в дольник.

Еще важнее сохранить звуковую инструментовку — в стихе или в прозе, ценить звуковую окраску слова, когда она используется писателем в художественных целях ("чорный человек" у Есенина).

Изучение старинной графики и орфографии много дает решению разных текстологических вопросов.

* * *

Пунктуация выявляет ритмико-мелодический строй речи и способствует выражению разнообразных смысловых и стилистических оттенков, связана с интонацией.

Пунктуация субъективна по своей природе, так как основана на интонационно-выразительной, а не формально-грамматической стороне речи[104]. Поэтому авторская пунктуация может иметь определенную художественную ценность, требует к себе более внимательного отношения и должна была бы передаваться в печати по возможности точно, с сохранением всех особенностей подлинника, имеющих смысловое и стилистическое (в том числе, например, ритмическое, мелодическое) значение. Особенно важны в этом отношении эмоциональные знаки (многоточие, восклицательный и вопросительный знаки) и вообще — тональные, интонационные.

Упорядочение пунктуации текста редактором (не в ритмико-интонационном, а в формально-грамматическом отношении) во многих случаях оказывается все-таки неизбежным — в интересах быстрого и правильного понимания текста совре-

менным читателем. Это вызвано тем, что применявшиеся ранее правила пунктуации, весьма неустойчивые и бессистемные, давно устарели, а также и тем, что многие писатели были чрезвычайно небрежны относительно этой стороны дела. У Герцена, Тургенева, Гл. Успенского во многих случаях отсутствуют в рукописях самые необходимые знаки.

Г.И.Чулков, издавая Тютчева, пришел к выводу, что пунктуация — "едва ли не самый больной вопрос текстологии"[105]. Было бы "слепым педантизмом",— пишет он,— а не научной точностью рабски воспроизводить авторскую орфографию и пунктуацию, часто непоследовательную и небрежную.

Выход из положения он видел в следующем: "...Изучив особенности тютчевской пунктуации на автографах белового характера, мы старались сохранить ее тип, придав в этом отношении единообразие всем текстам, нами публикуемым — как по рукописям, так и по печатным источникам"[106]. Только при публикации текстов, как документов, считал Чулков возможным точно воспроизводить авторскую пунктуацию, какая бы она ни была.

"Взгляните на рукопись любого стиха Маяковского,— пишет Ю.Карабчиевский: — там нет ни одной запятой (мы же знаем, он их ненавидел). Все знаки препинания в его произведениях, начиная с 16-го года, расставлены Бриком. Черновик всякой новой вещи он прежде всего отдавал Брику: "На, Ося, расставь *запятатки*"".— "Кстати, есть серьезное подозрение,— добавляет он в примечании,— что строй "лесенкой" был им придуман специально для замены традиционной системы пунктуации, которой он так и не выучился. При наличии знаков, расставленных Бриком, эта система становится не только ненужной, но и лишней, мешающей чтению"[107].

Так обстоит дело с пунктуацией у многих писателей. Недостающие знаки приходится восполнять текстологу. "Оставление текста без знаков (полностью или частично),— пишет Д.С.Лихачев,— во многих случаях означает, что издатель не решается интерпретировать текст, или что он его не *понял*"[108].

Всякое изменение авторской пунктуации требует от редактора тщательного и надежного изучения смысла текста. Приводить в соответствие с современными требованиями и подправлять пунктуацию следует лишь настолько, насколько этого требуют интересы быстрого и правильного понимания

текста современным читателем. Постановка пунктуационных знаков, отсутствующих в подлиннике, должна производиться осторожно, обдуманно и только в действительно необходимых случаях. А.М.Пешковский считает, что "...искусственно-грамматическая пунктуация не только лишает письменную речь важных, основных средств выражения (до некоторой степени это вообще для письменной речи неизбежно), но и *искажает ее*, подставляя, так сказать, под нее несуществующие ритмико-мелодические формы. В то время как традиционная этимологическая или лже-этимологическая орфография слова не мешает (или почти не мешает) нам прочитать его естественно, в том самом приблизительно звуковом виде, какой имел в виду современный нам автор, искусственный знак препинания всегда может быть *произнесен*, и тем самым автору будет приписана такая деталь его речи, какой у него не было. Правда, по отношению к отдаленным от нас исторически авторам такую же роль играет и традиционная орфография; она скрывает и искажает для нас звуки их речи. Но тут важно то, что в звуках у нас похищается только *материальная* сторона их творений, в ритме же и интонации предложений — внутренняя, *духовная* сторона. Особенно это прискорбно в области изящной литературы. Нет сомнения, что ритм и мелодия художественной речи суть неотъемлемые, органические части общей ее художественной формы и связанного с ней содержания. С другой стороны, несомненно, что основные ритмико-мелодические контуры предложений намечаются для читателя знаками препинания. И совершенно непонятно, почему нужно непременно в этой важной стороне художественного общения автора с читателем посредничество корректора, издателя и декламатора, почему подлинное авторское произношение должно похищаться у нас навек традиционным грамматическим пониманием знаков препинания?"[109]

Пунктуационное упорядочение предполагает сохранение существенных особенностей пунктуации, иногда с причудами данного автора. У Тургенева, Герцена, Горького, Короленко такую особенность составляют многочисленные тире, знак более "сильный" и более выразительный, чем запятая.

Блок в письме к Н.А.Нолле требует, чтобы многоточие в его "Отроческих стихах" обозначалось не тремя, а четырьмя точками, придавая этому какой-то свой смысл[110]. Гете пользовался своей личной пунктуацией, которую он не думал

переносить в печать, а пунктуация Генриха фон Клейста настолько причудлива, что даже мешает читать[111].

М.Горький редко и неохотно прибегал к точке с запятой; по этой причине вводить этот знак в его тексты при редактировании не следует, и при издании текстов Горького это не делалось. Бывает интонационное тире (типа: "Море — смеялось"), которое, естественно составляет некую краску и потому сохраняется.

В ранних дневниках Пришвина обращают на себя внимание частые многоточия, сознательно расставленные и создающие своеобразный стилистический эффект[112].

Мелкие особенности письма, не соблюдаемые при публикации, могут быть в общих чертах суммарно охарактеризованы в аппарате издания. Этого будет достаточно для тех, кого они могут заинтересовать.

Естественно, что авторскую разбивку текста на абзацы следует сохранять, если, конечно, автор придавал этой стороне дела значение и не допускал при этом вопиющих нарушений логики текста.

НАУЧНО-СПРАВОЧНЫЙ АППАРАТ

Подготовленный к изданию текст необходимо снабдить всеми элементами, потребными для удобства пользования этим изданием в научных целях. Эти элементы: сопроводительные статьи, комментарии, указатели — в совокупности своей составляют *аппарат* издания. Объем и характер аппарата зависят от назначения издания. Популярны издания снабжаются очерком жизни и творчества писателя, краткими примечаниями справочного характера.

В научном издании нет необходимости, как правило, помещать очерк жизни и творчества — он был бы слишком элементарен для читателя научного издания. Но совершенно необходимо объяснение принципов издания.

Справочный аппарат — важнейшая составная часть научной книги. Иногда называют его "сопроводительным аппаратом", что нелогично, так как само латинское слово "apparatus" означает: "оснащение", "снаряжение", и таким образом включает в себя понятие "сопроводительный".

Аппарат поясняет книгу читателям, обеспечивает удобство пользования книгой: позволяет быстро уяснить ее содержа-

ние или навести нужную справку. Объем и характер аппарата зависят от характера издания: книга, рассчитанная на массовое пользование, снабжается популярной статьей и краткими примечаниями; в научной книге аппарат имеет научно-исследовательский характер, источниковедчески документирующий ее содержание.

Главные части научно-справочного аппарата: предисловие или послесловие, сопроводительные статьи, комментарии и примечания, указатели, прикнижная библиография, оглавление (содержание) книги, аннотация, титульные элементы.

Предисловие готовит читателя к правильному пониманию книги. Та же задача у послесловия, с той лишь разницей, что читатель находит в нем ответы на те вопросы, которые могут возникнуть при чтении книги. Сопроводительная статья — небольшое исследование о данном сочинении, в значительной мере самостоятельного характера.

КОММЕНТИРОВАНИЕ ТЕКСТА

Те пояснения к тексту, которые носят наименование комментариев или примечаний,— обычная принадлежность научно-справочного аппарата собраний сочинений, мемуаров, документальных изданий. В то же время комментирование текста также не является исключительно эдиционной проблемой. Конечно, комментарий трудно отделить от проблем издания, так как он дается обычно при тексте; но по существу только одной стороной эта проблема соединена с эдицией; невозможно не видеть ее органической, тесной связи с разнообразными исследованиями о писателе и его творчестве. Потребность в комментаторских пояснениях существует прежде всего в литературоведении — для закрепления его результатов, а потом уж и для читателей. Комментарии всегда соотнесены с текстом произведения, но не обязательно с "каноническим", и часто не связываются ни с каким конкретным изданием произведения, издается даже отдельно[113].

Научно установленный текст, в идеале по крайней мере,— объективен, однозначен и точен. Комментарии в этом отношении вполне подстать обычным научным сочинениям. О том, что облик писателя может быть искажен комментариями и представлен в неузнаваемом или сильно подретушированном виде, мы знаем на многих примерах борьбы вокруг

наследия Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Державина, Маяковского... Имела место политическая тенденция.

Искажение может быть вызвано и простым непониманием явления. Вольтер отметил, что комментарии сделали Данта еще более непонятным. О.Э.Мандельштам с негодованием пишет о том, как "по мере того, как Дант все более и более становился не по плечу и публике следующих поколений и самим художникам, его обволакивали все большей и большей таинственностью", "пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики..."[114] Весь пафос мандельштамова "Разговора о Данте" направлен на о, чтобы "отнять Данта у школьной риторики", "дружными международными усилиями <...> создать подлинный антикомментарий к работе целого ряда поколений схоластов, ползучих филологов и лжебиографов"[115].

Комментирование классиков — дело чрезвычайно кропотливое и трудоемкое, оно редко удается во всем с первого раза, и почти всегда потом обнаруживаются огрехи и недостаточность. Многое проясняется и отыскивается лишь со временем, часто — случайно (в той, разумеется, мере, в какой вообще научные открытия, результат целенаправленных поисков, могут считаться "случайными"). Однако каждый новый этап приближает нас к "абсолютно" полному и точному комментарию, который, вероятно, может существовать только в идеале.

Чем должен быть прежде всего комментарий к художественному тексту, что должно быть предметом комментирования?

Разумеется, необходим *текстологический* комментарий в научном издании с подробным научным обоснованием текста.

Одна из задач текстологического комментария — информировать читателя о современном состоянии вопроса относительно аутентичности и исправности того или иного текста. Вопрос может оказаться сложным или даже вовсе неразрешимым при нынешнем состоянии источников, как, например, в текстологии поэмы Н.А.Некрасова "Кому на Руси жить хорошо".Текст лермонтовского "Демона" также не поддается однозначному, прочному установлению и требует, вероятно, контаминации, пристального изучения истории текста и всех источников. Поэтому С.Н.Дурылин рекомендует Д.И.Абрамовичу (в рецензии на его издание Лермонтова) "ввести

читателя в современное положение вопроса о "Демоне" <...>, чтобы у читателя не было чувства каноничности предлагаемого текста поэмы, его адекватности тексту самого поэта"[116]. Абрамович взял за основу неудовлетворительный, неавторизованный текст корректур Краевского, тогда как текст многих списков, и прежде всего двух карлсруйских изданий лишен ошибок. Историко-критического освещения текста у Д.И.Абрамовича нет.

В текстологическом комментарии сообщаются и мотивируются принципы издания: источник основного текста и внесенные в него исправления.

Историко-литературный комментарий сообщает сведения об истории произведения: историческая обстановка его создания, история замысла и воплощения, сведения о прототипах; место и значение произведения в творчестве данного автора и в истории литературы; отношение к произведению самого автора и его современников, реакция автора на критику и т.п.

Современные академические издания (Тургенева, Чехова и др.) приводят только прижизненную критику соответствующих произведений. Это оправдано не вполне, так как прижизненная автору критика нередко бывает близоруко-несправедливой, в частности,— по отношению, например, к Чехову. Относительно Блока раздел критики приходится расширять за пределы прижизненных рамок: много существенно важного было сказано во время похорон поэта и в ближайшие годы после его смерти, после публикации его дневников (1928) и записных книжек (1930).

Комментарий в научных изданиях составляется из документально-фактического материала при минимуме оценочного элемента. В академическом Полном собрании сочинений Гоголя[117], где это требование не соблюдалось, комментарий скоро обнаружил свою уязвимость и преждевременно состарил издание. Обнаружилось, что историко-литературные концепции имеют свойство устаревать, не обладают достаточной объективностью, и вместе с ними устаревают историко-литературные комментарии. Комментарий Полного собрания сочинений Л.Толстого[118] после долгих поисков ограничился краткими фактическими и библиографическими справками, безусловно необходимыми для понимания текста; в Собрании сочинений Герцена[119] комментарий включает в себя все необходимое для изучения творческого наследия писателя.

По той же причине венгерская текстологическая инструкция рекомендует: "Эстетических оценок критические издания содержать не должны, а исторические ссылки и другие пояснения как к произведению в целом, так и к отдельным его частям, даются по мере необходимости"[120].

Комментарий к популярным изданиям, напротив, имеет преимущественно историко-литературный и оценочный характер.

Критический комментарий содержит оценку произведения с точки зрения общеидеологической, литературной — путем раскрытия "идейного содержания" и пр. Такой комментарий не нужен научному изданию, которое он способен только состарить, но читатель популярного издания в нем нуждается.

Реально-исторический комментарий содержит сведения о лицах и событиях, упоминаемых в произведении. Особенно ценны сведения широко известные в свое время, но потом забытые,— если без знания их нельзя вполне понимать текст; раскрытие всякого рода намеков, иносказаний, аллюзий, объяснение подтекста. Разъяснять приходится то, что хорошо знали прежние поколения, современные писателю, но теперь прочно забыто. Так, Пушкин в числе гостей Лариных ("Евгений Онегин") поминает: "Мой брат двоюродный Буянов...". Не каждый читатель знает, что Буянов — герой поэмки дяди Пушкина, Василия Львовича Пушкина, "Опасный сосед", то есть Пушкину как бы приходится "двоюродным братом" — сын дяди. Поэмка имела широкое хождение в списках (поэтому: "...Как вам, конечно, он знаком"). Если в комментарии это не объяснить, до многих читателей мысль Пушкина не дойдет, останется впечатление случайности слова.

У Есенина — "Возвращение на родину":

> ...По-байроновски наша собаченка
> Меня встречает с лаем у ворот.

Не всякой читатель знает "Прощание Чайльд-Гарольда". У Байрона:

> Мой пес, быть может, два-три дня
> Повоет, да и тот
> другим накормленный, меня
> Укусит у ворот.

Это и имеет в виду Есенин.

20 сентября 1824 г. Пушкин направил А.Н.Вульфу письмо стихами, которые завершаются так:

Дни любви посвящены,
Ночью царствуют стаканы.
Мы же — то смертельно пьяны,
То мертвецки влюблены[121].

В последнем стихе просматривается намек на несчастную любовь Жуковского к Маше Протасовой и замечание по этому поводу Н.И.Греча: "Мне кажется, что В.А. не только смертельно, а мертвецки влюблен". Реплика Греча дошла до "арзамасцев", и Пушкин припомнил ее в своей ссылке[122]. Если это не прокомментировать в издании Пушкина,— кое-что утратится для читателя, покажется неинтересным, случайным по словоупотреблению.— Пушкину таким образом будет нанесен ущерб.

Реальный комментарий имеет особую направленность на пояснение именно данного текста. Если, например, Пушкин в "Евгении Онегине" упоминает Шишкова ("...ком-эль-фо,— Шишков, прости,— Не знаю, как перевести"), то нужна не формальная справка о том, кто такой Шишков, которую можно найти в словаре, а — что именно хотел сказать Пушкин, упомянув это имя завзятого славянофильствующего пуриста.

Полезнее давать справки о людях и событиях, не оставивших в истории заметного следа, безвестных, чем о знаменитых и всем известных. Например, "Былое и думы" Герцена трудно было бы читать без справок об упомянутых там бесчисленных лицах.

Намеки и недомолвки могли вызываться цензурными соображениями, как в "эзоповом языке" Щедрина, который нуждается в пояснениях.

Комментарий вскрывает также открытые и скрытые цитаты и указывает их источники. У символистов, у молодого Блока — культ цитаты, поэтика цитат — закавыченных, раскавыченных, полных, "осколочных" (особенно трудных для разыскания). Цитаты иногда приводятся искаженно, и это может оказаться неслучайным. Так, Л.Толстой намеренно цитировал Пушкина с искажением: "...Но строк *постыдных* не смываю..." (вместо: "...печальных...").

Разумеется, писать такой комментарий не легко; для него нужна исследовательская работа.

С другой стороны, вредна и гипертрофия комментария; не должен комментатор превращаться в няньку, загружать комментарий элементарщиной. Культурный уровень современного читателя достаточно высок, и самый факт обращения читателя к тому или иному тексту — свидетельство его культурного уровня.

Комментарий, конечно, обязан быть компетентным и точным. Даже в серьезных столичных изданиях встречаются не только ошибки комментария, но и прямые нелепости. При комментировании повести В.И.Даля "Бедовик", где упоминается "знаменитый ларец Фамусова",— имеются в виду стихи из II действия "Горя от ума" (монолог Фамусова):

...всяк туда же должен лезть —
В тот ларчик, где ни встать ни сесть...

Всякому ясно, что имеется в виду гроб. Комментарий же предложен такой: "Фамусов — герой комедии Грибоедова "Горе от ума". Ларец он хотел подарить горничной Лизе"[123].

Лингвистический комментарий помогает разобраться в особенностях языка произведения, в его иноязычных вкраплениях, специальных терминах, диалектизмах и т.п.

* * *

Возникает ряд мелких технических вопросов: какой комментарий удобней — подстрочный или затекстовой? Подстрочные примечания удобнее для менее подготовленного читателя: они почти наверняка будут им просмотрены, чего нельзя с уверенностью сказать о примечаниях затекстовых. Не всякий читатель захочет отрываться от текста, искать в конце книги по номеру примечание и снова возвращаться к тексту. Это довольно сложная операция для малоподготовленного читателя: чтение прерывается "возней со страницами" (Б.Агапов[124]). В научных книгах применяются затекстовые примечания. Они менее удобны для пользования, но имеют то преимущество, что здесь им может быть отведено больше места.

Иногда комментарий к одному тому приходится помещать в другом, как это сделано в двухтомнике Ал. Бенуа[125]. Одни считают это неудобным, другие — наоборот: можно иметь перед собой развернутый текст и комментарий к нему. Все зависит от того, в каких условиях, как и для какой цели читать.

Нужны ли звездочки или цифровые сигнатуры в тексте, отсылающие к комментарию? Они усложняют набор, отвлекают внимание читателя, побуждая его обратиться к комментарию, который, может быть, окажется ему вовсе не нужным и вызовет только раздражение. Лучше, если текст будет свободен от сигнатур, а комментарий будет дан в конце книги по страницам. Если при чтении все понятно, значит не требуется и обращение к комментариям; если не понятно,— читатель заглядывает в комментарии. То есть, комментарий не навязывается читателю в обязательном порядке. Это имеет и отрицательную сторону: читатель может понимать текст, но проходит мимо полезного пояснения. Все же отрицательная сторона перекрывается положительной: в конце концов можно просмотреть комментарий после чтения или время от времени любознательный читатель может в него заглядывать.

Нумерация сносок бывает сквозной и по главам. В последнем случае постоянно залезаешь не в тот отдел и приходится работать с закладкой.

Комментарии существуют не только в виде конкретных справок, но и в виде статей, сопровождающих текст, и преамбульных заметок. В популярных изданиях это, как правило, вступительные статьи — обстоятельно рассказывающие о "жизни и творчестве" или предлагающие некое "эссе".

Д.Д.Благой справедливо считал, что вступительные статьи и статьи-характеристики не нужны академическому изданию, равно как и комментарии биографического, историко-литературного и критического характера. Этот материал скоро устаревает. "Справочный аппарат академического издания,— пишет Д.Д.Благой,— должен заключаться лишь в источниковедческих и библиографических справках по истории создания произведения и в обязательном развернутом обосновании принятых датировок, а также выбора данного текста <...>, должна в случае спорности или неясности обосновываться принадлежность данного произведения данному автору. И только!"[126] Б.В.Томашевский характер комментария разумно ставил в зависимость от того, что издается: для классиков, достаточно представленных в массовых изданиях, в академическом издании нужны минимальные примечания; для классиков, издаваемых редко, комментарий следует делать более развернутым, так как в этом случае к академическим изданиям обращается и более широкий круг читателей.

Но и Б.В.Томашевский считал, что надо выработать тип сжатого комментария, не превращая его в исследование.

Д.С.Лихачев пишет об удобстве соединения научного издания текста с исследованием данного литературного памятника[127]. Здесь, видимо, опять сказывается специфика древнего литературного материала, трудно воспринимаемого без необходимых пояснений.

Поучителен в смысле данной проблемы следующий эпизод из истории академического Полного собрания сочинений Пушкина: в 1935 г. издан был VII том академического издания (драматургия Пушкина). Он был снабжен обширным историко-литературным комментарием статейного типа, величайшей содержательности и ценности, от которого, однако, для ускорения издания в связи с юбилеем 1937 года решено было отказаться[128]. Решено было издать сначала только тексты Пушкина (с вариантами), а комментарии выпустить потом дополнительными томами. Эти тома, однако, не появились. Как ни странно, "забракованный" VII том, не вошедший в академическое издание и так оставшийся отдельным томом, в некоторых отношениях оказался едва ли не живее всего 16-томного издания. К его богатейшим комментариям и статьям часто обращаются исследователи драматургии Пушкина.

Попытки издателей-формалистов ограничить объем комментариев (и всего аппарата) — 10, 25% и т.д.— неправомерны. "...Вопрос объема для критического издания посторонний"[129],— пишет Н.П.Киселев. Так думали и другие наши текстологи-теоретики, вроде Г.О.Винокура.— Комментарий научного издания должен быть достаточным; объем его нельзя лимитировать. Особенно неприемлемо это "правило" относительно поэтов-символистов, таких, как Блок, поэт иносказаний и символов, эзотеричности языка, который непонятен, неясен и насквозь "прокультурен" в своем творчестве; мифопоэтичен, цитатен, аллюзионен, пронизан реминисценциями вдоль и поперек. Приходится входить в образную символику, пояснять мотивы.— Вся русская и мировая большая литература и вся культура становится своеобразным источником его творчества, его изучения и комментирования. Соответственно в систему источников творчества Блока включается то, что обычно не включается в систему источников литературных текстов. Сюда относятся: все творчество русских писателей: Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Го-

голя, Ап. Григорьева, Л.Толстого и Достоевского; Тютчев, Полонский, Фет, Вл. Соловьев; литургическая и библейская образность, Апокалипсис, Добротолюбие; античная мифология и литература; Платон; средневековая западная литература, связанная с культом Дамы и рыцарства; Грильпарцер ("Праматерь", тема "рока-возмездия"); Данте, Петрарка; Вагнер и Ницше; Ибсен, Стриндберг, немецкие романтики, Гейне, Шекспир, Бодлер, английские прерафаэлиты и многое другое. Сюда же следует отнести музыкальные впечатления, оперы: "Хованщина", "Борис Годунов", "Кармен", "Кольцо Нибелунга"... Это не подражательность, а оригинальная черта поэтики Блока — "полигенетичность" его текста (термин В.М.Жирмунского). "Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе создают единый музыкальный напор"[130].

Стихи Б.Пастернака, особенно его раннего периода, требуют обширного реального комментирования: обилие малознакомых и вовсе не знакомых слов мешает постигать смысл, скрытую образную связь: "Так, прочитав строку: "Снасти крепки, как раскуренный кнастер" ("Петербург"), читатель прежде всего захочет узнать — если он не знает,— что такое "кнастер". И он без особого труда узнает, что это сорт трубочного табака. Зная это, он соотнесет крепость табака с крепостью снастей. И тогда образ сработает в сознании читателя, иначе он не запечатлеется, пройдет мимо. Точное знание слова дает возможность открыть скрытую доселе образную связь"[131].

Н.П.Киселев находил важным и такую принадлежность научного издания, как нумерация стихов, которая отнюдь не прихоть филолога.— Без нее затруднительно цитировать поэму. "...Разделение на стихи и поддерживающая его, как корсет, нумерация является основой всяких метрических и ритмических изысканий"[132]. Чтобы провести правильно нумерацию стихов большого произведения, надо твердо знать, что *есть стих*. Абрамович не понимал метрики и неверно считал стихи в "Маскараде": он насчитал их 2398, вместо 2065.

УКАЗАТЕЛИ

Указатели — существенная часть справочного аппарата, для многих содержательных книг совершенно необходимая. Маркс сам составлял указатель к I тому "Капитала". "Das Buch ohne Index ist kein Buch" ("Книга без указателя — не книга"),— утверждал немецкий историк Т.Моммзен. "Без указателей невозможно работать!" — вторит ему наш отечественный историк Б.П.Козьмин, от руки вписывавший сведения о лицах в книги, изданные без указателей.

Аннотированный указатель выгоден и в смысле экономии места: он может быть использован для разгрузки историко-литературного и реально-исторического комментария.

Были приказы Госкомиздата, обязывающие делать указатели к книгам объемом более 20 авторских листов. Эти приказы выполняются редко. "Историю моего современника" В.Г.Короленко, где сотни имен, издательство "Правда" выпустило без указателя. Четырехтомная биография Белинского В.С.Нечаевой также не имеет указателя имен. Без указателей издавалось собрание сочинений Островского в 16 томах... На справочный аппарат в этих случаях смотрят как на роскошь, которую не всегда можно себе позволить. А надо, наоборот, считать роскошью книгу, лишенную аппарата,— она много теряет в своем качестве. Хотя, конечно, и аппарат должен быть составлен экономно и без излишеств.

Необходимо совершенствовать научный аппарат наших изданий и приучать читателей к его восприятию. Например, в каждом томе собраний сочинений печатаются перечни условных сокращений типа РГБ, РГАЛИ, Псс и др. За рубежом сокращения этого типа ("сиглы") применяются широко в научной литературе и употребляются как общепринятые, без пояснения в каждом случае. Выработать стандарт таких сокращений было бы полезно и нам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Текстология, таким образом, играет значительную роль в той документально-фактической и методологической стороне литературоведения, без которой не бывает и решения общих вопросов. "Исследование замкнутого текста не может быть основой литературоведения XX столетия",— заключает Н.И.Балашов[1]. Органически включаясь в литературоведение и обслуживая его, текстология наделяет исследователя литературы действенным средством анализа произведений. Текстология состоит в обоюдной, взаимопроникающей связи с прочими сторонами литературоведения, историей и теорией литературы, существует для них и без них не имела бы смысла, не могла б ни возникнуть, ни развивать свои методы.

Текстология — начало и в известном смысле основа всего литературоведения, ее физиология, по образному сравнению Д.С.Лихачева,— если всю остальную часть литературоведения уподоблять психологии. Текстологическая работа, устанавливая и объясняя текст, подготавливает историко-литературное изучение памятника, расчищает ему путь. Рискованно делать заключения об идейном содержании или литературной форме произведения, не установив предварительно его точного текста, не изучив творческих тенденций работы писателя. Известны примеры грубых просчетов, допущенных вследствие того, что заключения делались без предварительного текстологического изучения и опирались на недостаточно достоверный текст. Благодаря работе текстологов в иных случаях уточняются, меняются наши представления о писателях и литературе. Текстология открыла читателям многие ранее неизвестные страницы Пушкина, Толстого, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, дала возможность кардинально переосмыслить творчество Полежаева, Рылеева, Кюхельбекера, в значительной мере — Некрасова, и т.д.

С другой стороны, плодотворная текстологическая работа использует весь арсенал литературоведения и невозможна без

всестороннего исследования произведения. Взаимопроникающая связь со всеми филологическими дисциплинами придает текстологии необходимую широту взгляда, служит залогом ее силы и дальнейшего развития литературоведения. Каждая научная проработка и издание классических текстов подводит итог изучению данного писателя и становится отправным пунктом новых исследований.

Как часть литературоведения, текстология не может не разделять ее судьбы. Ее успехи — в прямой зависимости от успехов всего литературоведения; ее болезни связаны с болезнями литературоведения и определяются ими. В обстановке догматического засилия литературоведение страдало априоризмом и примитивно-вульгарным социологизированием, которое не вытекало из анализа литературно-художественных явлений, а прилагалось извне. Игнорирование того положения, что литература — искусство, порождало невнимание к вопросам литературной формы (которую перестали изучать) и путей воплощения в ней идейно-художественного содержания, в результате чего ослабла связь литературоведения с практикой литературы. Такому литературоведению соответствовала текстология, в которой просматривались те же недостатки; в которой априорным, практически неприменимым догмам с излишней прямолинейностью и претензией придавалось подчас значение непреложных законов, изложение которых по той или иной наукообразной схеме превращало науку в бюрократическую инструкцию. Недооценка специфики литературы как искусства приводила текстологов к архивистской методике, применимой лишь к изданию документов, не представляющих художественной ценности.

Имея дело с литературой как одним из видов искусства, текстологическая работа не может выполняться механически, она требует мастерства, которое в свою очередь предполагает изменение способов и приемов работы в зависимости от условий и задач исследования. Все это вытекает из требования конкретного подхода к изучаемым явлениям. Историзм — основа правильного понимания и изучения явлений, заложен в самую сердцевину текстологического метода. Приемы текстологической работы многообразны, ибо многообразна литература, отражающая (как вид искусства) бесконечно многообразную действительность, с которой механическая прямолинейность ни в каких случаях не уживается.

Как отрасль литературоведения, текстология не может развиваться без опоры на весь литературоведческий арсенал. Никакая текстологическая работа немыслима без глубокого проникновения в идейно-художественный замысел автора произведения, без учета стоящих перед ним художественных задач. Текстология устанавливает форму литературных произведений, опираясь на их содержание. Невозможно плодотворно работать в области текстологии, не понимая и не прослеживая тесной диалектической связи, единства в произведении всех его элементов, идейно-художественных и формальных.

Последующее развитие текстологии изжило эти субъективистские крайности. С середины 50-х годов текстология ориентировалась на разумные нормы, преодолевая догматизм. Текстологические нормы имеют смысл, но если применять их начетнически, без учета конкретных условий, они превращаются во вредные, антинаучные догмы.

Основным, магистральным путем текстологии был и остается путь критического, филологического анализа. Имея дело с произведениями художественной литературы, ценностями эстетическими, текстолог не может ограничиваться методами формальными, логическими, юридическими. Решение проблем текстологии должно основываться на исследовании творческой истории произведения с применением филологического метода, опирающегося в своих заключениях не только на внешние обстоятельства и документы, но и на самые тексты писателя, из которых извлекаются достоверные суждения о творческих побуждениях автора, следовательно, о подлинности, аутентичности текста в целом или отдельных его частей.

Научная филологическая критика текста неизменно присутствует на всех этапах текстологической работы: при атрибуции и датировке литературного текста, определения состава и композиции издания, при выборе источника текста и установлении текста "канонического" (оценка разночтений, внесение конъектур), при решении вопросов орфографии и пунктуации текста. Ни с каким субъективизмом настоящий филологический анализ не связан, и с его помощью могут быть достигнуты вполне объективные и достоверные результаты. Опора на смысловые и стилистические критерии для выявления творческой воли автора и мотивов его работы — не только допустимая, но совершенно необходимая и обяза-

тельная,— ни в каком случае не должна превращаться в стремление дать "лучший" по сравнению с авторским в смысловом и стилистическом отношении текст.

Среди исследовательских и прикладных аспектов текстологии эдиционный аспект — отнюдь не единственный и даже не главный. Вопрос о тексте важен для изучения творчества писателей (и не только умерших, но и живых) и всего литературного процесса. И наоборот: решение эдиционно-практических вопросов немыслимо без опоры на исследование творческого замысла и всего круга общелитературоведческих вопросов. Текстология в конечном счете "работает" на все литературоведение, способствуя разрешению ее проблем, вплоть до самых больших им общих. Это не значит, что текстология утрачивает свои очертания и неразличимо сливается со всем остальным литературоведением. Текстологическое исследование может включать в себя какие угодно сведения о тексте и обо всем, что с ним связано, может проводиться с какой угодно целью. Однако во всех случаях оно имеет только ей и присущий историко-текстовой аспект. В теории можно и должно различать по возможности четко, что относится к текстологии и что к ней не относится. Но в практическом применении текстологическая аргументация редко бывает изолированной и "чистой": текстологический факт "играет" в соединении с разнородными аргументами самого различного характера и порядка.

Это указывает на вспомогательный характер текстологии как науки, которая выступает в значительной мере как часть литературоведческого метода, как способ исследования.

Текстология стала пониматься узко по недоразумению — вследствие притупления исследовательского характера литературоведения в связи с догматическим, вульгарно-социологическим поветрием. Филологам старой школы такое сужение не было свойственно[2]. Определенное влияние оказал материал: текстология развилась на произведениях древнего периода, где у нее было гораздо больше возможностей, оснований и потребности быть наукой-исследовательницей; обращение к материалу новой литературы усилило прикладное значение текстологии; исследованием новой литературы долго пренебрегало и само литературоведение.

Точка зрения Д.С.Лихачева на задачи и роль текстологии ведет в этом пункте к некому литературоведческому синтезу, чрезвычайно плодотворному. Это та высота, на которую

только и можно было взойти литературоведению, избавленному от прежней узости и догматических пут. Критика этого положения от имени исследователей новой литературы не представляется убедительной. Текстология новой литературы если еще и не ставила перед собою таких задач, то только вследствие своего еще недостаточного развития, и во всяком случае она подошла к этому — вслед за медиевистической текстологией, за которой текстология новой литературы всегда следовала очень послушно.

Может показаться, что при столь широком понимании дела речь идет не о текстологии, а о вопросах далеких, совсем иных, что текстология растворится при этом в истории литературы, в литературоведении в целом. Но разве наша задача — блюсти "обязательные" границы и формы науки, а не делать ее действенным средством познания действительности? Идет усложнение и становление наук, их перегруппировка, возникают науки смежные; со временем могут возникнуть и соответствующие "формы". Но без литературоведения, без лингвистики и стилистики текстология не сможет обойтись никогда.

В стремлении сужать текстологию до практической эдиционной, прикладной дисциплины есть что-то ведомственное и узкое. В учебнике по редактированию для студентов редакторских факультетов и факультетов журналистики указывается, будто в книге "Основы текстологии" (М. 1962) "явно недостает рассмотрения текстологии в редакционно-издательском аспекте"[3], тогда как, например, П.Н.Берков, напротив, отмечал в этой книге "практический характер", "установку на "печатание", на издание"[4]. В этих взаимоисключающих суждениях об одной и той же работе представлены два подхода: ведомственно-практический (с точки зрения "цеховых" интересов будущих книжных редакторов) и научный. Именно поэтому они и не совпадают.

Если текстология — исследование, а не просто издание текста (притом — по заранее установленным и утвержденным "правилам" и инструкциям), то это многое меняет в работе текстолога и в самом его облике.

Суженное представление о задачах текстологии создавало превратное представление о текстологе как об узком специалисте, некоем учетчике, просиживающем штаны за скучным занятием почти механического сличения рукописей и книг.

Текстолог — ученый, литературовед, со всеми вытекающими отсюда последствиями. "...Работа текстолога,— пишет С.М.Бонди,— даже простое чтение и разбор рукописей, не является делом чисто механическим. Текстолог — не простой переписчик или протоколист, в его чисто текстологических выводах отражаются и его понимание автора, и его пристрастия"[5].

Г.О.Винокур настаивал на необходимости специфически филологической одаренности для текстолога и сам ею в полной мере обладал.

Если текстология — исследование, то проявление индивидуальности текстолога, как и всякого деятеля науки,— явление естественное и нормальное. Это право на индивидуальность должно относиться не только к собственно исследовательской части текстологии, но и к эдиционно-практической, также сопряженной с исследованием.

Если текстология — исследование,— по-иному должен ставиться вопрос о полномочиях текстолога, о его, условно говоря, правах, которые даже в эдиционной сфере не могут быть ограниченными "инструкциями", и о его ответственности, которая может означать ответственность только перед самой наукой, перед научной критикой.

Результаты и качество текстологической работы, как работы исследовательской, не могут быть неизменными, "объективно" предопределенными и одинаковыми для всех. Эти результаты безусловно зависят от личных качеств исполнителя, работа которого носит не ремесленно-механический, а творческий характер и, кроме опыта и многообразных познаний, требует высоко развитого критического отношения к тексту. Не понимающих этого и настаивающих на педантичном следовании источнику Виламовиц-Меллендорф предлагал не допускать к тексту ("Es soll seine Hand von den Texten lassen...")[6]. Редактор-текстолог — человек искусства, а не механический исполнитель "правил", от него требуется все, что требуется от людей искусства: художественное чутье, вкус, эмоциональная память, воображение, вдохновение и даже талант — специфическая филологическая талантливость. Следует ему быть человеком искусства в самом широком смысле слова; любить, ценить и понимать всякое искусство, потому что "образованный музыкант может с такой же пользой учиться на рафаэлевской Мадонне, как художник на симфонии Моцарта"[7].

Редактор-текстолог не может не быть тончайшим лингвистом, стилистом; он "чутко принимает сигналы стиля о нарушении соответствия между замыслом и выполнением, между содержанием и формой"[8].

При ориентации на исследование текстов заметно возрастают шансы единой текстологии, преодоление того разобщения, которое неоправданно образовалось между текстологами, работающими на материале разновременных литератур и разнохарактерных текстов: античной литературы, медиевистики, новой русской литературы, археографии, художественных переводов... Хотя во всех этих случаях изучаются литературные тексты,— принято было считать их то ли разными науками, то ли разными отделениями одной науки — со своими предметами, методами, терминологией... В каждой из этих областей, действительно, имеют дело с разными условиями создания и бытования, с различной сохранностью литературных памятников и с разным характером интереса к ним различных групп читателей нашего времени. Однако различия эти не дают оснований для размежевания по этим отделам текстологии, которая в принципе, как наука — едина. В ней мы имеем общий предмет, общий метод (если брать вообще, а не в частных проявлениях), одни и те же категории и понятия, случайно, по неосведомленности в смежных областях наделенные в некоторых случаях разными терминами. Даже появившиеся в последнее время специальные работы по такой специфической отрасли нашей науки, как текстология фольклористическая, обнаруживают, что ведущие проблемы, закономерности и методика и в этой области остаются в основном общими, или во всяком случае общего здесь гораздо больше, чем прежде казалось. Это и объективно так, да мы и сами не заинтересованы, если хотим видеть текстологию широкоперспективной наукой, дробить ее на куски и отделять в этом отношении новую литературу от древней непроходимыми перегородками. Существуют и переходные формы: древняя литература ведь не вдруг стала "новой". Текстология вообще развилась на античном и медиевистическом материале, а на литературу нового времени только распространилась.

Можно специализироваться на литературе определенного периода, на определенном круге писателей или даже на творчестве одного писателя, как это часто бывает с историками литературы, но это не значит, что не существует текстологии

как единой науки о текстах литературы. Есть существенные различия, но есть и общая основа.

Понимание текстологии, связывающее ее преимущественно с изданием текстов, возникло по недоразумению, в результате неправомерного сужения задач текстологии в период притупления исследовательского характера литературоведения вообще. В известной мере различия в понимании предмета и задач текстологии обусловливаются также еще не завершившимися сдвигами в системе литературоведческих дисциплин, не завершившимся развитием текстологии от вспомогательной дисциплины, тесно связанной с изданием текстов, к относительной самостоятельности.

Теоретическое осмысление богатого и разнообразного исторического опыта текстологии, прежде всего — отечественного, дает для разработки ее теории неоценимый материал. Зарубежный опыт никогда еще не изучался систематически. Текстология должна совершенствовать свои методы, опираясь на другие отрасли филологической науки, изощрять и разнообразить приемы филологического анализа, расширять конкретные наблюдения в области исторической стилистики, поэтики, языка писателей, выявлять телеологию авторской работы, тенденции редакторской правки, цензуры и т.п. Здесь перед ней открывается огромное поле деятельности. Выполнить свои задачи текстологии немыслимо без опоры на хорошо разработанные теоретические и методологические основы.

Актуальная задача нашего времени — вернуть текстологию на филологический путь, прочнее связать ее с другими отраслями литературоведения — с теорией и историей литературы, со всеми важнейшими проблемами, которые занимают современного филолога.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3
Историческая часть 9
1. Основные понятия 34
Текст 36
Понятие "классика". Автор, как субъект текста 38
Изменчивость и историческая характерность текста . 46
Отрасли текстологии 67
Источники текста 73
Разночтения. Редакции и варианты 77
Метод 79
Вспомогательные науки 93
II. Установление текста 96
"Воля автора" 102
Проблема выбора 105
Анализ и сличение текста 108
Принцип контекста. Суждения по аналогии. "Конвой" 130
Конъектура 136
Проблема цензуры 150
Редакторы 160
III. Текстология и теоретические вопросы литературоведения . . 167
Текстология как литературоведческое источниковедение 167
Текстология в исследовании закономерностей литературы 179
Изучение закономерностей художественного мышления. "Творческая история" 197
Текстология в историко-функциональных исследованиях 210
Лингвистические аспекты 218
Текстология и интерпретация произведений литературы 226
IV. Вспомогательные разыскания эвристического типа 247
Атрибуция 250

Датировка 278
Локализация 293
V. Эдиционное применение 295
Выбор источника 296
Критическая проверка и исправление текста 302
Типы изданий 311
Научные издания 313
Популярные издания 320
Документальные издания 321
Состав издания 322
Расположение материала 325
Другие редакции и варианты 331
Транскрипция текста 333
Научно-справочный аппарат 349
Комментирование текста 350
Указатели 359
Заключение 360
Примечания 368
Указатель имен 399

Научное издание

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького РАН

Андрей Леопольдович
Гришунин

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ ТЕКСТОЛОГИИ

Технический редактор *Т. И. Мишутина*

ЛР № 02096117

Оригинал-макет изготовлен
в компьютерном центре ИМЛИ им. А. М. Горького

Формат 60×90$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Гарнитура таймс. Печать офсетная. Печ. л. 26.00. Тираж 1000 экз.

Специализированное издательско-торговое предприятие «Наследие»
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а

Заказ № 3384