

*...сказать отъ въ мѣстѣ казало.
и въ, повиднаго мѣстачка,
и въ совершен. отъ него.*

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ И ЭДИЦИОННОЙ ПРАКТИКИ

ОПЫТ
ФРАНЦУЗСКИХ
И РОССИЙСКИХ
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ И ЭДИЦИОННОЙ ПРАКТИКИ
ОПЫТ ФРАНЦУЗСКИХ И РОССИЙСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ



О · Г · И
Москва
2 0 0 3

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ И ЭДИЦИОННОЙ ПРАКТИКИ
ОПЫТ ФРАНЦУЗСКИХ И РОССИЙСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

**TEXTOLOGIE
ET PRATIQUE ÉDITORIALE
RENCONTRE ENTRE CHERCHEURS FRANÇAIS
ET CHERCHEURS RUSSES**

Actes du colloque
du 22 mars 2002

INSTITUT DE LITTÉRATURE MONDIALE,
ACADÉMIE DES SCIENCES
OBSERVATOIRE FRANCO-RUSSE EN SCIENCES SOCIALES
ET HUMAINES COLLÈGE UNIVERSITAIRE FRANÇAIS
(MOSCOU)

SOUS LA DIRECTION DE MICHEL DELON
ET KATIA DMITRIEVA

**ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ
И ЭДИЦИОННОЙ ПРАКТИКИ
ОПЫТ ФРАНЦУЗСКИХ И РОССИЙСКИХ
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ**

Материалы «круглого стола»
22 марта 2002 г.

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РАН,
ФРАНКО-РОССИЙСКИЙ ЦЕНТР ОБЩЕСТВЕННЫХ
И ГУМАНИТАРНЫХ НАУК,
ФРАНЦУЗСКИЙ УНИВЕРСИТЕТСКИЙ КОЛЛЕДЖ
В МОСКВЕ

Под общей редакцией Мишеля Делона
и Екатерины Дмитриевой



О · Г · И
МОСКВА
2 0 0 3

УДК 80
ББК 80
П78

Издание осуществлено при финансовой поддержке Франко-русского центра общественных и гуманитарных наук в Москве

Cet ouvrage est publié avec le concours de l'Observatoire franco-russe en sciences sociales et humaines, Moscou

Редакционная коллегия:

*Наталья Великанова, Екатерина Дмитриева (отв. ред.),
Дани Савелли*

Comité de rédaction:

Natalia Velikanova, Katia Dmitrieva (resp.), Dany Savelli

За содействие в проведении «круглого стола» и подготовке книги выражаем нашу признательность Алексису Береловичу, Франсуазе Досе, Мишелю Ельчанинову, Кристель Мюллер

Tous nos remerciements à Alexis Berelowitch, Françoise Daucé, Michel Eltchaninoff et Christelle Muller

Художественное оформление А. Ирбита

Проблемы текстологии и эдиционной практики: Опыт
П78 **французских и российских исследователей / Под общ. ред.**
М. Делона, Е.Е. Дмитриевой — М., ОГИ. 2003. — 344 с. (илл.)

ISBN 5-94282-223-9

Книга представляет собой публикацию материалов русско-французского коллоквиума, посвященного проблемам текстологии и эдиционной практики. Русские и французские текстологи размышляют в ней о вопросах, встающих при издании сочинений Кребийона, Пушкина, де Сада, Гоголя, Толстого, Достоевского, Сандрара, Ремизова, Блока, Ахматовой, Мандельштама и др. Проблемы современной текстологии освещаются в книге как в практическом, так и в теоретическом аспектах.

УДК 80
ББК 80

ISBN 5-94282-223-9

© Авторы статей, 2003

© М. Делон, Е.Е. Дмитриева, составление, 2003

© ОГИ, 2003

Вместо предисловия

Работа с литературными текстами по необходимости ставит перед нами вопрос об их издании. Как описать и, в особенности, как воспроизвести в современном издании тексты рукописные и печатные? Как следует готовить *академические* (во французской издательской традиции их принято называть *критическими*) издания? Все это требует определения критериев, разработки методов и особого рода техники.

Надо ли говорить, что опыт русских и французских специалистов в этом роде деятельности достаточно разный. Именно поэтому нам показалось важным и интересным «отчитаться» о нашей работе, сопоставить возникающие трудности и их последовательные решения. Проблема на поверку оказывается одновременно теоретической, практической и ... экономической.

Теоретической — потому, что требует определения того, что принято называть «литературным текстом», «произведением», «собранием сочинений» (во французском языке эти понятия к тому же омонимы, различающиеся лишь родом: *une oeuvre* — *un oeuvre*). Можно ли говорить, что текст становится понятным лишь в регрессивном движении, возвращающем нас к первому движению «письма» — иными словами, к авантексту, к документам генетического досье (наброскам, черновым редакциям, источникам и т. д.)? В таком случае должно ли произведение издаваться лишь в сопровождении документов своего генезиса, различных редакций и вариантов? Все ли варианты и редакции равно необходимы в издании? Должны ли полные собрания сочинений включать в себя переписку, личные документы и внелитературные тексты? Могут ли быть сведены воедино две различные редакции одного и того же произведения, сопровождаемые аппаратом вариантов?

До какого предела современный издатель может вторгаться в создание-подготовку текста? Надо ли модернизировать старинные тексты, исправлять ошибки, которые кажутся нам очевидными? Где проходит граница между необходимостью прочтываемости текста для современного читателя и той опасной трансформацией, которая совершается для того, чтобы произведение отвечало нашим современным представлениям о нем? Чтобы оно соответствовало тому месту, которое уже заняло в национальном пантеоне, и той роли, которую идеология данного момента заставляет его играть.

Проблема эта не только теоретическая, но и *практическая*, то есть вполне конкретная. Как сочетать индивидуальную, капризную графику рукописи и нормализованный типографский текст, исправления (зачеркивания) и варианты? Где лучше располагать критический аппарат: в конце издания или внизу страницы? В последнем случае, имеющем все преимущества наглядности, примечания комментатора смешиваются с примечаниями самого писателя и аннотациями научного редактора. Нужно ли создавать палимпсест всех этих информативных слоев или же предпочтительнее разделить их в независимые блоки, которые следуют друг за другом в конце произведения?

Каков должен быть комментарий в академических (критических) изданиях? Все мы знаем, что когда научный редактор пытается «исчерпывающе» объяснить текст, давая лексические пояснения к словам, изменившим свой смысл, устанавливая источники и модели, которыми пользовался писатель, соотношение данного текста с другими текстами того же автора, с другими текстами той же эпохи (или иных эпох), то комментарий может расширяться до бесконечности. Известны и критические (академические) издания, где авторский текст занимает несколько строчек в верхней части страницы, в то время как остальная часть страницы занята комментарием, набранным петитом и погружающим произведение в ученый дискурс. Сами писатели нередко смеются над этой «колонизацией» профессорами их творчества и в свою очередь создают тексты, кажущиеся пастишами «ученых» изданий, где комментарии (аннотации) поглощают текст, который они будто бы должны объяснять. В последнее время некоторые специалисты склонны считать, что очень подробные комментарии допустимы лишь в электронных версиях издания, в то время как в изданиях типографских они должны быть сведены к строгому минимуму. Но каков процент этого «минимума»? 10%, 20% или более от оригинального текста?

Здесь мы подходим к проблеме собственно *экономического* характера. Являются ли издания великих писателей национальным достоянием и должны ли они, подобно музеям, субсидироваться государством (в крайнем случае, общественными фондами и пр.)? Но может ли тогда частный меценат участвовать в государственной поддержке изданий? Следует ли отдавать научное издание на откуп законам конкуренции и частного рынка?

Вот перечень тех вопросов, которые нам показалось интересным рассмотреть на круглом столе, посвященном проблемам текстологии и эдиционной практики и объединившем французских и русских текстологов, занимающихся различными видами издательской деятельности. Хронологически выступления на круглом столе охватили почти три столетия: от XVIII в. (проблемы издания текстов русских путешественников эпохи Просвещения, Кребийона, маркиза де Сада) до XX в. (издания авторов «начала века» — А.А. Блока, В.В. Розанова; русских писателей-эмигрантов — А.М. Ремизова, «официально разрешенных» и вместе с тем опальных «советских авторов» — В.В. Маяковского, Б.А. Пильняка, А.М. Горького, французского писателя Блеза Сандра). В своих магистральных линиях оказался представленным и XIX в. (во всяком случае, русский): различные аспекты изданий А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, — все это также стало темой целого ряда выступлений.

Круглый стол, равно как и издаваемый ныне по его материалам сборник, в определенном смысле продолжил традицию обмена опытом между русскими и французскими филологами-текстологами, которая существует в Институте мировой литературы и Институте русской литературы РАН уже третье десятилетие. В этом смысле, смеем надеяться, сборник впишется в серию уже изданных и готовящихся трудов¹. Вместе с тем

¹ Рукопись сквозь века. Материалы русско-французского коллоквиума / Под ред. Е. Дмитриевой. Москва; Париж; Псков, 1994; Les manuscrits littéraires à travers les siècles / Sous la direction d'Almoult Gressillon. Paris: Du Lérot, 1995; Genèse textuelle, identités sexuelles / Sous la direction de Catherine Viollet. Paris: Du Lérot, 1997; Современная текстология: теория и практика / Под ред. Л.Д. Опульской. М.: Наследие, 1997; Литературный пантеон, национальный и зарубежный. Материалы русско-французского коллоквиума / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. М.: Наследие, 1999; Языки рукописей. Материалы русско-французского коллоквиума / Под ред. В. Багно. СПб., 2000; «Le dessin dans les manuscrits littéraires: un défi à la critique génétique?» Actes du colloque bilatéral

настоящее издание существенно отличается своей проблематикой от того, что нами делалось ранее. Как уже явствует из большинства выше перечисленных названий совместных трудов (которые, как правило, были результатами двусторонних коллоквиумов), проблемы, поставленные в них, хотя и касались в той или иной мере текстологии, носили в большей степени характер историко-литературный, сравнительно-литературный, теоретический. Собственно, те французские текстологи, с которыми мы до сих пор сотрудничали, представляют совершенно особое направление в текстологии, известное под названием «генетическая критика». Последняя в большей степени интересуется генезисом произведения, дефиницией основных категорий текста, авантекста и пр., и лишь во вторую очередь проблемами практическими, то есть собственно издательскими². Не случайно во время многочисленных коллоквиумов, проводившихся совместно ИМЛИ, ИРЛИ и Институтом современных рукописей и текстов (основной «резиденции» генетических критиков), мы всегда исходили из того, что сопоставляем хоть и соположимый, но *телеологически разный* опыт.

Объединив на этот раз французских и русских текстологов-практиков, каждый из которых занят прежде всего *конкретным* делом *издания* того или иного автора, мы решили создать ситуацию, когда обе команды, так сказать, играют на одном поле. Результаты, надо сказать, превзошли наши ожидания. Дело даже не только в том, что при разных подходах и разных текстологических традициях проблемы, решаемые русскими и французскими текстологами, оказались во многом сходными. Интереснее другое: оказывается, весьма сходные проблемы возникают при издании текстов и авторов, казалось бы, предельно удаленных друг от друга и во временном, и в бытийно-событийном плане. Так, текстологические проблемы, возникающие при издании писателя-эмигранта XX века, чье наследие рассеяно по миру и который в силу биографических обстоятельств не мог опубликовать многие из своих текстов, оказываются сходными с теми проблемами, которые возникают, например, при издании вполне «благополучного» писателя Кребийона.

franco-russe dans le cadre de la convention d'échanges ITEM-IMLI (CNRS/ Académie des sciences de Russie) / Sous la direction de Claire Bustarret (в печати).

² Генетическая критика во Франции. Антология / Под ред. Т. Балашовой, Е. Дмитриевой, А. Михайлова, Д. Феррера. М.: ОГИ, 1999.

Именно поэтому при подготовке данного сборника мы решили отойти от хронологического расположения материала (хронологию читатель легко восстановит и сам) и объединить в отдельные разделы статьи, посвященные авторам, казалось бы, весьма разноплановым, издание которых, однако, ставит перед текстологами сходные вопросы.

Известно, что сама текстология как наука, возникающая из потребностей классической филологии восстанавливать порой утраченные тексты, во главу угла ставила реконструкцию некоего «идеального» текста, который в зависимости от эпох и школ называют «каноническим», «основным», «базовым», «*texte de base*» и т. д. Генетическая критика, как известно, оспаривает данный термин, считая, что генезис текста иногда столь сильно отличается от конечного результата, что часто в нем следует видеть особую форму произведения, которая не может рассматриваться в категории конечной целесообразности. К тому же, даже когда речь идет об изданиях, на первый план у генетических критиков вольно или невольно выступает не столько издательская цель, сколько критическая, интерпретирующая, плохо совместимая с филологической традицией в ее строгом понимании. Но как быть текстологу, задача которого опубликовать некий текст, который так или иначе будет восприниматься как обладающий наибольшей авторитетностью, хотя бы уже потому, что именно он будет затем репродуцироваться в массовых изданиях и именно к нему составляются варианты?

Впрочем, тезис о том, что именно академическое (критическое) издание должно ложиться в основу последующих массовых, ныне уже оспаривается. Следует идти «не от академического к популярному, а от популярного к академическому», пишет издательница А.М. Ремизова Алла Грачева, объясняя это рядом причин как собственно текстологического, так и биографического характера. О том же в конечном счете говорит и Юрий Фрейдин, показывая на примере изданий О.Э. Мандельштама, какую роль, особенно в эпоху политических репрессий, может играть даже и дефектное, текстологически не выверенное издание.

Что касается «канонического текста», то, как уже говорилось, по традиции и в России, и во Франции этот «наиболее авторитетный», базовый текст, как правило, совпадал с последней авторской волей. Похоже, однако, что в последнее время намечается тенденция данный тезис пересмотреть. Так, например, известно, что «обращенный» Расин, став историографом короля,

переделывал свои трагедии, сообразуясь с новой творческой перспективой, которая отнюдь не лучше и не интереснее той, что была у юного драматурга. Соответственно в недавно подготовленном в серии «Библиотека Плеяды» томе сочинений Расина французские издатели, вопреки традиции, вернулись к ранним редакциям его пьес, считая, что именно они способны заинтересовать современного читателя.

О необходимости «оглядки» на современного читателя пишет в нашем сборнике издатель Кребийона Жан Сгар, акцентируя внимание и на относительности понятия «идеальный» текст (который не существует даже для самого автора), и на его временном характере:

Издавать Кребийона — значит «устанавливать» текст, который в наибольшей степени удовлетворил бы сегодняшнего читателя и вместе с тем воспроизводил бы тот идеальный текст, которого автор тщетно пытался добиться от своих издателей. Более того, речь идет подчас о некоем идеальном тексте, за которым автор уставал «гоняться», поскольку, занимаясь исправлениями, Кребийон довольно быстро уставал... Таким образом, мы должны искать между множеством вариантов текста, каждый из которых в отдельности ошибочен, тот текст, который концентрирует в себе наибольшее количество смыслов. Затем этот текст необходимо записать, соблюдая современную систему знаков и правила современного языка.

Удовлетворить ожидания современного читателя — вот та сверхзадача, которая, по мнению Сгара, должна стоять перед текстологом-«реставратором». Но он же показывает и то, что эта реконструкция-реставрация никогда не будет аутентичной («Как и при любой реставрационной работе ничто не может гарантировать нам, что цвет очищенного фасада, фрески или живописи будет точно таким же, как и изначально»).

О необходимости отходить от давления «последней авторской воли», понимая всю ее относительность и уязвимость (ибо волеизъявление автора порой оказывается весьма отрывочным, распространяясь лишь на отдельные фрагменты текста, а также может быть опосредовано рядом иных факторов), пишут в своих статьях Н. Великанова и А. Грачева. Применительно к творчеству А.М. Ремизова, как показывает А. Грачева,

определение редакций, основанное на хронологическом принципе (I-я, II-я, III-я), условно. Оно фиксирует лишь временную последовательность создания текстов. Но эта последовательность не равнозначна движению текста к основному

в классическом понимании этого термина — как к наиболее полному, «лучшему» и законченному отражению творческого замысла. Ремизовские редакции — проявления бесконечного процесса творчества. Каждая из них — автономна и эстетически равноценна. В художественном сознании писателя отсутствует понятие «основной текст» в традиционном понимании этого термина. Новая редакция раннего текста — это новое самодостаточное произведение, не перечеркивающее и не отвергающее предыдущего.

В связи с этим в Собрании сочинений Ремизова выбор текста для воспроизведения определяется не принципом издания текста по последней авторизованной публикации или рукописной версии, а принципом его издания в редакции, сыгравшей наиболее существенную роль в развитии литературного процесса.

Любопытно, что к сходному выводу приходит и Н. Великанова. Говоря об издании «Войны и мира», она руководствуется уже не принципом издания, сыгравшего особую роль в литературном процессе, но представлением о единстве творческого процесса самого автора (Толстого), что заставляет предпочесть вторую редакцию «Войны и мира» (1869) последующим:

Эдиционная текстология руководствовалась тремя основными приемами, которые и позволили создать современный текст «Войны и мира», — это реконструкция, контаминация и конъектура. Для восстановления достоверного текста необходима, по всей видимости, только реконструкция по рукописным и печатным источникам, предшествующим второму изданию и воплотившим непрерывность творческого процесса. Она позволит выявить и исправить ошибки, большей частью механические, возникшие в результате переписывания и типографского набора. В этом случае будут гарантирована достоверность и истинность окончательного текста.

Еще одна проблема, возникающая при любой попытке установления «идеального текста», — проблема приоритета рукописи или печатного текста. Как показывает Н. Королева на материале изданий А.А. Ахматовой, нередко автограф (рукопись) может относиться к более позднему времени, а печатный текст — к более раннему (или наоборот). Когда речь идет об издании авторов, чье творчество подвергалось идеологическому давлению, цензуре и автоцензуре, которых лишены их ранние, дореволюционные произведения, у издателя возникает вопрос: какую из двух редакций соответственно советского и дореволюционного периода предпочесть: раннюю (печатную) или позднюю (рукописную)?

И если Н. Королева не дает однозначного решения вопроса, а скорее его проблематизирует, то французская издательница и переводчица Б.А. Пильняка предлагает более жесткий ответ:

В отношении писателя, жившего в режиме репрессий и безжалостного подавления свободы слова, издатель не может удовлетворяться каждый раз систематическим предпочтением последней редакции, появившейся при жизни автора, под тем предлогом, что она в наибольшей степени отвечает тому, что называется «последняя авторская воля». Достаточно вспомнить в этой связи о все увеличивавшемся в СССР давлении цензуры и возникавшем, как рикошет, порой столь же вредоносном давлении автоцензуры.

Другая актуальная проблема, которая вырисовывается в ряде статей настоящего сборника, — проблема издания писателей (поэтов), мысливших циклами и легко оттого комбинируя собственные тексты в различном порядке. Проблема, казалось бы, ультрасовременная и, так сказать, постмодернистская, имеющая на теоретическом уровне множество решений. Но как разрешить ее, если дело практически касается издания, в котором один и тот же текст не может (и не должен) перепечатываться по множеству раз, пусть и в различных контекстах?

К писателям подобного рода относились и В. Розанов, и А. Ахматова, и Блез Сандрар, и Б. Пильняк. Издатель Розанова А. Николюкин, говоря о «рукописности души» как основе творческого процесса философа, занятого постоянным пересозданием различных записей и повторением самого себя, но в новой форме, предлагает решение компромиссное, но, по-видимому, единственно правильное в отношении Розанова:

Поскольку рукопись не была закончена и подготовлена к печати автором (принцип незавершенности как художественная установка Розанова в это время), то иногда присутствовало два, три, четыре варианта, развивающих одну и ту же тему. Публиковать все их не представлялось возможным в нашем издании, и текстолог-составитель должен был выбирать наиболее полный текст. Однако иногда сходные записи в книгах разных лет («Сахарна», «Мимолетное», «Последние листья», «Апокалипсис нашего времени», «Возрождающийся Египет») оставались в тексте как свидетельство того, что писатель по памяти повторял одну из своих прежних записей, продолжая обдумывать ее в последующие годы.

В случае, когда у писателя изначально единый план распадается на части, когда автор «намеренно скрывает работу по пере-

писыванию или вторичному использованию текстов или только намекает на нее при помощи аллюзий» — а именно это случай французского писателя Блеза Сандрара, — когда писатель вставляет какие-либо тексты, изначально публиковавшиеся отдельно, в сборники, которые в свою очередь вставляются в более обширные сборники, — тогда, в качестве текстологического решения, могут быть приняты два разных издания данного автора, следующие различным принципам. Именно так поступил Клод Леруа, возглавив одновременно в двух издательствах подготовку Собрания сочинений Сандрара. Причем в одном издательстве («Denoël») творчество писателя представлялось «в синхронном варианте», выявляющем все его разнообразие, а тексты группировались «по тематическому сходству либо по общему процессу создания. В другом же издательстве («Gallimard») «подбор и объединение текстов осуществляются по жанрам».

Случай иного рода — издание А. Ахматовой в издательстве «Эллис Лак», где, в порядке эксперимента, «было решено дважды напечатать лирические тексты, вначале восстановив хронологию их написания, т. е. „разрушив“ структуру поэтических книг, а затем в другом томе воспроизвести композицию ахматовских книг, восстановив сюжет представленного в них лирического романа». Ситуация эта анализируется в двух статьях сборника: С. Коваленко и Н. Королевой — текстологов-издателей, принимавших участие в данной работе. Однако выводы, к которым они приходят в результате работы, почти противоположны. Если С. Коваленко смотрит на такое комбинаторное издание скорее положительно, говоря о новых открытиях, которые были сделаны именно вследствие неординарного текстологического решения, то Н. Королева, высказывается более сдержанно:

Путь построения академического издания по типу 4-го тома «Эллис Лак», учитывающий *первую* авторскую волю Ахматовой, но не полностью учитывающий ее *последнюю*, итоговую авторскую волю, также нуждается в большой коррекции. Хотя именно по этому пути в принципе следует идти составителям «академического» издания поэзии Ахматовой, что предполагает: публикацию авторских книг в их хронологической и даже псевдохронологической последовательности... тщательнейший учет поздних авторских изменений в композиции книг и в выборе редакции текстов, сохранение созданных Ахматовой циклов (как правило, они создавались много позже написания отдельных стихотворений, с перепосвящениями, с перетасованной, а иногда и авторски фальсифицированной датировкой).

Итак, подчеркиваю еще раз: именно особенности творческой индивидуальности поэта Анны Ахматовой заставляют отказаться от жесткого жанрово-хронологического построения ее «академического» собрания стихотворений. Несмотря на то что Ахматова внимательно относилась к датировке своих произведений и не возражала против того, чтобы отдельные ее издания были выстроены по хронологии, как поэт она «мыслила» книгами и циклами.

Впрочем, как это очевидно из статей С. Фомичева, В. Непомнящего и И. Сурат, представленных в разделе «*Pro* и *contra*», даже такой гораздо более «традиционный» автор, как А.С. Пушкин, может заставить задуматься о необходимости отказа от жанрово-хронологического построения его собрания сочинений.

И еще один вопрос: нужно ли публиковать весь комплекс авторских текстов в заданной автором последовательности, несмотря на неизбежные повторы? Свой ответ дает Дани Савелли, исходя из опыта текстологического изучения Пильняка.

Настоящая проблема, — пишет она, — заключается... в комбинированном характере пильняковских текстов, которые вставляются, словно матрешки, друг в друга, что и составляет настоящую головоломку для текстолога, который сам легко теряется в лабиринте вкраплений. И в самом деле, вспомним, что «Голый год» можно рассматривать отчасти и как амальгаму рассказов, написанных Пильняком до 1922 года. То, что внутри самого романа воспринимается как отрывок, представляло собой законченные тексты, публиковавшиеся в различных журналах и в сборнике «Быльё», причем последний сам во многом состоял из новелл и фрагментов ранее опубликованных новелл Пильняка.

Понимая всю уязвимость повторения одних и тех же фрагментов внутри одного Полного собрания сочинений, исследовательница тем не менее считает:

Признаем, однако, что читатель Полного собрания сочинений Пильняка по необходимости испытает чувство, будто он несколько раз перечитывает *одно и то же*. И все же, если он пройдет мимо того факта, что текст «Голого года» мог быть «демонтирован», чтобы быть в дальнейшем «смонтированным» иным образом, не пройдет ли он мимо того поистине гениального, что и составляет суть этого романа?

Впрочем, еще одно возможное решение было избрано А. Грачевой в издании Ремизова, где та же самая проблема решалась не

столько эдиционным, сколько комментаторским путем, заставлявшим читателя ментально реконструировать текст:

Чтобы дать в рамках ограниченного объема собрания сочинений максимальное количество текстов Ремизова, авторы издания сознательно пошли на непоследовательность подачи текстов. Зачастую текст «жанра-ансамбля» представляет собой художественное целое, смонтированное из частей — произведений малых жанров, неоднократно повторяющихся в составе разных сборников или циклов.... В подобных случаях составители не воспроизводят сборники или циклы в целом виде, а представляют читателям составляющие их тексты в хронологическом порядке, указывая в комментарии на последовательность их вхождения в состав того или иного «жанра-ансамбля». В конце томов такого состава приведены перечни содержания отдельных сборников и циклов.

Каково текстологическое решение авторских мистификаций? Вопрос этот также возникает в целом ряде статей сборника. Как текстологически разрешить «головоломки» Сандрара, который в своих действительно существующих текстах нередко упоминает о многочисленных отсутствующих текстах (утраченных, спрятанных, уничтоженных, неоконченных, находящихся в процессе написания и т. д.)? Как текстологически грамотно использовать «список опечаток» Розанова, который сам писатель нередко использовал как хитрый литературный и антицензурный прием, равно как и «дефектный» алфавитный перечень статей, часть которых отсутствует в тексте. Каково эдиционное решение сознательных хронологических сдвигов Ахматовой, менявшей даты «в угоду заданному лирическому и историческому сюжету, обращаясь к тайнописи — одному из ею любимых и совершенно ей необходимых приемов» (С. Коваленко). Как атрибутировать «бродячие строфы» Ахматовой (используя ее же термин), как расшифровать заключенную в них криптограмму?

Наконец, еще одна проблема, очевидно объединяющая и русских и французских издателей, — это воспроизведение орфографии и пунктуации. Вопрос, казалось бы, вполне безобидный, предполагающий два кардинально противоположных решения (либо полную модернизацию, либо, наоборот, тщательнейшее воспроизведение оригинала), таит в себе немало подводных рифов. Можем ли мы модернизировать графику и орфографию Петра I, лишив текст присущего ему колорита? Можем ли мы не учитывать «все эффекты синтаксиса, орфографии, пунктуации»

столь эмоционально насыщенных текстов, каковыми были тексты Кребийона? Но ведь проблема заключается в том, что до 1750 г. ни синтаксис, ни орфография, ни пунктуация не имели установившихся форм выражения. В результате издатель Кребийона, к собственному «величайшему сожалению», отказывается и от старой орфографии, и от двойного интервала, и от строки в 31 знак, поскольку последнее в условиях современных изданий «нерентабельно». При этом он сохраняет «расположение текста в целом» и большую часть заглавных букв, стараясь провести различие «между авторской волей и типографскими нормами».

Любопытно, что и издатели Гоголя, также «к собственному величайшему сожалению» и по сходным соображениям, вынуждены были отказаться от первоначальной идеи дипломатического воспроизведения в данном случае уже черновых рукописей Гоголя, отчетливо понимая, что гоголевская произвольная пунктуация и несоблюдение орфографических норм в каком-то смысле предвещают те возможности, которые полстолетия спустя были эстетически отрефлектированы в модернистской и символистской поэзии, отказавшейся от жестких рамок пунктуации и орфографии во имя иных художественных смыслов.

Какие проблемы ставит перед издателями текст, написанный на различных языках, будь то текст Пушкина или путешествующего дипломата Б. Куракина, воспроизводящего иногда по слуху то или иное иностранное слово или выражение? Как быть в тех случаях, когда мультилингвизм выражается не только в наличии нескольких национальных языков, но также и различных языков семиотических: вербального и графического? И почему так важно не упустить из внимания именно графическую составляющую текста, донеся до читателя не только текст рукописей Достоевского, но и его рисунки? И почему в современных изданиях так важно воспроизводить иллюстрации прижизненных изданий маркиза де Сада, рискующих смутить поборников чистой нравственности? Каковы перспективы комментария к современным изданиям? Должен ли издатель-комментатор стремиться к исчерпывающей полноте и каковы ловушки подобного целеполагания? Каково соотношение установки на объективность комментария (см. статью Ю. Манна) и субъективность авторской интерпретации (см. статью Н. Грякаловой)?

Эти и многие другие вопросы освещаются и обсуждаются в предлагаемой читателю книге.

В поисках
«идеального» текста

Жан Сгар

Как издавать Кребийона

Как подготовить научное издание литературного текста, если у нас нет ни рукописей, ни канонического издания, ни советов автора — иначе говоря, когда на основании весьма сомнительных текстов мы сами должны постепенно устанавливать некий «идеальный» текст?

В этом отношении издание Полного собрания сочинений Клода Кребийона, которое готовила исследовательская группа университета им. Стендаля (Гренобль)¹, являет собой некий крайний случай. Я даже думаю, что помимо объективных причин, по которым мы выбрали для издания именно этого автора (литературная ценность текстов Кребийона и тот факт, что полные собрания его сочинений не выходили с 1779 г.), здесь сыграло свою роль еще и стремление к преодолению трудностей, не лишенное некоторой доли мазохизма.

Подобные трудности прекрасно известны всем тем, кто работает со старыми художественными текстами, то есть с текстами, опубликованными до 1750 г. Когда мы издаем чисто информативный текст, например архивный документ, проблема проста: переходя от одной системы кодировки к другой, мы в принципе не теряем информации. Но если текст обладает выразительностью и экспрессивностью, будучи наполнен образами, ритмами, иронией, эмоциями и т. д., мы должны очень тонко учитывать все эффекты синтаксиса, орфографии, пунк-

¹ *Crébillon Claude. Œuvres complètes. Sous la direction de Jean Sgard. Classiques Garnier. 4 volumes, 1999–2002.* В группу входило 20 человек, часть которых работала над изданием двенадцати повестей и романов, а другая — над перепиской и публицистикой Кребийона.

туации. Проблема, однако, заключается в том, что до 1750 г. ни синтаксис, ни орфография, ни пунктуация не имели установившихся форм выражения. В случае с Кребийоном мы сталкивались с такими же трудностями, какие приходится преодолевать, например, издателям Платона, Шекспира, Мольера, Прево. С той только разницей, что, когда речь идет о Платоне или Мольере, мы постоянно остерегаемся тех изменений, которым подвергались тексты, прежде чем дойти до нас. Когда же речь идет о Прево, Мариво или Кребийоне, мы теряем бдительность: нам кажется, что мы имеем дело с напечатанными текстами, которые были опубликованы при жизни автора и, предположительно, с его согласия. Так эти тексты впоследствии обычно и перепечатывали и... тем самым совершали ошибку.

Издавая тексты, созданные после 1750 г., мы нередко имеем в своем распоряжении черновики, автографы, письма автора, а также корректуры с внесенными в них последующими исправлениями. В данном случае ничего этого нет.

Издавать Кребийона — значит «устанавливать» текст, который в наибольшей степени удовлетворил бы сегодняшнего читателя и вместе с тем воспроизводил бы тот идеальный текст, которого автор тщетно пытался добиться от своих издателей. Более того, речь идет подчас о некоем идеальном тексте, за которым автор уставал «гоняться», поскольку, занимаясь исправлениями, он довольно быстро уставал...

Таким образом, выбирая между множеством вариантов текста, каждый из которых в отдельности — ошибочен, мы должны искать тот текст, который концентрирует в себе наибольшее количество смыслов. Затем этот текст необходимо записать, соблюдая современную систему знаков и правила современного языка. Я говорю здесь только о художественных текстах и в особенности о том, который был поручен мне для подготовки к изданию (первоначальное его название — «Шумовка»; в настоящее время его принято называть «Танзай и Неадарне»). Но мы все — вместе или по отдельности — должны были провести подобную работу, обследуя различные издания, чтобы найти определенные нормы и приемы установления «канонического» текста и передачи пунктуации того времени.

* * *

Прежде чем приступить к работе над научным изданием, необходимо ответить на вопрос: каким образом до нас дошли те или иные тексты? Ведь в период головокружительного успеха

Кребийона — между 1730 и 1740 г. — все его романы многократно переиздавались: нам известно 21 издание «Писем Маркизы», вышедших при жизни автора, 17 изданий «Танзая», 19 изданий «Софы», но все эти издания пестрят ошибками.

Обычно Кребийон отдавал свои рукописи друзьям и знакомым, но до нас ни одна из них не дошла². Из множества рукописей, которые переходили из рук в руки, одна в конце концов находила себе издателя, обычно без ведома автора. Естественно, что эта рукопись была не выправленной, и поскольку публиковалась она без разрешения, то автор не имел возможности проконтролировать издание. Вот так и появилось первое издание, которому, однако, не следует доверять. «Подделка» вскоре выходила в свет, а поскольку в Голландии, Германии и Англии книги печатаются очень быстро, то количество последующих подделок только умножалось.

Во Франции Кребийон выпустил вместе со своим издателем и книготорговцем Лораном Про несколько изданий небольшим тиражом, иногда внося в них исправления, иногда оставляя текст без изменений. Все мы хорошо знаем, что, когда имеешь дело с произведениями, рукописи которых не сохранились, следует внимательно просматривать второе издание: обычно автор исправляет в нем ошибки, которые можно было найти в первом. В случае с Кребийоном очень трудно определить, что такое «второе издание»; во всяком случае, во «втором» известном нам издании часто нет и следа авторских исправлений. Значит, надо изучить все последующие издания.

С помощью моего друга Мишеля Бризбуа, известного библиографа, я пришел к следующим заключениям: первое оригинальное издание романа «Танзай и Неадарне, японская история» (1734) очень быстро было нелегально перепечатано в Лондоне под названием «Шумовка, японская история». Эта «нелицензионная» перепечатка была в свою очередь воспроизведена голландскими издателями-книготорговцами, а позже и всеми издателями полных собраний сочинений Кребийона. И только в 1740 г. автор сам подготовил третье издание «Танзая», которое было существенно исправлено и украшено

² Нам выпало счастье обнаружить две ранние рукописные редакции текста Кребийона «О, какая сказка!». Речь идет об авантекстах, которые очень сильно отличаются от известного нам печатного текста. Первая рукопись была опубликована Региной Жоман-Бодри в виде самостоятельного произведения; вторая же рукопись используется как источник вариантов данного текста.

гравюрами. Затем, в 1743 г., он опубликовал «Танзая», в котором отменил половину своих исправлений. Но и это четвертое, самое ценное издание, известное лишь по нескольким роскошным экземплярам, было тоже вскоре нелегально перепечатано со множеством искажений...

Короче говоря, все издания, на которых стоит название «Шумовка», начиная с оригинального — не исправленного — текста, являются неавторитетными перепечатками, и из всех изданий «Танзая и Неадарне» мы можем опираться лишь на очень сильно правленое издание 1740 г. и на еще раз правленое автором издание 1743 г.

Мишель Бризбуа сделал библиографическое описание всех изданий; я со своей стороны занимался историей текста. Согласовав наши выводы, мы смогли выбрать основной текст — 1743 г. Эта история изданий (по крайней мере изданий «Танзая» 1734, 1740 и 1743 гг.) в некоторой степени компенсирует отсутствие рукописей, она дает нам некоторое представление о тех колебаниях, которые автор испытывал перед текстом, никогда полностью его не удовлетворявшем, о его неустанной заботе о ясности и точности. Приведем для примера следующий отрывок (с. 414 оригинального текста):

«[...] тогда она почувствовала, что самая строгая добродетель может бороться, но не всегда уверена в победе» (издание 1734 г.).

«[...] что если добродетель всегда может бороться, она не всегда уверена в победе» (издание 1740 г.).

«[...] что если самая строгая добродетель может бороться, она не всегда уверена в том, что победит» (издание 1743 г.)³.

Самое любопытное, что Кребийон часто возвращается к первоначальному тексту, словно осознавая, что к 1740 г. перо его уже утратило свою легкость. Впрочем, когда мы говорим «словно», это не означает «потому что». Соответственно, готовя наше издание, мы должны были последовательно выступать в роли верного секретаря Кребийона, а затем — терпеливого корректора при нерешительном и немом авторе. И нашей

³ «[...] elle éprouva pour lors que la vertu la plus sévère peut combattre, mais n'est pas toujours sûre de triompher» (издание 1734 г.).

«[...] que si la vertu peut toujours combattre, elle n'est pas toujours sûre de triompher» (издание 1740 г.).

«[...] que si la vertu la plus sévère peut combattre, elle n'est pas toujours sûre de vaincre» (издание 1743 г.) (*фр.*).

единственной направляющей силой был критический дух, который мы приписывали автору; но это был в конечном счете наш собственный критический дух.

Трудно сказать, что значимо в напечатанном литературном тексте, а что — нет. Возьмем хотя бы формат. Один и тот же текст имеет разное значение, если он напечатан in-4° или малым форматом in-12°, восьмым или четырнадцатым кеглем, иллюстрирован он или нет, напечатан на словарной или на плотной бумаге, короткими или длинными типографическими блоками и т. п. Когда Кребийон решает опубликовать «Танзая и Неадарне, японскую историю» в двух маленьких томиках соответственно по 275 и 242 страницы малого формата in-12°, каждая из которых содержит по 23 строки (780 печатных знаков), в переплете 8×14 см, с фронтисписом и четырьмя гравюрами вне текста, с виньетками и рисованными заглавными буквами, то книга производит совершенно иное впечатление, нежели изданный в наши дни тот же текст, опубликованный в серии «Classique Garnier» вместе с другими произведениями Кребийона — «Сильфом», «Письмами Маркизы» и «Любовными похождениями Зеокинизюля» — в едином 758-страничном томе. Желтая обложка, формат in-8°, страница в 2400 знаков, восьмой кегль (и шестой для примечаний) — все свидетельствует о том, что произведение из предмета искусства превратилось в предмет изучения. Кребийон же публиковал у своего соседа и друга Лорана Про маленькую элегантную книжку, которую легко читать, держа в руке, и выбрал подходящую для этого жанра типографскую систему, которую мы без труда узнаем в барбеновском издании «Сказок моей матушки Гусыни» Перро. Воспроизведем здесь страницу 64 первого тома «Танзая» издания 1743 г.:

ТАНЗАЙ

[двойной интервал наверху страницы]

ГЛАВА VII

*На следующий день после Свадьбы,
испытание Шумовки:
Гнев, & Отказ Согренуцио*

Звук труб, &
рожков, возвестил
народу, что вскоре придут Го-
спода. Неадарне ведомая

Принцем, наконец появилась. То что произошло во время столь мучительного для нее одевания, заставило покраснеть ее щеки, что лишь усиливало ее красоту, & страсть Танзая.

Король сел вместе с ними в колесницу; Принц был одет в тот день величественно, & его великолепная Шумовка висела на пере[вязи]⁴.

Очевидно, что этот очень разряженный текст, с короткими строчками, большим количеством заглавных букв и обильной пунктуацией, походит в большей мере на поэму, нежели на историческое повествование. Но в современном издании все это должно исчезнуть — из соображений простой экономии, удобства чтения, как мы его понимаем сегодня, из-за безразличия к знакам, которые потеряли свой смысл. Нам пришлось, к величайшему моему сожалению, отказаться и от старой орфографии, и от двойного интервала, и от строки в 31 знак, и от 11-го кегля «Гранжан», и от эперлюэт (значка «&»), и от некоторых заглавных букв и запятых — словом, от всего того, что, по всей вероятности, было важно для автора. Я должен был сделать в некотором смысле то же самое, что и те, кто «подделывал» книги в XVIII в.: упрощать, стремиться выиграть как

4

TANZAY

[double filet en haut de page]

CHAPITRE VII

*Suite du jour des Noces, essai
De L'Ecumoire: Colere, &
Refus de Saugrenutio*

Le bruit des trompettes, & des clairons, annonça au peuple, qu'il alloit voir ses Maîtres. Néadarné conduite par le Prince, parut enfin. Ce qui venoit de se passer à cette toilette si pénible, lui avoit laissé une rougeur qui augmentoit sa beauté, & les désirs de Tanzai. Le Roi monta avec eux dans le même char; le Prince étoit ce jour-là magnifiquement vêtu, & sa superbe Ecumoire passée au bau-[drier] (*фр.*)

можно больше места, экономить бумагу. Я остался верен лишь самому тексту, его распределению по абзацам, расположению диалога. А потому, например, я не увеличивал количество абзацев для того, чтобы прояснить текст, не располагал диалоги так, как это делалось при публикации комедий согласно принятой еще до недавнего времени традиции:

— Источник моей радости, — сказала она Принцу, глядя на него с нежностью, — не могли бы вы мне сказать, что означает эта шумовка?

— Принцесса, — ответил он значительно, — это то, что должно определить счастье нашей жизни.

— Что общего с нами, — продолжала она, — может иметь эта шумовка?⁵

Дело в том, что в тексте Кребийона диалог оказывается растворен в повествовании, он даже не заключается в кавычки, которыми принято отграничивать реплики (причем в этом Кребийон не является исключением — подобный обычай написания диалогов был принят, например, Мариво и Прево). Ср. в оригинальном авторском издании:

Источник моей радости, сказала она принцу, глядя на него с нежностью, не могли бы вы мне сказать, что означает эта шумовка? Принцесса, ответил он значительно, это то, что должно определить счастье нашей жизни. Что общего с нами, продолжала она, может иметь эта шумовка?⁶

Диалог, таким образом, становится частью нарративного текста: в ту эпоху было недопустимо смешивать типографские правила печатания театральных пьес и романов, это привело бы к смешению жанров. Это было вопросом стиля.

⁵ — Source de ma joie, dit-elle au prince, en le regardant tendrement, ne me direz-vous jamais ce que veut dire cette écumoire?

— Princesse, lui répondit-il gravement, c'est ce qui doit décider du bonheur de notre vie.

— Cette écumoire, reprit-elle, que peut-elle avoir de commun avec nous? (*фр.*)

Это — текст «Шумовки», подготовленный Пьером Льевром (*L'Écumoire*. Paris: Le divan, 1930. P. 51), а также Эрнестом Штромом в издании: *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné. Histoire japonaise*. Edition Nizet, 1976. P. 127. См. мое издание «Танзая и Неадарне» в: *Crébillon Claude. Œuvres complètes*. T. I. P. 295.

⁶ Source de ma joie, dit-elle au Prince, en le regardant tendrement, ne me direz-vous jamais ce que veut dire cette Écumoire? Princesse, lui répondit-il gravement, c'est ce qui doit décider du bonheur de notre vie. Cette Écumoire, reprit-elle, que peut-elle avoir de commun avec nous? (*фр.*)

Итак, я сохраняю расположение текста в целом, а также его название (с юмористическим — пародирующим ученый стиль — курсивом) и большую часть заглавных букв. Почему не все заглавные буквы? Потому что здесь необходимо понять, в чем заключается различие между авторской волей и типографскими нормами.

Кребийон пишет в «Танзае» многие слова с заглавной буквы, ибо это является для него признаком аллегорической сказки: все вымышленные персонажи имеют право на заглавную букву (Фея, Мышь, Гений и даже Шумовка). Заглавная буква является знаком волшебства; она обозначает также величие и достоинство (Господа, Принц, Король, Великий Жрец); она прославляет литературные категории (Поэзия, Трагедия, даже Публика и Читатель). Практиковавшийся до недавних пор отказ от заглавных букв делает текст более банальным. К сожалению, типографы из страха пропустить заглавные буквы, ставили нередко их где попало. Это касается в особенности голландских типографов, которые следовали немецким типографским нормам. Вот как выглядит, например, следующий отрывок:

Этот ловкий Придворный, могущественный Жрец, прекрасный Певец, приятный Рассказчик, оставил нам сто превосходных Эпиграмм; что касается Проповедей, он оставлял их на откуп своему Секретарю⁷.

Смысл заглавной буквы здесь уже теряется. Мы должны выявлять, в каких случаях заглавные буквы могли быть авторскими — а это могли быть обозначения аллегорий, социальных категорий, учреждений, литературных жанров, персонажей, торжеств и праздников. В упомянутом примере со страницы 64 я сохраняю заглавные буквы в словах «Свадьба», «Шумовка», «Господа», «Король»... По поводу слова «народ» я сомневаюсь: насколько осознанно было противопоставление «народ» и «Господин» (строчная буква и заглавная)? Мы проверили, и оказалось, что Кребийон всегда писал «народ» со строчной буквы. Я могу еще уловить разницу между волшебной Шумовкой и кухонной утварью; но я никогда не смогу понять, почему он пишет имя Танзая тремя разными способами —

⁷ Courtisan adroit, Prêtre impérieux, bon Chansonnier, Conteur plaisant, on avait de lui cent bonnes Épigrammes; quant aux Homélie, il les laissait à son Secrétaire (*фр.*).

«Tansai» на титульной странице, «Tanzaу» на каждой странице сверху и «Tanzaï» в тексте...

Мы видим, что модернизация текста может быть лишь относительной: в типографской системе отменяется все то, что кажется совершенно произвольным и лишённым смысла сегодня. У меня нет никаких сомнений в том, что можно отказаться от окончаний глаголов (*alloit*, *augmentoit*), или от «s», которые подходят на «f», или от значка &; в слове «Nôces» больше не ставится диакритический знак, а в слове «colège», наоборот, ставится; но необходимо исправлять ошибки, характерные для контрфакций, из-за которых, например, возникло написание «Saug-rénutio» вместо «Saurenutio», звучащее значительно более бурлескно, напоминая о прилагательном «saugrenu» («нелепый», «несуразный»). Мы модернизируем, таким образом, прежде всего орфографию и в некоторой (трудноопределимой) степени употребление заглавных букв и пунктуацию; но на последней проблеме необходимо остановиться более подробно.

Пунктуация литературного текста лишь отчасти обусловлена теми или иными условностями, характерными для своего времени. Она должна обозначить некоторое количество более или менее долгих пауз в тексте в зависимости от синтаксиса. Это происходит благодаря использованию произвольных знаков, которые могут изменяться с течением времени. В названии приведенной главы VII «Танзая» мы видим типичное для XVIII в. использование знаков препинания: двоеточие, вероятно, имело в это время тот же смысл, что точка с запятой в перечислении типа 2+2: «suite de jour, essai d'Escu-moir; colège, refus» («на следующий день, испытание Шумовки; гнев, отказ»). Подобное употребление двоеточия характерно для той эпохи, но сегодня оно обозначало бы следствие: испытание Шумовки, приводящее к гневу, а затем и к отказу. Что же касается большой буквы в слове «Гнев», то я не вижу в ней смысла; я бы не сказал, что речь идет о священном Гневе: а значит, не надо излишне педалировать текст.

В нашем примере есть и другие случаи использования произвольной орфографии: например, запятая перед сочинительным союзом «и»: «звук труб, и рожков», «усиливало ее красоту, и желание Танзая». В наше время эта запятая производила бы эффект избыточности и иронии: «звук труб, и, более того, еще и рожков; усиливало ее красоту, и, более того, еще и желание этого плутишки Танзая!»

С другой стороны, сегодняшнего читателя могло бы удивить отсутствие запятой во фразе «Неадарне ведомая принцем наконец появилась». То же самое чуть позже: «Неадарне решившая разгадать тайну». У нас принято выделять причастный оборот запятыми, и я поставил запятую между подлежащим «Неадарне» и причастным оборотом. Я сделал это во имя соблюдения современных правил, которых необходимо последовательно придерживаться во всех текстах Полного собрания сочинений; и мы все вместе с самого начала нашей коллективной работы четко определили случаи, когда изменять пунктуацию Кребийона представляется возможным. Я говорю именно о возможности, а не об обязательстве; ибо у пунктуации есть и вторая, более скромная, но на самом деле более важная функция. Она управляет темпом и членением текста, подобно знакам, обозначающим размер, паузу и стакато в музыке. Посмотрите на фразу, завершающую наш пример, в котором я уже отмечал присутствие различных элементов:

Принц был одет в тот день величественно,
И его великолепная Шумовка на перевязи,
Прикрепленная сверху цепью из драгоценных камней,
С застежкой из таких же драгоценных камней,
Делала его лицо бесконечно более прекрасным⁸.

Четыре запятые подчеркивают деление текста на четыре изометрических фрагмента (приблизительно по 13 стоп), создавая ритм торжественной процессии. Если добавить три запятые (возможные с точки зрения французской грамматики), то эффект будет утрачен.

У Кребийона, так же как и в повестях Вольтера, запятые часто служат для деления фрагментов александрийского стиха, восьмисложника, десятисложника, которые управляют поэтическим ритмом речи, приближающимся в повести или сказке к устному. Но поскольку для этого использовались те же самые знаки препинания, их значение оказывалось амбивалентным: знак препинания имел логическое и музыкальное значение, а логику никогда нельзя усиливать за счет музыки.

⁸ Le Prince était ce jour-là magnifiquement vêtu,
Et sa superbe Ecumoire passée en baudrier,
Attachée en haut par une chaîne de pierreries,
Et soutenue par une agrafe de même espèce,
relevait infiniment sa bonne mine (*фр.*).

Чтобы удостовериться в том, что мы не нарушаем текста, я использую два критерия. Первый критерий чисто статистический. Исходя из собственного опыта и после множества подсчетов я пришел к выводу, что в повествовательном тексте XVIII в. без диалогов и примечаний на десять строчек текста приходится приблизительно от 10 до 13 знаков препинания (запятые, точки с запятой, двоеточия, точки, восклицательный и вопросительный знаки и т. д.). Если знаков препинания шесть, то это минимальная пунктуация, служащая для различения элементов фразы; если 10, то мы имеем дело с экономной пунктуацией; если больше 13 знаков, то возникает риск чрезмерной пунктуации⁹. В нашем тексте на 10 строк приходится 15 знаков препинания. Я уменьшил их количество до 13, оставшись тем самым в пределах нормы.

Вторым критерием мне служило чтение вслух или шепотом: текст из десяти строк с 15 знаками препинания прочесть невозможно. Я утверждаю, что, если громко или вполголоса читать тексты «Танзая», «Софы», «Заблуждений» и многих других произведений, включенных в наше издание, можно получить реальное удовольствие и открыть для себя Кребийона заново. Эти два критерия на самом деле являются одним: подсчет знаков более объективен, чтение — более интуитивно; но речь всегда идет о том, чтобы заново открыть музыкальность текста.

Вообще же романы Кребийона сильно различаются между собой, даже по своей пунктуации. И по мере того как писатель стареет, он все более осознанно понимает производимый пунктуацией эффект, он все больше заботится о том, чтобы замедлить чтение или — в более философическом смысле — замедлить время, а для этого он увеличивает количество знаков препинания. Первые десять строк «Писем Герцогини» содержат 15 знаков, и такой пунктуация сохраняется на протяжении всего произведения. Повествование получается совершенно интериоризированным, тревожным, скрупулезным до прециозности, оно сбивает с толку как читателей той эпохи, так и современных читателей.

Имели ли мы право изменить такой режим пунктуации? Бернадетта Фор посчитала, что нет — и у нее были на то основания. Во-первых, Кребийон не любил торопливых читателей.

⁹ Я развил эту точку зрения в статье «La ponctuation épistolaire» (*Édition und Interpretation. Édition et interprétation des manuscrits littéraires*. Berne, Verlag Peter Lang, 1981. P. 32–43).

Кроме того, он по-разному проставлял знаки препинания в повести, в эпистолярном произведении, в историческом повествовании, поскольку считал пунктуацию частью стиля.

Итак, научное издание литературного текста предполагает, чтобы обязательно принималась в расчет именно его литературность, эффекты второго уровня (ирония или игра слов), музыкальность фразы и пр. В литературном тексте все может быть выразительным, все имеет значение: формат, типография, расположение текста на странице, заглавные буквы, пунктуация. У нас были бы иные требования к чисто информативному тексту: полная транскрипция кребийоновских архивов поставила передо мной лишь проблему расшифровки, никаких других проблем при этом не возникало¹⁰.

Работать с текстом, обладающим не слишком большой художественностью, гораздо легче. Например, вместе с той же самой издательской группой мы готовим издание «Тайных мемуаров», приписываемых Башомону, и здесь я чувствую себя значительно комфортнее. В упомянутом тексте можно встретить элементы иронии, акцентирование некоторых слов, но гамма эффектов здесь весьма ограничена, а значит, правила издания можно установить без труда. Даже если предположить, что среди пятнадцати или двадцати участников этого издания возникнут некоторые разногласия в интерпретации правил, небольшие расхождения по поводу пунктуации или выбора заглавных букв, то это не затронет смысла текста.

У нас не возникало бы подобных трудностей с литературным текстом, если бы мы обладали рукописными автографами, ибо в них физически присутствуют требования автора. Издатели «Исповеди» или «Прогулок одинокого мечтателя» Ж.-Ж. Руссо прекрасно это знают: главное — верность рукописи, ибо малейшие нюансы писательской техники Руссо обладают неким смыслом, который необходимо выявить. И современные издатели должны учитывать эти особенности его письма подобно тому, как это было сделано с произведениями Блеза Сандрара, Аполлинера или Клода Симона. Издатели

¹⁰ Мы собирались опубликовать в виде приложения к Собранию сочинений Кребийона также его архивы, равно как и архивные документы его супруги Анриэтт Мари Стаффорд, но объем нашего издания не позволил нам это сделать. Архивы и транскрипции, сделанные Филиппом Стюартом и мной, будут переданы библиотеке Гренобля.

переписки также знают, что рукописное письмо обладает абсолютной экспрессивностью, а значит, следует уважать все нюансы этой практики.

В случае с напечатанным литературным текстом, когда авторская рукопись отсутствует, когда нет никаких авторских помет, мы должны постепенно выявлять особенности творческой практики автора. Поэтому сначала мы выступаем в роли археологов, затем уподобляемся издателям старых текстов, изучая условия передачи текста, затем специалистам по реставрации памятников: речь идет на самом деле о том, чтобы выявить смысл старых практик (типографских особенностей текста, орфографии, пунктуации) и только потом приступить к тончайшей операции по чистке фасада. Как и при любой реставрационной работе, нет гарантий, что цвет очищенного фасада, фрески или живописи будет точно таким же, как и изначально; но они, по крайней мере, соответствуют нашим сегодняшним ожиданиям. И все же у нас есть преимущество перед археологами и реставраторами памятников: в нашем распоряжении остается старый напечатанный экземпляр, и мы можем сделать его факсимильное переиздание со старой орфографией, ошибками и опечатками.

Наконец, гарантом научного издания в наши дни является электронное издание¹¹, которое дает возможность сравнивать факсимиле и транскрипцию, то есть «ископаемый» текст и текст живой, то есть такой, каким его воспринимает современный читатель.

Перевод Елены Гальцовой

¹¹ Большая часть издательской работы, о которой я здесь говорил, была значительно облегчена благодаря использованию текстового редактора Word 5, Macintosh, и мне хотелось бы рассказать, каким образом в электронную эру может осуществляться научное издание, но это будет уже другая история.

Екатерина Дмитриева
Издание Гоголя:
проблема этическая,
эстетическая, текстологическая?

Проблема академических изданий

Начнем с традиционного. Академические издания советского времени всегда славились (и, надо сказать, весьма заслуженно) текстологической проработкой публикуемого материала. Вспомним хотя бы издания Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, А.П. Чехова и пр.¹ При этом из двух основных компонентов, составляющих неотъемлемую часть академического (в западной традиции — критического) издания, — текстологического аппарата и историко-литературного комментария — на первый план почти всегда выходила подготовка текстов.

Трудно сказать, случилось ли это после вмешательства властей в издание академического А.С. Пушкина, частично уже подготовленного с объемным комментарием, откуда, однако, комментарий был изъят, и все это сопровождалось известной фразой Сталина о том, что надо издавать Пушкина, а не пушкинистов². Во всяком случае, обращает на себя внимание явный приоритет, который в русской академической традиции отдавался именно факту подготовки текста, а не его интерпретации.

¹ Даже в Германии, чья эдиционная традиция с давних пор во многом служила ориентиром для русской, мы все же не найдем столь жесткой установки на публикацию абсолютно всех имеющихся в распоряжении ученых черновых редакций, вариантов и пр. Что уж говорить о, например, французских изданиях классиков, где даже в самой авторитетной серии «Плеяды» (аналог наших академических изданий) принцип публикации материалов генетического досье почти всегда выборочный.

² См.: *Гришунин А.Л.* Ю.Г. Оксман о текстах А.С. Пушкина // Московский пушкинист. VI. М., 1999. С. 338–372.

Основным следствием описанной ситуации явилось то, что статус текстолога оказался несравненно выше статуса комментатора. Ибо задача текстолога заключалась в том, чтобы не просто адекватно воспроизвести движение авторского текста, но еще и создать некий *идеальный текст*, который учитывал бы *последнюю волю автора* и вместе с тем освобождал эту волю от всех привходящих в реальной жизни обстоятельств, как то: правки редактора, цензурных исправлений, ошибок переписчиков, наборщиков и т. д. Простых решений (иными словами, дословного, приближающегося к дипломатическому изданию, воспроизведения авторского текста) в текстологии быть не может — таков был другой тезис официальной науки. Правда, замечательный текстолог С. Бонди утверждал, что самое простое решение и есть самое правильное. Но это воспринималось скорее как ересь.

Проблема канонического текста

Итак, в советской текстологии закрепился термин «канонический текст», по другим версиям — «основной текст», обладающий наибольшей авторитетностью и обязательно отражающий последнюю авторскую волю. Именно по отношению к основному тексту составляются варианты. Именно он в качестве канона или эталона репродуцируется затем в массовых (и не только массовых) изданиях. Ибо основная задача русско-советской текстологии, как бы ни пытались утверждать обратное, всегда вытекала из задач эдиционной практики.

Концепт канонического (основного) текста на самом деле в последнее время подвергается переосмыслению и в среде русских текстологов. С 1970-х гг. с ним активно начали бороться во Франции генетические критики, понимая всю относительность, а порой даже и некорректность данного словопотребления³. Для всех, кто хотя бы немного знаком с французской теорией литературы, совершенно очевидно, что именно это понятие и должно было служить основным водоразделом между русской текстологией и генетической критикой, для которой понятие «основной текст» и тем более «кано-

³ См.: Дмитриева Е.Е. Генетическая критика во Франции. Теория? Издательская практика? Теория постмодернизма? // Генетическая критика во Франции. Антология. М.: ОГИ, 1999. С. 9–25.

нический текст» есть нечто, противоречащее самому существу генетической методологии.

При этом мы должны четко понимать, что за данным противоречием стоит на самом деле простейшая, базовая оппозиция «романтизма» и «классицизма», включающая в себя ряд дробных парадигм, которые, в сущности, и определяют основные расхождения между генетической критикой и советской текстологической школой: установка соответственно на *плюрализм* или *единственность*, на *фрагментарность* или *завершенность*, на *поступательное движение вперед*, *прогресс* или *отсутствие определенной оси движений*. Иными словами, классическая парадигма оппозиций, представленных в свое время Генрихом Вельфлиным для определения стиля барокко и его отличия от «классического» Ренессанса, полностью подошла бы и здесь⁴.

Кажется, можно было бы говорить и о прямом воздействии идеологии: установка на канонический текст Пушкина, Гоголя, Толстого и других классиков создавалась в режиме политического диктата, по определению, не допускавшего плюрализма. Любопытно, как, казалось бы, в такой сугубо академической и даже «технической» сфере проявилась во всем объеме советская идеология. Ибо логика здесь была приблизительно такая: классика нельзя выпускать на люди (т. е. к читателям) непричесанным. У классика не должно быть лакун, противоречий, во всяком случае немотивированных, а потому задача текстолога — показать товар лицом, создать тот идеальный текст, который затем будет тиражироваться в школьных учебниках, массовых изданиях и т. д.

Но здесь стоит задуматься, чем на самом деле обернулось требование непременно оперирования каноническим текстом классиков в истории русских собраний сочинений? Рассмотрим это на примере издания сочинений Гоголя.

О любопытном парадоксе: опыт догматического постмодернизма

Простейший случай — произведение, выпущенное при жизни автора, в которое впоследствии, через достаточно продолжительный период, автором же вносилась некоторая правка.

⁴ Wölflin H. Renaissance und Baroque. Berlin, 1967.

Что такое авторская правка на стадии, когда автор перестал уже работать над произведением, потерял к нему «живой», «рабочий» интерес? Насколько велика в ней не просто произвольность, но порой и индифферентность к тому, что было написано ранее? Какую роль играют в ней абсолютно посторонние факторы?⁵

Как уже говорилось, согласно традициям русской текстологии текстолог (издатель) не имеет права игнорировать «последнюю волю автора», но должен критически учитывать ее при подготовке текста. Приведу лишь один пример. Речь пойдет о первой книге Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Изданная в 1831–1832 гг.⁶, книга затем была переиздана при жизни автора и скорее всего под его непосредственным наблюдением в 1836 г.⁷ Затем, все еще при жизни Гоголя, она вошла в состав его «Сочинений», выпущенных в 1842 г.⁸ под редакцией Н.Я. Прокоповича, друга Гоголя и профессионального редактора, которому автор передал все возможные полномочия по редактированию и исправлению своих произведений.

В текстологической традиции это издание считается дефектным, поскольку основную правку в нем осуществлял именно Прокопович, хотя она и была в определенном смысле авторизована волей Гоголя⁹. В 1851 г., незадолго до смерти писателя, стало готовиться еще одно собрание его сочинений

⁵ См.: *М. Конта*. Рукопись, первое издание, «каноническое» издание, осуществленное с согласия автора, — чему же верить? («Тошнота» Сартра) // Генетическая критика во Франции. С. 275–282.

⁶ Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изданные Пасичником Рудым Паньком. Первая книжка. Санктпетербург: В типограф. депар. нар. род. Просвещения, 1831; Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изданные Пасичником Рудым Паньком. Вторая книжка. Санктпетербург: Печатано в типографии А. Плюшара, 1832.

⁷ Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изданные Пасичником Рудым Паньком. Издание второе. Санктпетербург: В тип. департамента внешней торговли, 1836.

⁸ Сочинения Николая Гоголя. Том первый. СПб.: В типографии А. Бородина и К°, 1842.

⁹ Перед самым отъездом в записке С.Т. Аксакову 4 июня Гоголь писал: «Никак нельзя было <...> сделать всего вдруг. Кое-что я оканчивать оставил Прокоповичу. Он уже занялся печатаньем. Дело, кажется, пойдет живо». А в известном письме из Гастейна от 15/27 июля 1842 г. Гоголь предоставляет Прокоповичу «действовать как можно самоуправней и полновластней».

(под редакцией Н.П. Трушковского¹⁰), где в качестве редакторов выступали такие авторитетные литераторы, как С.П. Шевырев и М.Н. Лихонин (издание вышло лишь в 1855 г.). Что же касается книги «Вечеров...», вошедшей соответственно в первый том, то ее корректурные листы Гоголь успел просмотреть наполовину, внося ряд достаточно существенных изменений в первую часть и оставив направленной большую часть второй книги.

Даже простого ознакомления с правкой Гоголя достаточно, чтобы убедиться, насколько по мере чтения верстки снижался у него интерес к тексту. Так, если первую повесть цикла («Сорочинскую ярмарку») он пытается еще достаточно серьезно корректировать, то в дальнейшем правка становится все более минимальной. Случай этот далеко не из самых сложных в текстологии, но и он ставит перед издателями проблему: какого же текста следует придерживаться при издании, какой полагать основным.

С одной стороны, велик соблазн взять за основу «Вечера...» 1836 г. как издание, в котором уже сняты первые наборные опечатки и в подготовке которого сам Гоголь принимал участие. Наконец, немаловажно, что, как и издание 1831–1832 гг., «Вечера...» 1836 г. стали событием в русской литературе. Но... В последнем случае неучтенной оказалась бы последняя воля автора, то есть та правка, которую он вносил в корректуру в 1851 г.

При всех отличиях конкретных подходов в разных авторитетных изданиях Гоголя, начиная с издания Н.С. Тихонравова¹¹, Н.И. Коробки¹², затем К.И. Халабаева и Б.М. Эйхенбаума¹³, предыдущего академического издания Гоголя 1937–1952-х гг.¹⁴ и, наконец, в готовящемся в стенах ИМЛИ

¹⁰ Сочинения Н.В. Гоголя. Том первый. Издание второе. Москва: В университетской типографии, 1855.

¹¹ Сочинения Н.В. Гоголя. Издание десятое. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Николаем Тихонравовым. Т. 1–7. М., 1889–1896.

¹² *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений / Под редакцией Н.И. Коробки. Текст заново сверен с рукописями и изданиями, вышедшими при жизни автора. Т. I–V. СПб., 1912.

¹³ *Гоголь Н.В.* Сочинения: В 3 т. / Под ред. К.И. Халабаева и Б.М. Эйхенбаума. Т. 1–3. М.; Л., 1928.

¹⁴ *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.: Издательство Академии наук СССР, 1937–1952.

новом Полном собрании сочинений и писем Н.В. Гоголя¹⁵ сложилась вполне устойчивая традиция (отвечающая вместе с тем и общей традиции русской текстологии). Подготовка гоголевского текста осуществляется таким образом, чтобы из него была изъята редакторская правка 1842 г. Прокоповича, по возможности редакторская правка 1851–1855 гг. Шевырева и Лихонина, возможные пропуски и ошибки, допущенные при первом и втором издании книги, но учитывалась последняя предсмертная правка самого Гоголя. При этом для подготовки или (что было бы точнее) воссоздания, реконструкции подобного текста используются все редакции, в том числе и черновые.

Результат этого действия двояк. Во-первых, мы получаем текст, которого, условно говоря, никогда не писал и даже не видел автор (в нашем случае — Гоголь). В этом смысле методика «критики текста», унаследованная от способа работы с тестами средневековыми, на самом деле приводит к обратному результату. Так, если издатель, например, древнерусского текста, сопоставляя разные списки и выявляя в них дефектные отступления, результатом своей работы видит реконструкцию пратекста, на который ориентировались и от которого отходили все последующие списки (изводы), то ситуация с текстом нового времени, при внешней схожести, совершенно иная.

Проблема в том, что «идеальный текст» нового времени никак не локализуется. Он не стоит в *начале*, как *пратекст* древней рукописи, потому что для литературы новейшего времени, в начале стоит не текст, но *черновик* (аван-текст). Но он и не находится в конце, поскольку конечный текст, условно именуемый последней авторской волей, также по ряду уже упомянутых причин далеко не всегда может рассматриваться как канонический (вмешательство редакторов, цензоров и пр.). Скорее он являет собой некую надстроечную конструкцию.

С другой стороны, то, что мы называем критикой текста, можно было бы назвать, вовсе не оспаривая и первого определения, своего рода коллажем. Понятно, что в каждом случае, даже при общности установок, коллаж будет определяться волей, интуицией, наконец, профессионализмом издателя-текстолога, ибо как отделить редакторскую правку от авторской, если, как в случае «Вечеров...», корректуры изданий Прокоповича и Трушковского не сохранились? В результате мы имеем два основных пути решения проблемы: взять за основу по-

¹⁵ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 1. М., 2001.

следнее издание 1855 г., попытавшись устранить из него правку Прокоповича (как поступил, например, Тихонравов), или же взять за основу издание 1836 г. «Вечеров...», внося в него гоголевскую правку 1851 г., также однозначно не атрибутируемую (так поступил в свое время Коробка, это же решение было положено в основу старого и нового академического Полного собрания сочинений Гоголя).

Схематично это можно было бы изобразить следующим образом:

Изд. 1836 г. + дополнения, внесенные в издание 1855 г. Гоголем.

Изд. 1855 г. — дополнения, внесенные в издание 1842 г. Прокоповичем.

Следует ли говорить, что при таком раскладе мы имеем столько же вариантов текста «Вечеров», сколько текстологов занималось их подготовкой. Конечно, расхождения часто минимальны: несовпадения на уровне отдельных слов, максимум — фраз; часто они даже проходят мимо внимания обычного читателя. Но все же они есть!

В результате — и это следует признать со всей откровенностью — то, что выдается за канонический (окончательный) текст, на самом деле есть продукт деятельности редактора-издателя и его редакторской воли, которая, при всем профессионализме издателя, не может не быть субъективной. В результате критика текста на практике приводит к узаконенному появлению ряда редакций, каждая из которых в свое время возводится в ранг канонической, приписываемой автору (Гоголю). Доведенный до крайности пример такого отношения — академическое издание А.С. Пушкина 1937–1949 гг., действительно ставшее каноническим для многих поколений и во многих отношениях просто гениальное. А между тем многие места, «критически» восстановленные его издателями, при новом пересмотре рукописей не читаются¹⁶.

¹⁶ Как сказал в своем докладе на текстологической конференции, проводившейся в 2001 г. в ИРЛИ РАН, В.Д. Рак, «то, что старое академическое издание Пушкина — текстологический шедевр, знают все, но почему это шедевр, знают немногие». Дело в том, что старые пушкинисты, хотя и отказывались от идеи канонического текста, тем не менее в душе лелеяли идею «идеального» текста Пушкина, каким он мог бы быть, освобожденный от давления цензуры, необходимости последующей доработки и т.д. Поэтому они не видели ничего слишком непозволительного в контаминации порой разных редакций пушкинского текста, создавая из несколь-

Соотношение редакторской воли и воли авторской

Попутно возникает еще одна проблема. Казалось бы, все сколь-либо авторитетные издатели Гоголя едины в том, что правку Прокоповича надо устранять как «школьную», педантскую и пр., даже вопреки тому доверию, которым сам Гоголь облек своего товарища по Нежинской гимназии. В случае «Вечеров» задача эта в целом вполне решаемая, поскольку редакторская правка сводится к определенным типическим группам, касаясь в большинстве случаев устранения инверсий, словесных повторов, сглаживания стиля в направлении книжности и пр.¹⁷ Впрочем, уже и здесь мы сталкиваемся с некоторыми проблемами. Так, именно в издании Прокоповича в описании кофты Хиври в «Сорочинской ярмарке» появляется эпитет «засаленная» вместо «зеленая» («зеленой кофте» — «засаленной кофте»). Поскольку Гоголь корректуры первого тома издания 1842 г. не держал, а сам Прокопович вряд ли бы стал заменять нейтральный эпитет на явно нелестный, то ряд текстологов склонны были трактовать эту замену как опечатку. Установленное нами при подготовке первого тома нового академического собрания сочинений более точное значение эпитета «засаленный» существенно меняет картину: на Украине одежду часто пропитывали рыбьим жиром и вывешивали на солнце, чтобы избежать насекомых и частой стирки. Таким образом, исправление вносит новую характеристику в образ Хиври как рачительной хозяйки и, конечно же, не может рассматриваться ни как опечатка, ни как редакторское исправление, но — сугубо авторское.

ких незавершенных версий одну блистательно завершенную. Кроме того, большинство из них были не только гениальными литературоведами, но и хорошими поэтами, во всяком случае блистательными версификаторами-стилизаторами. И потому они могли прочитать многие росчерки пера в рукописях Пушкина, непрочитываемые даже с привлечением новейших технических средств. В результате некоторые стихи, которые мы с детства привыкли почитать как пушкинские, являются на самом деле продуктом коллективного творчества Пушкина и его издателей (надо сказать, что они и сами отдавали себе отчет в некоторой уязвимости 17-томного академического Собрания Пушкина и стали отчасти его пересматривать в последующих «полуакадемических» изданиях, например в известном 10-томнике под общей редакцией Б.В. Томашевского).

¹⁷ См. об этом: *Манн Ю.В.* От редакции // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 1. С. 13.

Еще более сложно дело обстоит с изданиями, например, «Ревизора», где «правки Прокоповича» достаточно много, и, очевидно, далеко не вся она принадлежит самому Прокоповичу (имеются отдельные свидетельства, что некоторые изменения и дополнения Гоголь присылал в письмах на отдельных листках). Установка предшествующего академического собрания сохранять правку издания Прокоповича только в том случае, если «принадлежность ее Гоголю не вызывает никаких сомнений»¹⁸, в целом не выдерживает критики. Ибо, по словам издателей IV тома нынешнего академического Собрания сочинений (И.А. Зайцевой и Ю.В. Манна), «допустив возможность правки Гоголем практически любого листа наборной копии, можно допустить и вероятность причастности Гоголя практически к любому исправлению».

Другая проблема, тесно связанная с предыдущей, авторизация редакторской правки в последующих изданиях. Так, учитывая, например, что Гоголь держал корректуру первой части «Вечеров» в 1851 г., мы можем утверждать, что, не исправив в большинстве случаев правку Прокоповича 1842 г., он тем самым ее авторизовал. Но как быть в тех случаях (например, «Мертвые души»), когда, казалось бы, и редактора (Прокоповича) не было, но был переписчик, допустивший в промежуточной редакции поэмы при ее переписывании множество ошибок. Часть этих ошибок не была Гоголем замечена ни в списке, ни в корректуре (и тем самым авторизована). Другую часть Гоголь заметил и исправил, но в ряде случаев результатом правки было не возвращение к исходному тексту, но создание нового¹⁹. Что в таком случае включать в «канонический текст» — то, что было до искажения текста переписчиком, или то, что стало результатом чуждого вторжения в авторский текст?

Пунктуация

Особую проблему при подготовке академического собрания сочинений составляет способ подачи черновиков.

За исключением некоторых изданий, о которых говорить здесь не место, в целом по сложившейся традиции беловые

¹⁸ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. IV. С. 537.

¹⁹ За данное соображение приношу благодарность И.А. Зайцевой.

(основные) тексты печатаются с приведением их к современным нормам орфографии и пунктуации. Общепринятым исключением считается сохранение исторических окончаний в стихах, что делается в основном из соображений рифмы (-ой вместе -ый и т. д.).

Ситуация значительно осложняется, когда мы касаемся проблемы воспроизведения черновых текстов. В отличие от белого текста, который по определению предназначен для печати и где *a priori* предполагается вполне оправданное вмешательство редакторов и корректоров, черновой текст для публикации не предназначен. Основная его ценность — возможность заглянуть в творческую лабораторию художника, увидеть произведение в процессе написания. Все это ставит под сомнение принятый большинством академических изданий принцип модернизации черновых редакций в той же мере, в какой это делается с беловым текстом.

Принятый же русской текстологической традицией способ подачи черновых рукописей заключается в том, что выправляются все ошибки, причем не только орфографические: упраздняются описки, возникающие на письме, восполняются на основе печатного текста эллипсисы, унифицируется написание слов, заглавных и прописных букв, расставляются знаки препинания и т. д. И несмотря на то что исправления и конъектуры, согласно правилам, заключаются в редакторские угловые скобки, текст, возникающий при такой подаче, несет в себе все признаки белого. Заметим в скобках, что и сама принятая в текстологической традиции манера подачи чернового текста, когда все исправления спускаются в сноски под строку, на самом деле являет собой конструкцию строительных лесов. Достаточно убрать подпорки, чтобы во всей красоте и чистоте явился Текст, пусть еще не окончательный, но — его преддверие и его необходимая предпосылка. Именно так воспроизводились черновые рукописи, в частности, в Полном собрании сочинений Гоголя 1937–1952 гг.

При подготовке первого тома нового академического Гоголя мы первоначально предприняли попытку воспроизвести черновые рукописи с максимальным приближением к подлиннику, сохранив все оригинальные заглавные и прописные буквы, соблюдая авторскую пунктуацию (или ее отсутствие), гоголевскую произвольность орфографии и пр. Надо сказать, что эффект был ошеломляющим: перед нами предстал текст

с совершенно иной эстетикой, которую очень соблазнительно было бы назвать «модернистской» (или авангардистской), — текст, который в силу очень произвольной и к тому же достаточно редкой пунктуации заключал в себе массу возможностей прочтения. Игра заглавных и прописных букв давала широкое поле для интерпретации. Произвольность написания тех или иных слов выводила и без того живописный гоголевский язык за границы принятых норм и штампов, придавая ему открытость и текучесть.

К сожалению, такая подача черновых текстов в условиях академического собрания сочинений оказалась невозможной. Помимо соображений этического свойства («неприлично» печатать «классика» даже и в разделе «Черновые редакции» с ошибками) были выдвинуты и соображения следующего рода, с которыми, надо признать, нельзя не считаться:

— «Дипломатическое» (или квазидипломатическое) издание черновых редакций при орфографической и пунктуационной модернизации белого текста создает между ними разрыв гораздо больший, чем тот, что был в действительности. Это же ставит проблему не только теоретического, но и практического свойства: поскольку в разделе «Варианты» варианты к основному тексту даются как из печатных, так и из рукописных редакций, по необходимости создаются разницей и избыточное их расхождение между собой.

— Сохранение гоголевского написания заглавных и прописных букв не только увеличивает расхождение печатных и рукописных редакций, но и вписывается для современного читателя в совершенно иной контекст по сравнению с гоголевской эпохой. Так, например, принятое в гоголевское время написание представителей различных национальностей (русский, француз) с большой буквы современным читателем воспринимается как семантически значимое, в то время как для Гоголя оно было нейтральным.

— Также и слитное или раздельное написание наречий и местоимений, приставки и глагола может быть воспринято современным читателем как стиливая игра, в то время как оно объясняется часто неустановившимися нормами орфографии того времени: «дня потри», «Наконец за блестел и Петербург»; «когда в ехал»; «запорожцы по клонили навсе стороны и стали в кучу» и т. д.

— В рукописи отрывочность, ненормативность написания компенсируются и оправдываются самой эстетикой рукописного листа, где отдельные фрагменты текста зачеркнуты, другие вставлены между строк, на полях и т. д. Одним словом, где все находится в движении. Когда же мы передаем эту форму типографскими методами, опуская вниз, в сноски все замены, колебания, зачеркивания и оставляя орфографические и пунктуационные дефекты в тексте, по внешней форме вполне связном, мы поневоле деформируем картину.

В результате длительной дискуссии издатели пришли к компромиссу. Текстологически-лингвистическая инструкция в ее окончательном виде в части, касающейся способов воспроизведения чернового текста, выглядит так:

В настоящем издании в отношении черновых рукописей принято компромиссное решение. Они воспроизводятся средствами современной графики (тем самым в них *i* заменяется на *и*, *ъ* — на *е*, *ѳ* — на *ф* и *ѣ* на конце слов не ставится); однако в прочих отношениях издатели стремились к сохранению всех написаний, в которых можно усмотреть какую бы то ни было авторскую интенцию. В частности, это касается индивидуальных гоголевских написаний слов (в особенности если они фонетически маркированы или направлены на передачу индивидуальной речи — например, *извочик*) и употребления заглавных букв, которые сохраняются во всех существительных, прилагательных и личных местоимениях, а также в определенных случаях в наречиях и глаголах («...*Богонепротивное дело*»; «...*Церковный староста*»; «...*дама с Голубыми глазами*»; «...*из уст Простодушного Кузнеца*»; «...*господин с Перламутровыми пуговицами*»; «...*если допустит черта понюхать Собачьим его рылом Христианской души*»; «...*Коровий Пастух Тymoш Коростявый*»; «...*Свининые, Собачьи, Козлиные, Дрофиные, Лошадиные рыла*»; «...*Громко Гукнул, и Гук от-в<етил?> за горою*»); напротив, в служебных словах заглавные буквы последовательно понижаются.

Впрочем, для удобства чтения в некоторых отношениях текст приближен к нормативному правописанию. Так, исправлены часто встречающиеся у Гоголя слитные написания частицы *не* с глаголами и предлогами и предлогов с существительными, прилагательными, числительными и местоимениями («непомешает» исправлено на «не помешает»; «небез робости» — на «не без робости», «дня потри» — на «дня по три»), а также отдельные написания приставки и глагола («за блестел» исправлено на «заблестел», «в ехал» — на «въехал»; «по

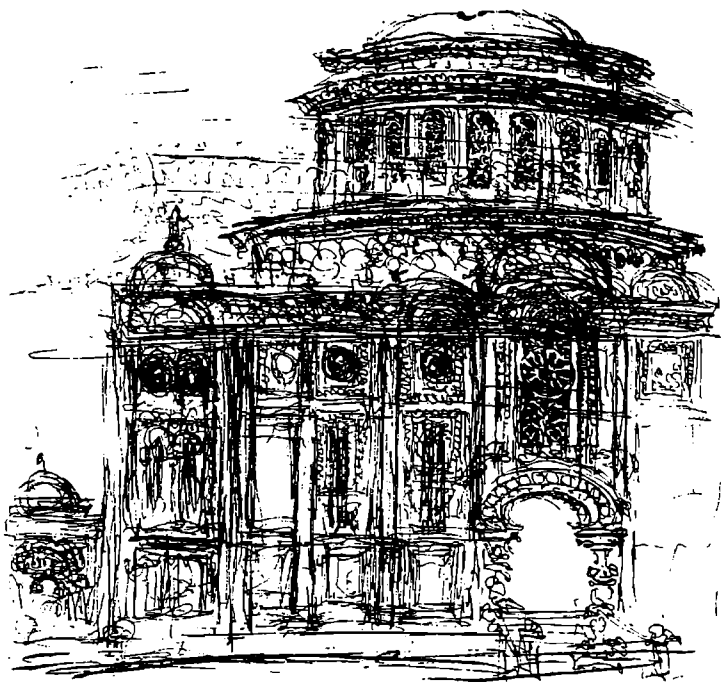


Рисунок Н.В. Гоголя (ИРЛИ, Санкт-Петербург)

клонили навсе стороны» — на «поклонили на все стороны). Кроме того, унифицировано написание глагола рассказать (и его производных), встречающееся у Гоголя в формах *рассказать, рассказать, рассказать*.

Отсутствующие в рукописи знаки препинания восстанавливаются в соответствии со следующими принципами. Если конец предложения в рукописи не отмечен никаким знаком препинания, в издании ставится точка. Если в каком-то месте в середине предложения в соответствии с пунктуационными нормами необходим знак препинания, в издании ставится наиболее нейтральный знак — запятая. Однако в случае, когда возможна неоднозначная расстановка знаков препинания, текст воспроизводится без редакторского вмешательства. При этом все оригинальные гоголевские знаки препинания сохраняются»²⁰.

Надо ли говорить, что проставленные в черновых редакциях запятые, исправленные орфографические ошибки, приведенные к современной норме слитные написания отрицательной частицы и предлогов с существительными могут вызвать не менее нареканий, чем и иные возможные способы воспроизведения черновых редакций: традиционный способ приведения к современной норме и... отвергнутый (экстремальный) способ максимального воспроизведения особенностей оригинала.

Последний, признаемся, при всех приведенных выше *contra*, кажется нам предпочтительным, открывая в гоголевских черновых текстах те возможности, которые полстолетия спустя были эстетически отрефлектированы Аполинером, а затем Клоделем, позже — русскими оберютами²¹, отказавшимися от жестких рамок пунктуации и орфографии во имя иных художественных смыслов.

В этой связи трудно не вспомнить также известное размышление Ролана Барта, говорившего об особом опьянении, барочном ликовании, прорывающемся сквозь орфографические

²⁰ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 1. С. 563–564 (автор раздела «О лингвистических принципах публикации гоголевских текстов» А.Д. Шмелев).

²¹ О связи орфографических девиаций, например, Д. Хармса с его метафизико-поэтической концепцией см.: Токарев Д.В. Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М., 2002. С. 151–152; см. также: Кобринский А. «Без грамматической ошибки...?» // Новое литературное обозрение. 1999. № 36. С. 186–204.

«абerrации», спровоцированные фантазмами писателя, который освобождает орфографию от нормативных правил, создавая тем самым новый способ выражения. Это «писания», которые возникают не в соответствии с правилами школьной грамматики, но, может быть, считает Барт, в связи с таинственным заказом, проистекающим из собственной судьбы или тела пишущего²².

²² *Barthes Roland. Le bruissement de la langue // Barthes Roland. Oeuvres complètes. T. 3. Seuil, 1995. P. 274–276.*

Наталья Великанова
Воля и неволя автора
«Войны и мира»
(издание рукописей и основного текста)

Генезис и канон текста

Издание «Войны и мира» в составе академического Полного собрания сочинений Льва Толстого является обобщением текстологических, источниковедческих и историко-литературных исследований, а также результатом научного анализа рукописей и всех прижизненных изданий книги. Академическое издание предполагает публикацию всех рукописных источников в их хронологической последовательности (более 10 тыс. страниц) и аутентичного, критически выверенного текста. Разумеется, полнота собрания сочинений определяется не только публикацией всего, до единой буквы, наследия писателя. Есть ли польза от публикации множества, не приведенного в систему?

Концепция научного издания предполагает также исследование творческого процесса, генезиса художественного замысла, с исчерпывающей полнотой представленного в издании рукописей, печатного текста и комментария.

Между тем существует ли такая техника издания, которая бы позволила с документальной достоверностью не только воспроизвести рукописный текст, но и показать его генезис? В тех случаях, когда рукопись состоит из нескольких листов и легко читается, факсимиле кажется лучшим способом публикации. Но как представить в печатном виде свод рукописей, который насчитывает сотни или даже тысячи листов? Разобраться в них, расшифровать, а тем более выстроить в хронологической последовательности невозможно, если эта задача решается в рамках интуитивно-механического переписывания рукописных страниц.

Как правило, публикация рукописных источников зависит от целей и задач издания художественного произведения, от выбора основного объекта текстологического исследования: это могут быть окончательный текст или предшествующий ему авантекст, система рукописных редакций и вариантов.

Французская генетическая критика, поставившая своей целью изучение *процесса письма*, отказалась от «фетишизма» окончательного текста и увидела в рукописях особенное пространство, где нет ничего случайного и все порождает новые значения и новый смысл. Фототипическое воспроизведение рукописной страницы стало для генетистов лучшим способом публикации, позволяющим исследователям изучать проблемы генезиса текста по достоверному источнику. Для поэтологического, лингвостилистического, историко-литературного анализа литературного памятника наиболее интересным представляется именно авантекст. Он позволяет проследить процесс зарождения значений и смысла, а значит, избавиться от множества заблуждений и ошибок, которые часто базируются на исследовании *канонического*, окончательного текста, результата, подчас, коллективной воли: не только автора, но и переписчиков, корректоров и даже современных составителей и редакторов. Возможно, для массовых, *народных* изданий создание такого *канонического текста* оправдано. Но для издания *научного*, т. е. предназначенного для научного изучения литературного произведения, необходим *достоверный* источник, в публикации которого не только сам текст, но и подробный текстологический комментарий дают ясное представление о творческой воле автора и всех чужих вторжениях в процесс его писания и печатания.

Нет ни одного прижизненного издания «Войны и мира», которое бы точно воспроизводило предшествующую ему публикацию. Редакторы двенадцати прижизненных и двух посмертных изданий печатали книгу по своему усмотрению. Проблема окончательного текста не была решена и в послереволюционное время. В юбилейном 90-томном Собрании сочинений Л.Н. Толстого напечатаны два тиража «Войны и мира» с разными текстами, а затем в 1980 г. вышло собрание сочинений в 22-х томах, в котором был подготовлен контаминированный текст книги с поправками по всем автографам и прижизненным изданиям.

Рукописные же варианты до настоящего времени всегда печатались фрагментарно. Русская текстологическая школа,

решавшая главным образом научно-просветительские, энциклопедические задачи, рассматривала и публиковала рукописи как свод вариантов *окончательного текста*. Разумеется, издание черновиков как иллюстраций к печатному тексту не предполагало точного воспроизведения рукописной страницы, определения ее места в континууме письма и историко-функционального значения в становлении и преобразении художественного замысла. Телеологические установки русской текстологической школы делали невозможным изучение творческой истории «Войны и мира».

Интерференция текста

Прижизненные публикации рукописей книги и их издание в 90-томном Собрании сочинений Толстого фрагментарны и охватывают меньше половины сохранившихся черновиков, наборных рукописей и корректур. Редакторы издания представляли писание как поступательный линейный процесс — от меньшего и простого к большему и сложному. Поэтому рукописи и корректуры распределили по четырем разделам:

- планы и заметки;
- вступления и предисловия;
- варианты начал;
- варианты к томам.

В таком *жанровом* делении рукописей даже и не предполагалась хронология внутри каждого раздела. Да в ту пору это было и невозможно. Не только в силу идеологических установок того времени, но и сложившихся методов анализа текста как историко-литературной, идейно-художественной субстанции.

Основная трудность при подготовке авантекста к изданию состоит в том, что некоторые рукописи или отдельные листы Толстой использовал несколько раз, причем разные слои текста могли включаться в разные редакции и в разное время. Это явление можно назвать *интерференцией*, когда творческие импульсы, подобно световым волнам, накладываются один на другой и создают новую, преобразенную световую волну, стремящуюся к своему пределу, которому суждено либо погасить, либо преломить ее путь.

Существует немало страниц, где нет никакой возможности понять, к какой редакции или редакциям относятся элементы

18. 184 года, поступив на воен-
ную службу, был в 1848 году
записан в ряды артиллерии
всего полка в старшину артиллерии
Кавказского корпуса в 1850 году
в 1851 году.

— «Враг моего отца?» — спросил
я, как только он начал говорить.
Он смеялся, как будто бы я был
идиотом.

— Этого не надо бояться, — сказал
я, — это только шутка.
— Нет, — ответил он, — это не шутка.
— Почему же?
— Потому что твой отец был
врагом моего отца.

— Но почему же твой отец был
врагом моего отца?
— Потому что твой отец был
врагом моего отца.

— Но почему же твой отец был
врагом моего отца?
— Потому что твой отец был
врагом моего отца.

— Но почему же твой отец был
врагом моего отца?
— Потому что твой отец был
врагом моего отца.

Давидович, бывший в 1848 году
в артиллерии Кавказского корпуса,
в 1850 году в старшину артиллерии
Кавказского корпуса.

— Но почему же твой отец был
врагом моего отца?
— Потому что твой отец был
врагом моего отца.

— Но почему же твой отец был
врагом моего отца?
— Потому что твой отец был
врагом моего отца.

— Но почему же твой отец был
врагом моего отца?
— Потому что твой отец был
врагом моего отца.

— Но почему же твой отец был
врагом моего отца?
— Потому что твой отец был
врагом моего отца.

Л.Н. Толстой. «Война и мир». Автограф 1864 г.
Страница рукописи с многослойной правкой Л.Н. Толстого

текста, не связанные между собой смыслом и значениями лексики, синтаксиса и грамматики. Такие тексты, как пересекающиеся лучи света, утратившие источник и направление, обретают смысл и значения только в том случае, если отыскивается их место в движении той или иной световой, творческой, волны. Очевидно, что такое сложное явление, как *интерференция текста*, требует новых подходов и научных приемов, возможно, создания новой методологии, базирующейся на ином представлении о пространстве рукописей.

Расслоение рукописей, соединение слоев в *единый* текст (редакцию) представляются одной из самых трудных задач. Между тем без ее решения изучение *творческой воли* и издание *достоверного* текста невозможны.

Воля в пространстве и времени рукописей

Можно предложить для рассмотрения несколько тезисов и наблюдений, позволяющих представить проблематику, условия исследования творческой воли и издания рукописного текста:

— Рукопись как материальный носитель письма не равносильна и не тождественна написанному на ней тексту. Прежде всего следует научиться отделять *варианты* одного текста от *элементов* другого текста. Изменения текста, возникающие в результате правки, не всегда являются его *вариантами*. Они могут быть элементами нового творческого импульса, *нового текста* (его можно назвать *слоем*), который начинается или продолжается между строк или на полях данной рукописной страницы, или на чистых страницах, или на других, уже ранее заполненных текстом, рукописных листах. В результате несколько текстов сосуществуют в пространстве одной страницы автографа или копии. Каждый из них имеет свою художественную логику и структуру. Для понимания движения творческой воли необходим тщательный анализ рукописи, бумаги, почерка, чернил, интертекстуальных влияний, смысловых, лингвистических и текстовых сцеплений.

— Большая часть рукописей «Войны и мира» представляет собой пространство, в котором пересекается, накладывается несколько творческих лучей. Но есть достаточное количество рукописных копий, дублирующих черновую редакцию, живу-

щих отраженным светом оригинала. При переписывании трансформация и варианты текста возникают под воздействием *чужой воли*. И в этом случае *бытие текста* осуществляется в двух измерениях — *авторской и чужой воли*. В одном и том же тексте, существующем в двух параллельных пространствах — автографа и копии, происходит наложение на авторскую волю чужой воли, подобно интерференции световых волн, исходящих из разных источников. Толстой воспринимал измененный текст копии как подлинный, авторский, достоверный и не имел привычки соотносить копию с оригиналом, и не возвращался к нему. Поэтому *интерференция воли* (авторской и чужой) далеко не всегда может быть обнаружена. Это возможно только в тех случаях, когда сохранились оба источника — автограф и его копия (в данном контексте корректуру и верстку тоже можно считать копией текста).

— На многих страницах рукописей можно выделить 2, 3, 4, 5 слоев исправленного и измененного текста, как автографа, так и его копии.

— Каждый слой является частью некоторого *текстового единства*, определяемого как континуум текста, то есть *непрерывное* воплощение художественной мысли, замысла или творческой воли.

— *Континуум* текста, непрерывность пути мысли, измеряется последовательным движением, художественной *логикой* авторской мысли и может не совпадать с единством непрерывного календарного (биографического) времени и пространства рукописных листов. Континуум текста не тождествен континууму письма, которое разворачивается в определенный период биографического времени.

— Континуум текста, *редакция*, имеет свои границы, начало и конец и может размещаться на различных листах с одним или несколькими слоями текста. Редакция может состоять из *нового текста*, написанного на полях или отдельных листах, *вариантов* предшествующего, измененного слоя и *инвариантов*, констант рукописной страницы, сохраняющих свои первоначальные (полученные в первом слое) значения в новой редакции.

— Трехмерное, реальное пространство одного рукописного листа позволяет не только увидеть параллельные виртуальные пространства замыслов, существующих в различных вре-

менных отрезках, но и понять континуумы редакций и их смысла. Инварианты, константы, переходящие из одной редакции в другую, являются точками пересечения, *перекрестками* текста. В них — сгусток авторской воли и подлинный, сущностный смысл сочинения.

— Редакция образует единство всех элементов литературного произведения (сюжета, системы персонажей, художественного времени и структуры повествования, стиля и языка). Между тем, на большом эпическом полотне видно, как это единство нарушают некоторые инварианты, дошедшие до печатного текста и вступившие в конфликт с последней редакцией. Как правило, это имена, даты, характеристики, не везде исправленные (например, Карагина — Корнакова, Безухов граф — князь, начало повествования в июле—июне). Эти забытые островки прежних замыслов, которые часто называют ошибками, сохраняют утраченные значения авантекста, тем самым расширяя границы смысла напечатанного произведения.

Когезии текста

Как разделить, расслоить тексты? Одним из основных способов реконструкции текста является определение системы связей, сцеплений, *когезий*, образующих текстовое единство. Это могут быть отсылки к событиям предшествующих глав, напоминание о них, например, «это был тот самый князь Василий», или «Старый князь Волконский, отец князя Андрея».

Толстой часто использовал повторы: морфологические (однокоренные слова), грамматические (время, форма глагола), лексические, синтаксические, семантические, сюжетные и художественные. Между редакциями или эскизами также существуют внутренние связи, выявление которых позволяет понять логику генезиса. Последующая редакция далеко не всегда оказывалась совершеннее предыдущей: добавленное и вписанное в раннем тексте часто вычеркивалось в последующем. Анализ повторов ключевых слов или элементов текста позволяет выстроить их в хронологической последовательности.

Исследование художественных приемов и техники письма обнаруживает причинно-следственные связи между текстами. Например, в двух ранних описаниях бала можно найти только один повтор, инвариант, который позволяет точно установить последовательность набросков. Кроме того, восстановление

хронологии письма дает представление об особенностях психологии творческого процесса, тех творческих импульсах, законах и правилах, в которых писатель-человек неволен. Самые поэтические страницы книги, например объяснение Пьера с Наташей и описание кометы 1812 г., были написаны на одном дыхании и практически без изменений вошли в окончательный текст.

Последовательная реконструкция, расслоение рукописей позволяют увидеть, что творческий процесс, который сам писатель назвал периодом «радостного мучения и волнения», был непрерывным. Он протекал под воздействием такой силы, что автор не мог не писать, не мог «не марать».

Творческая воля, которую можно назвать *неволей автора*, заставляла его не спать, сочинять, реализовывать все новые и новые замыслы. Она устанавливала связи между текстами, открывала неведомые возможности.

Есть в рукописях и проявление *воли автора*, то есть осознанное намерение изменить текст или не возражать против чужих исправлений. В рукописях *воля автора* имеет несколько *масок*: *корректора*, исправляющего ошибки, *редактора*, вносящего в текст стилистические уточнения смысла и значений, *критика или цензора*, изменяющего текст часто под воздействием внешних факторов, находящихся за пределами текста (недовольство собой, биографические факторы, советы редакторов и отзывы критики).

Приведу только один, но очень характерный пример. П.И. Бартенев, принимавший активное участие в редактировании и издании «Войны и мира», по профессии был историком и видел в художественном тексте отражение исторической реальности. Он исправлял текст книги, руководствуясь принципом исторической достоверности. Редактируя сцену дуэли Долохова и Пьера, он сообщал Толстому, что исправил неточность: «...вместо *березовой* рощи, которой никогда не бывало в Сокольниках, дуэль происходила в *сосновой*». Таким образом, недостоверная, но художественная подробность утратила свое внутреннее содержание и связь с упоминаниями и описаниями березы и березовой рощи в рукописях и печатном тексте. Появление слова *береза* призвано было создать в повествовании ощущение света, молодости, чистоты жизни.

Сосновый же лес встречается в тексте только однажды, в описаниях Моравии:

Виднелись на повороте Дуная суда, и остров, и замок с парком, окруженный водами впадения Энса в Дунай, виднелся левый скалистый и покрытый сосновым лесом берег Дуная с таинственной далью зеленых вершин и голубеющими ущельями.

Бартенев внес свою поправку в наборную рукопись, и она сохранилась в окончательном тексте. И Толстой не возражал. Так же как он не исправлял ошибки многочисленных переписчиков. Иногда копии подвергались пассивной, редакторско-корректорской правке в процессе чтения, и писатель не обращал внимания на ошибки, не имеющие концептуального значения. Эти изменения тем не менее создавали внутренний конфликт стиля, языка, системы когезий текста.

Вот некоторые виды *чужих* вторжений:

- изменение, пропуск или замена трудно читаемых слов;
- исправления суффиксов и окончаний прилагательных и существительных;
- изменение времени, вида, формы глагола;
- пропуск слов и словосочетаний;
- добавление новых слов с намерением улучшить текст;
- изменение порядка слов в предложении, возникающее в результате списывания;
- замена инверсии на прямой порядок слов;
- приспособление пунктуации Толстого к существующим нормам;
- описки.

От рукописи к рукописи количество исправлений текста под воздействием чужой и авторской воли росло как снежный ком. К исправлениям в рукописях добавились ошибки наборщиков и искажения текста в изданиях.

Единство творческого процесса

Необходимость выбора основного текста научного издания «Войны и мира» заставляет искать такой печатный авторизованный текст, который бы наиболее полно воплощал творческую волю, то есть *неволю автора*. Мы уже заметили, что творческая воля — не умозрительная категория, она управляет всем творческим процессом и имеет конкретное воплощение в рукописных текстах. Печатный же текст дает о ней прибли-

зительное и весьма условное представление. Знание о *неволе* автора можно получить только после реконструкции авантекста, системы рукописных редакций, планов, эскизов и помет, оставшихся на обочине замыслов. Очевидно, что наибольший авторитет имеет такое издание, которое является непосредственным продолжением и результатом *непрерывного* творческого процесса. Существует ли такое издание «Войны и мира»?

Авторская работа над книгой, от первого наброска до последней поправки, внесенной в печатный текст, длилась в течение 10 лет — с 1863 по 1873 г. За это время вышли три авторизованных издания «Войны и мира», которые по структуре, тексту и языку имели существенные различия. В первом издании 1867 г. были напечатаны 1–4 тома, работа над текстом продолжалась, и затем для второго издания предшествующий текст был исправлен (редакторско-корректорские и творческие изменения) и перепечатан. Типографский набор 5–6 томов осуществлялся с одних гранок. Таким образом, можно утверждать, что *первое* издание было незавершенным, поскольку работа над текстом продолжалась и во втором издании. Толстой считал, что сочинение было *завершено в 1869 году*: на шмуцтитуле всех последующих изданий (кроме 3-го) были обозначены годы писания 1864–1869. Кроме того, известно, что после выхода в свет в конце 1869 г. *второго* издания книги никакой творческой работы над текстом не было: не сохранилось ни одного рукописного или биографического (письма, дневники, мемуары) свидетельства. Кончилась *неволя* автора, и он был свободен от замысла, который мучил и радовал его столько лет. Тщательное изучение рукописей и печатных изданий, генезиса текста позволяет сделать следующее заключение: при выборе *достоверного* источника печатного текста необходимо руководствоваться принципом *единства* творческого процесса и художественного замысла, единства формы, содержания, стиля. В особенности если сам автор определил границы этого процесса.

Редакция 1873 г., отражающая последнюю волю автора, возникла в результате новых творческих импульсов, которые были связаны с работой над «Азбукой» и «Анной Карениной». В этом *третьем* издании концептуальные вторжения авторской воли в текст представляются критическими, редакторско-корректорскими. Они разрушили единство рукописей и текста. Готовя «Войну и мир» для собрания сочинений, писатель значительно изменил и сократил текст: исключил из него слова и фразы на французском и немецком языках (не

полностью) и философские рассуждения; исторические описания 4–6-го томов в новой редакции поместил после Эпилога как «Приложение. Статьи о кампании 12-го года». Кроме того, сам текст был исправлен. Значительные сокращения текста заставили Толстого изменить его композицию, имевшую в прежних изданиях три уровня (6 томов, каждый из которых имел деление на две или три части, а каждая часть имела деление на главы). В новой редакции осталось два уровня деления: четыре части и в каждой — сплошная нумерация глав.

В результате этих изменений возникло новое произведение, имеющее свои эстетические принципы, стиль и композицию. Творческая воля была в значительной степени трансформирована. Поэтому в Юбилейном собрании сочинений проблема текста, как уже отмечалось, не была решена — книга вышла двумя тиражами с разными текстами. В дальнейшем в текст по усмотрению редакторов вносились различные исправления. В результате был создан текст, которого Толстой никогда не писал.

Эдиционная текстология руководствовалась тремя основными приемами, которые и позволили создать современный текст «Войны и мира», — это реконструкция, контаминация и конъектура. Для восстановления достоверного текста необходима, по всей видимости, только реконструкция по рукописным и печатным источникам, предшествующим второму изданию и воплотившим непрерывность творческого процесса. Она позволит выявить и исправить ошибки, большей частью механические, возникшие в результате переписывания и типографского набора. В этом случае будут гарантированы достоверность и истинность окончательного текста.

Наконец, следует сказать, что наиболее полное научное представление о книге «Война и мир» можно получить при одном условии: необходима техника исследования, которая бы объединила методы и приемы французской генетической критики в области аван-текста и эдиционного опыта русской текстологии. Очевидно, что полное научное издание «Войны и мира» (рукописей и основного текста) как *единого сочинения*, дающего представление о творческом процессе, создании, писании книги, возможно только в том случае, если приемы *теоретической и эдиционной текстологии* составят основу научного метода изучения и издания художественного текста.

Рукописи и печатный текст — это *нераздельное целое, художественное единство*, в полной мере воплощающее творческую волю, в которой автор и его «талант неволен».

Алла Грачева

Текстологические проблемы
научного издания
сочинений писателей
первой волны русской эмиграции
(Собрание сочинений А.М. Ремизова)

Как известно, после исторических катаклизмов начала XX в. целый ряд писателей, чье творчество определяло характер литературного процесса в России, по разным причинам покинули родину и стали эмигрантами. Среди них можно назвать И. Бунина, А. Куприна, Б. Зайцева, И. Шмелева, А. Ремизова, З. Гиппиус, Д. Мережковского и др. После этого по внелитературным причинам их творчество было либо вообще вычеркнуто из круга чтения обычного читателя, либо разрешалось к чтению в ограниченном и препарированном виде.

В первые годы перестройки начался издательский бум публикаций ранее недоступных и запрещенных текстов, куда автоматически вошли и произведения писателей-эмигрантов первой волны. Бум этот приобрел характер «девятого вала», в котором смешались и качественные публикации отдельных текстов, и — что, к сожалению, составило большую часть волны — плоды лихорадочных судорог непрофессионалов, стремящихся «успеть первыми» опубликовать неведомый шедевр.

Как анекдотический пример назову первое издание романа М. Арцыбашева «Санин»¹, осуществленное в 1990 г. журналистом Леонидом Колосовым, издавшим репринт американского репринта тома дореволюционного Собрания сочинений писателя. При этом в русской перепечатке был сохранен только титульный лист американского издания, а воспроизведение дореволюционного титульного листа было отброшено. В связи

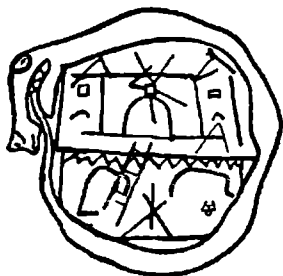
¹ См.: Арцыбашев М. Санин. М., 1990. 313 с.

РУССКИЙ ТЕАТР

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ

БЕСОВСКОЕ
ДЕЙСТВО

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ В ТРЕХДЕЙСТВИЯХ
С ПРОЛОГОМ И ЭПИЛОГОМ



ИЗДАНИЕ
ТЕАТРАЛ. ОТ. НАР. КОМ. ПО ПРОС.
ПЕТЕРБУРГ
1919

с чем после указания на публикацию с издания 1969 г. читатель с изумлением обнаруживал текст с ятями и ерами.

К настоящему времени можно констатировать, что этот «девятый вал» не схлынул, а приобрел иные формы. После множества малоквалифицированных публикаций отдельных произведений ныне мы имеем дело с начавшейся (иногда осуществляемой теми же людьми) волной столь же недоброкачественных изданий Собраний сочинений писателей-эмигрантов, наконец-то по праву включенных в список классиков ушедшего XX в.

Приведу один опять-таки анекдотический и в то же время печальный пример. В первом томе Собрания сочинений З. Гиппиус (составление и комментарии Тимофея Прокопова) присутствует следующий комментарий к роману «Без талисмана»:

Васильевский остров — самый большой остров в дельте Невы, где расположены многие историко-культурные центры Петербурга: Академия художеств, университет, Кунсткамера, Биржа, Ростральные колонны².

Как говорится, дальнейшие комментарии к подобному комментарию — излишни.

Классик русской текстологии XX в. Б. В. Томашевский отмечал:

Проблема издания есть цель текстологии. Возникает вопрос о типах издания; они различны. У нас есть два типа: академическое и популярное <...>. Академическое издание адресуется к исследователю. Оно в некоторой степени упускает из виду момент простого чтения, у него задача изучения. Академическое издание — это подготовка популярного издания. Популярное издание обращено к читателю; из него изъято все, что нарушает художественное восприятие произведения. Это истинное издание³.

Да, классическая последовательность такой и остается: популярное следует за академическим. Но в применении к изда-

² Гиппиус З. Собр. соч. Т. 1. Новые люди: Романы. Рассказы. М., 2001. С. 533.

³ Томашевский Б.В. Писатель и книга. Очерк текстологии. М., 1959. С. 218.



А. Ремизов. «Мелюзина». Авторская обложка книги. Париж. 1952

нию собраний сочинений писателей-эмигрантов данный тезис из догмата превращается лишь в чаемый постулат.

Какие основные проблемы встают при обращении к изданию сочинений писателей первой волны русской эмиграции? Назову лишь некоторые из них, поскольку каждый литературный прецедент имеет свою дополнительную специфику.

Во-первых, это *проблемы изучения допечатной и печатной истории текста*. В большинстве случаев архивы писателей-эмигрантов рассредоточены между несколькими странами. В лучшем случае целостный комплекс архивных материалов лишь дореволюционного периода творчества писателя находится в России. Случаи возвращения на родину архива эмигрантского периода чрезвычайно редки.

Проблема исследования печатной истории текста тесно связана с *проблемой полноты издания*. Применительно к наследию писателей-эмигрантов в большинстве случаев отсутствуют полные персональные библиографии регистрационного типа, включающие перечень публикаций и изданий как дореволюционного, так и эмигрантского периода. Еще хуже дело обстоит с персональными библиографиями литературы о писателях.

Однако в современных условиях академическая наука не может отстраниться от издания сочинений писателей-эмигрантов, классиков XX в., мотивируя свое решение отсутствием базы для создания собрания сочинений академического типа, и отдавать этих писателей на откуп дилетантам и халтурщикам. Представляется, что в данной ситуации надо идти по пути, обратному указанному Б.В. Томашевским, — не от академического к популярному, а от популярного к академическому.

Попытку создать издание такого подготовительного типа, предваряющее собой академическое, и представляет собой Собрание сочинений Алексея Ремизова в 10 томах, издаваемое в настоящее время Институтом русской литературы (Пушкинским Домом) РАН на базе издательства «Русская книга». Оно является первым посмертным Собранием сочинений писателя.

А.М. Ремизов сам положил начало и выработал некоторые основные эдиционные принципы публикации своих сочинений. Восьмитомное издание, подготовленное им для издательства «Шиповник» (СПб., [1910–1912]) и повторенное затем издательством «Сирин» (СПб., 1910–1912), было основано на жанрово-хронологическом принципе, сочетающемся с системным

Алексей Ремизов
Бесноватые
Отлешник
М.М.Л.

подходом — сохранением по возможности принципа циклизации текстов. Публикуемые произведения были тщательно откорректированы Ремизовым, избавлены от ошибок предшествующих изданий. Тексты подверглись значительной правке, результатом которой было создание новых редакций, стилистически и семантически отличных от первоначальных.

Наиболее яркий пример такой авторской работы — новая редакция романа «Пруд». Впоследствии, при переиздании, Ремизов отказался от ряда редакций Собрания сочинений 1910-х гг. После 1912 г. он выпускал свои произведения в периодике и отдельными книгами, а начиная с 1931 и по 1949 г. издание его книг прекратилось. В связи с этим законченные произведения большой эпической формы («Подстриженными глазами», «Иверень», «Учитель музыки», «Петербургский буерак») печатались отрывками в периодике, причем три последних так и остались целиком не опубликованными при жизни автора.

Рукописи большинства произведений, созданных писателем до отъезда за границу в 1921 г., не сохранились, так как были уничтожены самим автором. Незначительная часть рукописей и корректур этого времени хранится в рукописных отделах ИРЛИ, РНБ, РГАЛИ, ГЛМ, РГБ. Рукописи и корректуры произведений периода 1923–1957 гг. сохранились более полно как в российских (ИРЛИ, РГАЛИ, РГБ), так и в иностранных архивохранилищах и частных собраниях (Центр русской культуры Амхерст-колледжа, США; Бахметевский архив Колумбийского университета, США; частное Собрание Резниковых, Франция и др.). Таким образом, основные части ремизовского личного архива, куда входят и творческие рукописи, находятся в России, США и Франции.

Подобная раздробленность архива повлекла за собой расщепление черновиков одного произведения по разным частям света. Недостаточно разработана библиография прижизненных изданий ремизовских текстов. Все это, учитывая также специфику литературной работы писателя, создававшего до семи редакций одного и того же произведения, не позволяет на современном уровне изучения творчества Ремизова предпринять труд по созданию академического Полного собрания сочинений.

Цель создания настоящего собрания — представить свод основных художественных произведений писателя, дать как широкому кругу читателей, так и исследователям выверенные



А. Ремизов. «Мартын Задека». Авторская обложка книги. Париж. 1954

и прокомментированные тексты. При этом учтен опыт академического Полного собрания сочинений и писем А.А. Блока в 20 томах (М.: Наука, 1997–) (продолжающееся издание) — первого научного издания наследия писателя-символиста.

В каждом томе последовательность размещения материалов такова: текст произведений, приложение, послесловие, комментарий. Произведения располагаются по томам в жанрово-хронологическом порядке. При этом учтены разработанные самим Ремизовым принципы публикации своих произведений и специфика эстетической системы его творчества — «жанрово-ансамблевый» характер ремизовского художественного мышления, когда автор рассматривал текст цикла произведений или сборника (книги) как особый — пользуясь термином академика Д.С. Лихачева — «жанр-ансамбль».

Так, сборник «Николины притчи» (1917) есть целостная художественная структура, составленная из последовательно расположенных переработок легенд о св. Николае Угоднике. В настоящем издании отдельные произведения, вошедшие в «жанр-ансамбль», печатаются в составе этого художественного единства. Поскольку издание не является академическим, в нем не ставится задача раскрыть во всей полноте творческую историю текстов произведений, принадлежащих как к «каноническим» жанрам, так и к «жанру-ансамблю».

Чтобы дать в рамках ограниченного объема собрания сочинений максимальное количество текстов Ремизова, авторы издания сознательно пошли на непоследовательность подачи текстов. Зачастую текст «жанра-ансамбля» представляет собой художественное целое, смонтированное из частей — произведений малых жанров, неоднократно повторяющихся в составе разных сборников или циклов. Например, в сборник сказок «Докука и балагурье» (1914) вошел цикл сказок «Русские женщины», который в дальнейшем составил основу сборника сказок «Русские женщины» (1918). В подобных случаях составители не воспроизводят сборники или циклы в целом виде, а представляют читателям составляющие их тексты в хронологическом порядке, указывая в комментарии на последовательность их вхождения в состав того или иного «жанра-ансамбля». В конце томов такого состава приведены перечни содержания отдельных сборников и циклов.

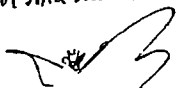
В результате научного изучения произведений Ремизова было установлено, что представление автора о процессе художественного воплощения творческого замысла не соответ-

Откило поглядел на кудзлетонца:
Куда - а! - царь Соломон?

• Матушка государыня, гитая
я в старых книгах, пишут:
не рожден - не сын, не окуп-
лен - не холон, а вспоя,
вскорая, борода не видать

• Слушай, Откило, жизнь
или смерть?!

Поклонился Откило и по-
шел - едва в дверь попал:
обезглазился!



Вспрежу царевич:

• Что ты плачешь, бережж-
тый мой дядька?!

• Как мне не плакать, ца-
ревич, я и сказать не смогу
• Говори, не бойся!

• Ах, царевич, грозил мне
матушка твоя царя Вирса-
вля горькою смертью. • Видишь,
говорит, дядька Откило, жизнь
или смерть? • Залит свеста тело
на теплое море, - заколи,
вынь сердце, и лететь царинес-
ей, а тело - в м-оре!

• Воля матушки, - сказал царь
Соломон, - что хочет, то и дела-
ет. Не тужи, дядька, будешь
жить!

X
Мешать нечего, взяла Откило
старый свой нож, на медведь
когда-то с Забидо, и в дрых ха-
тибал. И пошла. Вперед а-
ревич, за царевичем Откило.
Старик и шапку надеть забыл.
Не слышит он царской воли
ослушаться и царевича больше
жаль.

И двинулась канни Собатонка
Ритка - Ритка слышал слетану
хватились, он вырвался да бе-
жать. На воле весело: игрался
Ритка.

Дошли до моря.

Пустынный берег.

И говорит царевич Откило:

• Не убивай меня, бережжый
мой дядька, ты возьми вместо
меня Ритку, заколи, вынь сердце,
снеси моему матери, а я пойду,
~~или не вернусь~~ Вернусь
или не вернусь - судьба!

Старик и рад и боится: что он
цариче-то скажет?

• Принесешь цариче Риткино
сердце: закола, скажешь, сына
твоего царя Соломона, а тело -
в море.

Попращался царевич и пошел,
куда глаза глядят.



ствует идее одностороннего развития текста от первоначальной редакции к последней, которая тем самым является основным текстом. В применении к творчеству Ремизова определение редакций, основанное на хронологическом принципе (1-я, 2-я, 3-я), условно. Оно фиксирует лишь временную последовательность создания текстов. Но эта последовательность не равнозначна движению текста к основному в классическом понимании этого термина — как к наиболее полному, «лучшему» и законченному отражению творческого замысла.

Ремизовские редакции — проявления бесконечного процесса творчества. Каждая из них — автономна и эстетически равноценна. В художественном сознании писателя отсутствует понятие «основной текст» в традиционном понимании этого термина. Новая редакция раннего текста — это новое самостоятельное произведение, не перечеркивающее и не отвергающее предыдущее. В свете этого о дореволюционном этапе творчества Ремизова можно говорить, основываясь на редакциях, созданных именно в те годы, хотя в иных видах те же произведения продолжали оформляться и позднее (например, серия берлинских редакций произведений 1910-х гг.).

В связи с этим в настоящем собрании сочинений выбор текста для воспроизведения определяется не принципом издания текста по последней авторизованной публикации или рукописной версии, а принципом его издания в редакции, сыгравшей наиболее существенную роль в развитии литературного процесса. Так, например, повесть «Крестовые сестры» была одним из наиболее ярких явлений русской литературы начала 1910-х гг. В связи с этим она публикуется по редакции этих лет, а не по берлинской редакции 1922 г., являющейся «последней прижизненной», но имеющей значение лишь для индивидуальной творческой биографии Ремизова.

Одной из задач будущего академического собрания сочинений станет последовательное рассмотрение литературной истории каждого текста, анализ каждой редакции. Настоящее собрание такой задачи перед собой не ставит. Краткие, но максимально полные регистрационные сведения о публикациях и автографах произведений даны в комментариях. Исключение сделано лишь для тех текстов, принципиально различные редакции которых сыграли свою особую роль в литературном процессе. Такие редакции печатаются целиком, как отдельные автономные произведения.

ВАНІЕ
О ЧАРО ~~АМЕРИКАНИ~~

I
ОТЪ БОЛВАНА ДО МЫШИ
УЧРЕСА В РЕШЕТЕ

Нашъ домъ громкій - въ улицѣ: Буцадо! А по ла-
логамъ - «люксъ». Правда, одна лѣстница, но на
лѣстницѣ ковсръ съ лѣтними прутьиками; правда
и то, что прутьики не вездѣ крѣпко держатся и ко-
торый-нибудь непременно отвалится и отто, обра-
зуются пропалыя лѣста, особенно шумствительныя,
когда выносите «ордюръ» (поганое ведро), но для
налога это не въ счетъ: написано, «люксъ». На каж-
дой площадкѣ по семи квартиръ - очень тѣсное
сооруженіе, и не удрено, что все такъ громко и
всякому все въ слухъ ^{на}уразумѣніе. И всѣхъ на зад-
захъ и въ пяяти ~~человѣкъ~~ ^{человѣкъ} ~~двѣ~~ ^{человѣкъ} сестры, съ нихъ
все и начинается. Учрса.

Тамъ, гдѣ потомъ Миримановы, мать съ дочерью скрчал
Подантой, жили гдѣ сестры итальянки: старшину
звала Рыжій Дьяволъ, хотя она была герибѣ гермосивѣ,
а младшину, она была просто сестрой Дьявола, и
такъ тихая, голоса не подаетъ, подлинно, «безгла-
зольная»; такъ больше ружали, и все только для сестры

Основной принцип публикации текстов — выверка их по первоисточникам (изданию, корректуре, рукописи). Произведения, не опубликованные при жизни Ремизова, печатаются по рукописям с учетом прижизненных публикаций их частей. Устраняются цензурные искажения, а также другие неавторские изменения. Явные опечатки печатного текста (пропуск и перестановка букв и т. д.) исправляются без оговорок. В сомнительных случаях текст печатается в исправленном виде, но с оговоркой в комментариях. В необходимых случаях производится конъектурное (не опирающееся на документальные источники) восстановление текста. Допускается восстановление в угловых скобках ошибочно пропущенного автором или типографией слова. При сомнении после восстановленного слова внутри редакторских скобок ставится вопросительный знак. Неточные цитаты в текстах у Ремизова не исправляются. В тексте сохраняются и отмечаются в комментарии фактические ошибки автора.

Общий орфографический принцип издания — максимальное применение общепринятой современной орфографии с сохранением существенных морфологических и фонетических особенностей языка Ремизова. Во всех сомнительных случаях предпочтение отдается авторским написаниям, учитывая принципиальную позицию в этом вопросе самого Ремизова, который писал:

Пишу по-русски и ни на каком другом. Русский словарь стал мне единственным источником речи и склада ладов — оборотов речи. Я вслушивался в живую речь и следил за речью старинных письменных памятников. Имея дар слова, я овладел словесным течением природной русской речи. Не все лады слажены — русская книжная речь разнообразна, общих правил синтаксиса нет и не может быть. Восстанавливать к<акой>-н<ибудь> речевой век никогда не думал, и подражать не подражал, пишу на свой лад. Подбрасываю слова и строю фразу как во мне звучит⁴.

В соответствии с волей автора и его пунктуация, выявляющая ритмико-мелодический строй речи, передается как можно более точно. Сохраняются авторские знаки, не мотивированные стандартами современной пунктуации, и индивидуально-

⁴ Ремизов А.М. Рабочая тетрадь 1955 г. // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 28. Л. 46–47.

лица кроткая и смиренна, следом отивы во времени

Для души человека, безнадежно без конца

Каждый час несет в себе безконечность

превращения равнообразна, но явней при-

страстии и всеразну. Души глаза за-

вещна, наша жизнь мелком. Память

кажет в снах, и продолжает во встрече

живы и книжны. Мол истинны книги

трансляцию по русской словесной земле

са, мол чудотворную память - вездность о том

прошлом XVI-XVII-XVIII в., называюто дру-

дино мол Бибиковой работе, Воронеж. Писро.

лена живые для меня: Иван Федоров, Протопопа

Аввакум и Ванька Ганин.

Встречи с Лифарем вколыхнула мою русскую

русскую память и по книгам а расказываю

о моем прошлом в XI веке. И кере в

в жизни. Зильно Провиситя обр

Пляшущий демон. И творил со святой Софии,

Жизнь до Лифаря, Опера

Лифаря

Лифаря

Лифаря

Лифаря

Лифаря

Лифаря

Лифаря

Лифаря

Лифаря

Лифаря

Лифаря

авторские комбинации знаков (сочетания более трех точек, нескольких тире и т. п.), имеющие интонационное значение.

Все тексты сопровождаются подробными комментариями, цель которых — дать читателю сведения, помогающие адекватно понять сложные ассоциативные связи, исторические и культурные реалии, а также символику текстов Ремизова. По типу и полноте историко-литературного комментария издание максимально приближено к академическому типу собрания сочинений.

Публикуемые тексты дополнены приложениями — публикацией архивных материалов, соответствующих составу тома. Так, например, в томе «Взвихрённая Русь» текст ремизовского романа-коллажа о России периода 1917–1921 гг. сопровождается публикацией ремизовского дневника того же периода, одного из основных источников романа. В каждом томе имеется научная статья, посвященная публикуемым произведениям.

Коллектив авторов настоящего собрания рассматривает свое издание как *предваряющее* следующий этап научного исследования наследия Ремизова — работу по подготовке академического Полного собрания его сочинений. Одновременно цель настоящего собрания сочинений — открыть для читателя творчество одного из наиболее оригинальных русских писателей XX в.

Нина Королева

К вопросу о композиции академического издания Анны Ахматовой

Текстология при издании сочинений Анны Ахматовой должна решать как общие вопросы, встающие при издании русских писателей второй половины 1920–1980 г. (зависимость авторской воли от давления политики КПСС, требований цензуры, осторожности или перестраховки редакторов и автоцензуры самого писателя), так и некоторые специфически «ахматовские» особенности творческой индивидуальности Ахматовой-поэта.

В начале работы над академическим Собранием сочинений Ахматовой нам представлялись возможными несколько путей построения академического собрания ее сочинений, прежде всего томов лирики. Первый — традиционный, жанрово-хронологический принцип, когда лирика печатается по хронологии, а произведения других жанров (поэмы, пьесы, эссе, воспоминания, статьи) выделяются в отдельные тома. Второй путь предусматривает возможность взять за основу наиболее авторитетное прижизненное издание, в котором активно выражена авторская воля, — для Ахматовой это могли быть либо «Бег времени» (1965), либо «Из шести книг» (1940). Наконец, третий возможный путь — воспроизведение ее книг до 1923 г., в составлении которых она была свободна от любого внешнего давления, а для более поздних произведений — авторские рукописи, машинописные копии и печатные тексты, где наиболее полно и завершено была бы выражена авторская воля и которые были бы свободны от редакторских и цензурных искажений, хотя и не свободны от авторской самоцензуры.

Оговоримся сразу, что наши предшественники в наиболее авторитетных изданиях — В.М. Жирмунский, В.А. Черных,

М.М. Кралин — шли по второму пути, дополняя тексты «Бега времени» или сборника «Из шести книг» стихотворениями, не включенными в эти книги, по рукописям, спискам и другим изданиям.

В процессе размышления над принципами построения академического собрания сочинений мы предприняли рискованный ход: издательство «Эллис Лак» предоставило нам возможность опубликовать в многотомном Собрании сочинений А.А. Ахматовой, во-первых, все ее стихотворения по хронологии (т. I, II(1) и II(2)) и, во-вторых, все семь ее авторских книг по наиболее полно выражающим авторскую волю источникам (т. IV)¹. Это:

- единственное отдельное издание книги «Вечер» 1912 г.,
- первые издания книг «Четки» и «Белая стая»,
- единственное отдельное издание книги «Подорожник»,
- второе (вышедшее сразу вслед за первым и значительно более полное) издание «Anno Domini».

Остальные, то есть шестая и седьмая, книги Ахматовой в авторском варианте не выходили. Мы опубликовали их в ранних авторских редакциях по рукописям и спискам («Тростник», «Нечет» и два варианта будущей книги «Бег времени», составленные Ахматовой, конечно, с оглядкой на цензуру и редакторские запреты, но все же с максимальной степенью авторских надежд на лучшее, на то, что, может быть, пропустят). К сожалению, вся советская литература XX в. существовала в таких условиях, и степень свободы авторов соразмерялась с возможностями напечатания, — не тогда, когда писатель творил, а тогда, когда он начинал думать о «проходимости» своего творения в печать.

Анализируя сейчас сделанную нами работу, когда Собрание сочинений Ахматовой в «Эллис Лак» издано (шесть томов в семи книгах), и учитывая критику в наш адрес на страницах журналов и на научных конференциях, мы приходим к выводу, что оба варианта композиции, использованные нами в этом научно-массовом, но не академическом издании, имеют как свои неоспоримые достоинства, так и приводят к издержкам, делающим их нежелательными для академического издания.

¹ См.: Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998–2002.



Профиль А. Ахматовой. Рисунок Н.Я. Данько

— Расположение стихов по хронологии, достоинства которого и положительное отношение к которому Ахматовой подробно изложены мной в т. 1 издания «Эллис Лак», разрушает чрезвычайно важные для Ахматовой-поэта построения ее КНИГ и ЦИКЛОВ, а именно книгами вошла в мировую литературу Ахматова как поэт неповторимой индивидуальности и мирового значения.

— Расположение стихов по хронологии часто бывает затруднительно в силу того, что авторская легенда Ахматовой о себе как о поэте включала часто и сознательную фальсификацию дат, и создание текстов с заведомо неверными датами, много более ранними, чем стихотворение на самом деле было создано, «вспомнено» или «переписано». Пример тому — семь стихотворений «Предвечерия», появившихся во второй половине 1940-х и в 1950-е гг.; при их публикации приходится ставить две даты: ту, которую указала Ахматова (1909, 1910), и ту, которая соответствует его реальному появлению в рукописи или в печати.

— Строгое следование хронологии диктует включение в основной ряд стихотворений, которые Ахматова написала во многом в угоду требованиям советской идеологии, подобно тому как это делали Пастернак, Мандельштам и многие советские поэты того времени — стихи о Сталине, о РСФСР, обличающие американских агрессоров и пр. Не включать их в выстроенный мной максимально полный хронологический ряд я не могла, так как внимательное изучение источников показало, что Ахматова не просто написала цикл «Слава миру!» с целью смягчить участь репрессированного сына в 1949–1950 гг., как это обыкновенно трактовалось в современном «ахматоведении». Ведь она впервые написала стихотворный тост во славу Сталина в 1945 г., ко Дню Победы, с 1950 по 1958 г. работала над книгой «Слава миру!», поэтому эти «просоветские» «политические» стихи имели по две-три разные редакции. В результате этой работы, длившейся восемь лет, в 1958 г. вышла ее книга «Стихотворения» — через восемнадцать лет после сборника «Из шести книг» и через двенадцать лет после постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», отлучившего Ахматову и Зощенко от советской литературы и лишившего их возможности печататься.

Путь построения академического издания по типу 4-го тома «Эллис Лак», принимающий во внимание *первую* автор-



Силуэт А.А. Ахматовой. Рисунок Н.Я. Данько

скую волю Ахматовой, но не полностью учитывающий ее *последнюю*, итоговую авторскую волю, также нуждается в большой коррекции. Хотя именно по этому пути в принципе следует идти составителям академического издания поэзии Ахматовой, что предполагает: публикацию авторских книг в их хронологической и даже псевдохронологической последовательности (например, включение «Предвечерия» в текст первого раздела книги «Вечер»), тщательнейший учет поздних авторских изменений в композиции книг и в выборе редакции текстов, сохранение созданных Ахматовой циклов (как правило, они создавались много позже написания отдельных стихотворений, с перепосвящениями, с перетасованной, а иногда и авторски фальсифицированной датировкой).

Итак, подчеркиваю еще раз: именно особенности творческой индивидуальности поэта Анны Ахматовой заставляют отказаться от жесткого жанрово-хронологического построения ее академического собрания стихотворений. Несмотря на то что Ахматова внимательно относилась к датировке своих произведений и не возражала против того, чтобы отдельные ее издания были выстроены по хронологии, как поэт она «мыслила» книгами и циклами.

Построение книги стихов — очень важный момент в творчестве поэтов Серебряного века, и в частности в творчестве Анны Ахматовой. В последние десятилетия своей жизни, внимательно обдумывая, какой свой образ она хотела бы оставить в памяти последующих поколений, Ахматова многократно составляла планы «Избранного», то есть лучшего в своем творчестве, что она хотела бы издать в своей итоговой книге. Почти всегда ее планы начинались разделом «Предвечерие», за которым следовал раздел «Вечер»; затем стихотворения «Предвечерия» были включены в «Вечер», открывая его, хотя в исходную книгу 1912 г. они не входили. Это часто создавало путаницу в умах начинающих исследователей раннего творчества Ахматовой, которые на основании такого позднего текста строили свои концепции... Но и для опытных текстологов здесь возникает не одна текстологическая проблема. Прежде всего — равнозначны ли текстологемы «книга» и «раздел» в сборнике «Из книги...»?

Сборник «Вечер» как отдельная книга был издан Ахматовой только один раз, в 1912 г. Далее он входил (не полностью) как составная часть под заглавием «Из книги „Вечер“» в «Четки» —

во все ее девять изданий. Затем такой раздел завершал сборник «Из шести книг», затем входил в видоизмененном виде в книгу 1946 г., которую готовил В.Н. Орлов и куда впервые были включены некоторые стихотворения будущего «Предвечерия». Окончательный вид раздел «Вечер» принял в итоговом сборнике Ахматовой «Бег времени»². Некоторые стихи книги «Вечер» (отдельного издания 1912 г.) никогда больше Ахматовой не перепечатывались.

Проблема текстологическая заключается в следующем: можно ли ставить знак равенства между книгой «Вечер» и разделом «Из книги „Вечер“»? Если это равнозначные «текстологемы», то следует решить, считать ли основным текстом раздела «Вечер» издание «Четок» 1922 г. — издания, которое составило первую книгу трехтомника, последнего прижизненного издания Ахматовой, где ее авторская воля была свободна от любых давлений извне: цензуры, редактуры посторонних лиц или внутреннего редактора-цензора. Книги, составившие этот трехтомник, готовились Ахматовой при активном участии и помощи ее друга М.Л. Лозинского. Сохранились переписка Ахматовой и Лозинского по поводу их построения и набранные рукописи-автографы Ахматовой.

Второе возможное решение вопроса об основном тексте — сборник «Из шести книг» 1940 г., который также готовился друзьями и единомышленниками поэта, Ю.Н. Тыняновым и М.Л. Лозинским, а текст его был авторизован Ахматовой.

Наконец, третий возможный вариант — сборник «Бег времени», в котором состав претерпел большие изменения, во многом, правда, под воздействием внешних цензурско-редакторских условий. Но в то же время редактор ленинградского отделения издательства «Советский писатель» М.И. Дикман была очень внимательна к тексту, не допускала позднейших авторских искажений и восстановила первоначальный, вошедший в золотой фонд русской лирики текст:

Все мы бражники здесь, блудницы

вместо предложенного Ахматовой

Все мы вышли из небылицы...

Решение этой проблемы касается не только сборника «Четки» и раздела «Вечер». Но... и отдельного издания книги

² См. об этом: *Ахматова А.А. Собрание сочинений. Т. IV.*

4 янв.

Позвонить: ~~Федор Макаров~~

- 2) Липкину
- 3) Зое Кукиной
- 4) Ирене Хасину.
- 5) Эмме

Позвони в сабуркваску.

" в Бухгольцовой 17А
(С.1-89-45)

И в недрах музыки я не нашла ответ
И снова тишина и снова призрак лет

Иногда прямо в музыкальную спрячь
Не в песню — живи

Райцентр Московского
области Верез
Большинная "1/43
Наде.

Опять прокладит ступени Утопия
~~О Боже мой!~~ - как много в суров
И гнишь пугающих и нечужих ртов,
Но как близко, как. ищет измента.
Птенб музыки - милькнула по стене,
Но прозвучит мушкет на заделе.
О сколько раз! вот здесь в холлодиль
И кто-то страшный? или кивал в окне.

- - -
И как утасован взор безмыслих статуи,
Но утасован и за мессиз на ратуши
И не молишь так горьки оба мне.

И пойма из турки на чаше под
Опять кричит: я здесь, я сюда, сюда.
Мне на к гему на света, на светобору
А светобору свет... на светобору
И светобору на светобору светобору.
Комарова

У

Не мудрено, что когда рождается
этим

Звучит порой — непокоренный стих
Кустовито здесь! Уже за ~~фугетом~~
Красно шёл бы — и ватной шёл.

~~И с ким... в подвале
И с ким... в подвале~~

~~И с ким... в подвале~~

~~И с ким... в подвале~~

~~И с ким... в подвале~~

~~И с ким... в подвале~~

~~И с ким... в подвале~~

~~И с ким... в подвале~~

~~И с ким... в подвале~~

~~И с ким... в подвале~~

~~И с ким... в подвале~~

И вы друзья! — ой, ах, ах, ах
немного (15)

«Подорожник», и соотнесения всех ранних пяти книг Ахматовой и соответствующих разделов в книгах «избранного» 1940, 1958, 1961, 1965 гг. Речь идет, во-первых, о композиции, во-вторых, о вариантах и редакциях текстов, изменения в которых были иногда подцензурного, но часто и творческого характера, и, безусловно, должны учитываться. Очевидно, решение — вводить ли эти изменения в основной текст или оставлять в «вариантах» — следует принимать особо в каждом отдельном случае.

Построение академического издания по авторским сборникам ставит и еще одну текстологическую проблему. В ранние книги органически включалась поэма «У самого моря». В более поздние книги входили отрывки из «Поэмы без героя» или стихи из будущего цикла-поэмы «Реквием». Иногда они «обособлялись» от основного текста и становились — навсегда или на время — самостоятельным произведением (см., например, один из вариантов окончания главы «Поэмы без героя» — «Не сраженная бледным страхом...»). По-видимому, они останутся в рамках соответствующей авторской книги.

Но, с другой стороны, в планах нескольких авторских редакций седьмой книги, ставшей в конце концов «Бегом времени», Ахматова упорно стремилась выделить поэмы в особый, отдельный раздел. Этот ее замысел был отвергнут: ни «Реквием», ни «Поэма без героя» в «Беге времени» полностью не появились, — но она *хотела* их обособить от лирики. Правомерно ли сохранить одну поэму в составе авторской книги, а остальные выделять по признаку жанра?

Еще одна текстологическая проблема чрезвычайно важна при работе над «академическим» изданием Ахматовой. Это проблема приоритета — рукопись или печатный текст — для определения основного текста шестой и седьмой книг. Когда я говорю «рукопись», я имею в виду не только автограф, но и — в особенности для 1950–1960-х гг. — машинописный текст. Ахматовская машинопись — это перепечатанное машинисткой или приятельницей произведение, книга или цикл, где автором выверены опечатки или внесена правка. В последнем случае машинопись, безусловно, определяется как авторизованная. Но и в случае, если авторской правки на странице нет, она может заслуживать самого серьезного внимания как источник текста — исходя из обстоятельств ее возникно-

вения и предназначения (скажем, перепечатка для представления в издательство или для вручения друзьям). Приведу один пример — стихотворение Ахматовой 1940 г.:

И вот, наперекор тому,
Что смерть глядит в глаза,
Опять, по слову твоему,
Я голосую за:
То, чтоб дверью стала дверь,
Замок опять замком,
Чтоб сердцем стал утрюмый зверь
В груди... А дело в том,
Что суждено нам всем узнать,
Что значит третий год не спать,
Что значит утром узнавать
О тех, кто в ночь погиб.

Впервые оно было опубликовано Л.К. Чуковской в 1974 г. в сборнике «Памяти Анны Ахматовой» (Париж, ИМКА-Пресс), и с тех пор печаталось по этому тексту. Однако в двух ранних редакциях «Бега времени» 1962 и 1963 гг., в машинописных текстах, представленных Ахматовой в издательства, шестая строка читалась иначе:

Звонок опять звонком.

Совершенно очевидно, что именно этот текст является истинным — стихотворение о ночных приходах НКВД, о ночных страшных звонках в квартиры, о двери, которая перестала быть дверью, оберегающей от ужаса арестов, — переключается с написанным за десять лет до этого стихотворением О. Мандельштама: «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» — с его заключительной строфой:

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,
И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Посетившая Мандельштама в его воронежской ссылке, Ахматова могла слышать это стихотворение там и позже откликнуться на него, думая о судьбе арестованного сына и о своих репрессированных друзьях.

В данном случае бесценным источником уточнения текста стала машинопись из архива издательства. Вообще для второй половины XX в. роль машинописи чрезвычайно значительна, в частности, в творческом архиве Ахматовой, которая облада-

ла привычкой вносить правку частями в разные экземпляры машинописных копий, и ныне свести их воедино бывает часто чрезвычайно трудно. Это, в частности, относится к «Поэме без героя».

Что же касается ахматовских рукописей, то в настоящее время в частных коллекциях собралось до 200 текстов якобы Ахматовой, которые нуждаются в тщательной экспертизе их подлинности — в установлении «руки» Ахматовой и самой возможности авторства Ахматовой-поэта, которое часто очень сомнительно. Следует допустить мысль, что мы имеем дело с грандиозной фальсификацией, хотя, по словам М.Б. Мейлаха, «если это подделка, то она выполнена гением». Гением не гением, но во всяком случае отличным знатоком творчества Ахматовой, умелым имитатором ее стиля и хорошо знающим «лакуны» в наших сведениях об отдельных этапах жизни и творчества Ахматовой, ее забытых стихотворениях и строфах, о которых упоминают мемуаристы. Так, например, упоминание К. Чуковского о «Юдифи» (вместо известной ахматовской «Рахили») как бы породило внезапно появившийся у коллекционеров текст «ахматовского» стихотворения «Юдифь» из собрания покойной Н.Л. Дилакторской. Исходя из этого, полагаю, что в настоящее время при работе над Собранием сочинений Ахматовой следует отдавать предпочтение зафиксированному по времени, месту и предназначению тексту — будь то машинопись, список или печатный текст.

Наконец, остановимся на роли списков, сделанных друзьями и близкими знакомыми Анны Ахматовой. Иногда именно они позволяют восполнить белые пятна в наших знаниях о наиболее «глухих», мало известных годах творчества поэта.

Когда Анна Ахматова писала: «А вы, мои друзья последнего призыва...» в Ташкенте в августе 1942 г., она обращалась к памяти в том числе и очень дорогих для нее людей, умерших в блокадном Ленинграде 25 января и 6 февраля 1942 г., — памяти Бориса Михайловича Энгельгардта и его жены, Лидии Михайловны Андриевской. Из дневниковых записей Лидии Корнеевны Чуковской мы знаем, что об их смерти Ахматова и Чуковская узнали в июне 1942 г. из открытки, присланной Б.В. Томашевским и И.Н. Медведевой. Томашевские, Энгельгардты, Лидия Яковлевна Гинзбург, Борис Яковлевич Бухштаб, Борис Васильевич Казанский — это был круг петербургских литературоведов, замечательных эрудитов, знатоков

русской и мировой литературы, в том числе творчества и биографии Пушкина, к которым Ахматова в любой момент могла обратиться за справкой, научной консультацией, которым излагала идеи, читала и показывала свои научные трактаты и эссе, которым читала и давала переписывать стихи. В 1940 г. она подарила Лидии Михайловне Андриевской свой сборник «Из шести книг».

Борис Михайлович Энгельгардт (1887–1942) был сыном литератора М.А. Энгельгардта, учился в Гейдельбергском и Фрейбургском университетах, закончил историко-филологический факультет Петербургского университета (1916). В 1910-е гг. печатался в журналах «Заветы», «Современный мир», «Северные записки». Одной из первых его работ была статья «Историзм Пушкина» (1916), затем последовали работы о Блоке («В пути погибший», 1921), статьи о Достоевском, Гончарове и Тургеневе по неизвестным материалам Пушкинского Дома, о декабристах, об Александре Веселовском (1924), о формальном методе в истории литературы (1927) и др. В 1929 г. Б.М. Энгельгардт был арестован «по делу Академии наук», как пишет его дочь Татьяна Борисовна Фабрициева, и возвратился в Ленинград лишь в 1932 г. Он подготовил к публикации «Путевые письма И.А. Гончарова из кругосветного плавания»³ и «Неизвестную повесть Гончарова „Лихая болезнь“»⁴. В 1939 г. была опубликована его работа «Статьи Толстого об искусстве»⁵, но основным занятием в 1930-е гг. стали для ученого переводы — Стендаля, Мопассана, Метьюрина, Сервантеса, Диккенса, Вальтера Скотта, Свифта. Многие поколения детей воспитывались на его переложениях и переработках для детей «Дон Кихота» Сервантеса и «Приключений Гулливера в стране лилипутов» Свифта.

Лидия Михайловна Андриевская (1900–1942) была филологом, работала в Ленинградской публичной библиотеке, затем преподавала литературу в Хореографическом училище. Она писала стихи, посвящая и обращая их к близким друзьям, посетителям их дома № 8 по Кировной улице (ул. Салтыкова-Щедрина), где начиная с 1935 г. бывала и Анна Андреевна Ахматова.

³ Литературное наследство. Т. 22–24. М., 1935.

⁴ Звезда. 1936. № 1.

⁵ Литературное наследство. Т. 37–38. М., 1939.

Знакомство А. Ахматовой и Б. Энгельгардта произошло, по-видимому, в начале 1910-х гг., затем его представили ей в 1928 г., о чем вспоминает наблюдавший это В.Я. Виленкин (книга «В сто первом зеркале»). Дальнейшее знакомство превратилось в активное дружеское и творческое общение — с начала 1935 г. Ахматова бывала в доме Энгельгардтов одна или с Николаем Николаевичем Пуниным, вдвоем они были на Кирочной в новогоднюю ночь 1937 г. С весны того же года укреплению дружеских связей способствовало сближение Ахматовой и Владимира Георгиевича Гаршина, брата первой жены Б.М. Энгельгардта. Знакомство Ахматовой с Лидией Михайловной Андриевской произошло в 1935 г. Поначалу это было благоговение перед замечательным поэтом Ахматовой, воспетой и запечатленной художниками и поэтами — Гумилевым, Мандельштамом, Альтманом. Первое стихотворение Ахматовой «Муза» («Когда я ночью жду ее прихода...», 1924), записанное Андриевской в дневник 28 августа 1935 г., к этому времени не было опубликовано. Оно появится в печати впервые в сборнике 1940 г. «Из шести книг». Это значит, что уже в начале знакомства Ахматова доверяла ей, читала и давала переписывать свои неопубликованные стихи. Круг таких лиц был весьма ограничен.

Под датой 9 января 1937 г. Лидия Андриевская записала в дневник стихотворение Осипа Мандельштама «Улыбнись, ягненок гневный, с Рафаэлева холста...», также не опубликованное. Мы не знаем, от кого она получила рукопись стихотворения о «Сикстинской Мадонне» Рафаэля, но знаменательно то, что именно с этой датой — 9 января 1937 — стихотворение публикуется в новейших современных изданиях.

Запись февраля 1938 г. о том, что Ахматова «перестала читать мне стихи», свидетельствует, что до этого такие чтения происходили, по-видимому, неоднократно. В октябре 1939 г. Ахматова читает Андриевской стихи из «Реквиема». «Черный шепоток беды» в стихотворении Андриевской, посвященном Ахматовой после ареста Льва Николаевича Гумилева 10 марта 1938 г., — цитата из ахматовского стихотворения «От тебя я сердце скрыла...», написанного 30 октября 1936 и не публиковавшегося до 1940 г. Слова Андриевской «Все это книгой ляжет между книг», очевидно, относятся к «Реквиему».

Все эти соображения, возникающие при чтении страниц дневника Лидии Михайловны Андриевской, позволяют чрезвычайно серьезно подойти к спискам стихотворений

Анны Ахматовой, выполненным ее рукой. Они делались с ахматовского рукописного оригинала и содержат многие не известные до сих пор варианты. Разумеется, самое значительное произведение — это список ранней редакции «Поэмы без героя», имеющий даты 25 декабря 1940 г. — 2 января 1941 г., «Intermezzo» — 3–4 января 1941 г. Это самый ранний из списков. Именно этот, довоенный, текст Ахматова читала друзьям в довоенном Ленинграде, именно его она читала Марине Цветаевой во время их единственной личной встречи в июне 1941 г. в Москве в доме Ардовых на Ордынке. Текст этот короче всех последующих вариантов поэмы, автографы и другие списки которых относятся уже к 1942–1943 и более поздним годам. Для исследователей этот ранний вариант поэмы чрезвычайно важен, так как показывает, каким был первоначальный замысел и в каком направлении шла работа над дополнением текста и над композицией поэмы в ее первой редакции. Текст поэмы в записи Андриевской опубликован нами в журнале «Роман-журнал XXI век»⁶.

Переписанные рукой Л.М. Андриевской в ее дневнике отдельные стихотворения (их более двадцати) также чрезвычайно интересны:

«Как люблю, как любила глядеть я...» В записи Андриевской стихотворение имеет дату: 1914, и варианты строк 4 и 8: «Не ступала людская нога» и «Тот ночной, особенный час». Написано же оно было весной 1916 г., публиковалось в альманахе «Шиповник» за 1922 (№ 1) и в журнале «Зритель» (Одесса. 1922. № 1) с датой 1916. Позже было включено в книгу «Стихотворения» 1946 г. в раздел «Белая стая» и в сборник «Бег времени» в раздел «Из книги „Белая стая“» с датой 1916. Окончательные варианты строк 4 и 8 — «Не ступала ничья нога» и «Тот особенный, чистый час». В 1922 г. в стихотворении были и другие варианты строк, но приводимых в списке Андриевской там нет. Дата 1914, возможно, поставлена Ахматовой по памяти либо является примером авторской редактурки. Во всяком случае, она должна стать предметом внимательного изучения издателями.

⁶ Роман-журнал XXI век. 2002. № 9.

«**Все души милых на высоких звездах...**» Стихотворение впервые было напечатано в 1946 г. в журнале «Ленинград» с датой: 1941, чтобы скрыть истинную дату — осень 1921 г. и истинную адресацию поэтам Серебряного века, «царскоселам», в частности незадолго до этого расстрелянному Н. Гумилеву. В записи Андриевской — правильная авторская дата: 1921. Первая и третья строфы совпадают с известной нам более поздней печатной редакцией, вторая строфа отличается разительно, что свидетельствует о том, что в руках Андриевской был не известный нам ранний автограф Ахматовой. Поздняя редакция второй строфы:

У берега серебряная ива
Касается сентябрьских ярких вод.
Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу тень моя идет.

Согражданам («И мы забыли навсегда...»). Под таким заглавием стихотворение было напечатано в книге Ахматовой «*Anno Domini*» (Берлин, 1923). Оно открывало книгу и было вырезано по цензурным соображениям из большей части тиража (на обороте страницы напечатано посвященное Гумилеву стихотворение «Видел я тот венец златокованный...»). Дата в печатном тексте была: 1920. С такой же датой под заглавием «Петроград, 1919» Ахматова включала стихотворение в 1960-е гг. в рукописи «Бега времени», которые предлагала издательствам.

Новогоднее («И месяц, сучая в облачной мгле...»). Стихотворение было опубликовано в 1924 г. в журнале «Русский современник» без заглавия, в книге «Бег времени» — под заглавием «Новогодняя баллада», с датой: 1923. Во всех известных нам автографах и списках 3-я и 17-я строки соответственно читаются: «Там шесть приборов стоят на столе...», «Но третий, не знавший ничего...».

Вариант, который приводит Андриевская, — «Там пять приборов...» — возможно, существовал недолго, хотя он легче разгадывается сопоставлением с реальной биографией Ахматовой (пятеро — это Гумилев, Недоброво, Линдеберг или Князев, может быть, Фейгин и сама Ахматова, еще живой, но отсутствующий на пиру — Лурье или Анреп). В то же время цифра 6 в творческом сознании Ахматовой была мистически значимой, так же как число 66...

«**О, знала ль я, когда неслась, блистая...**» Это стихотворение 1927 г. было опубликовано лишь после смерти Ахмато-

вой, в журнале «Литературная Грузия» в 1967 г. Известно несколько его вариантов, в том числе самый ранний, состоящий из пяти строф, в записи П. Лукницкого. В этой записи есть вариант строки «...когда неслась, блистая», но это строка третьей строфы. Начиналось стихотворение в самом раннем своем варианте строфой:

О, знала ль я, когда в ночной порфире
Входила Муза в тесный мой приют,
Что к навсегда окаменелой лире
С молением тщетным руки припадут.

В дальнейшем при работе над стихотворением строфа обрела свою законченную форму —

О, знала ль я, когда в одежде белой
Входила Муза в тесный мой приют,
Что к лире, навсегда окаменелой,
Мои живые руки припадут.

В записи Андриевской строфа читается так же, но она является не первой, а третьей, заключительной. Первая строфа (с заменой одного слова: «блистая» на «играя») в окончательной редакции стала второй, вторая — заключительной, также с заменой одного слова (эпитета) «последнюю мольбу» на «предсмертную мольбу». Слово «Судьбу» Ахматова в окончательной редакции пишет с заглавной буквы, заканчивая стихотворение многоточием. Вариант, записанный Андриевской, очевидно, является промежуточным и отражает важный этап работы над текстом, который до сих пор был нам неизвестен. Видимо, он должен будет занять место в разделе «Варианты» или «Другие редакции».

Данте («Он и после смерти не вернулся...»). Впервые было напечатано в сборнике 1940 г. «Из шести книг», затем включено в книгу «Бег времени». Запись Андриевской интересна одной своей графической особенностью. После характерного ахматовского двойного знака препинания в четвертой строке — двоеточия и тире — все последующие строки написаны с отступом, что в ахматовской системе средств выражения означает изложение речи героини. То есть все последующие восемь строк содержат «песнь», которую автор поет гордому страдальцу Данте. Эта деталь важна и для понимания ахматовского замысла, и для уточнения, как именно Андриевская делала свои записи: не со слуха, не под диктовку или по памяти, а с написанного на бумаге текста, скорее всего с автографа Ахматовой.

Клеопатра («Уже целовала Антония мертвые губы...»). Стихотворение впервые было опубликовано в 1940 г. в журнале «Литературный современник» и в сборнике «Из шести книг». В последнем, как и в записи Андриевской, два эпиграфа, но строка из трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» — «Я — воздух и огонь» — стоит на первом месте. Запись Андриевской имеет чрезвычайно интересные варианты по сравнению с печатным текстом. В строке 6 было: «бормочет в смятении», стало в печати — «и шепчет в смятении»; в строке 8 было: «Но шеи лебяжьей по-царски спокоен наклон», стало в печати — «Но шеи лебяжьей все так же спокоен наклон»; в строке 9 было: «А завтра отымут детей», стало в печати — «А завтра детей закуют».

Очевидно, что «Но шеи лебяжьей по-царски спокоен наклон» — сильнее, чем «все так же спокоен». Можно предположить, что определение «по-царски» в 1960-е гг. было «непроходным». Так же как почти современное и бытовое «А завтра отымут детей» звучит как строка из столь же «непроходимого» «Реквиема»... Представляется, что список Андриевской должен стать основным источником публикации текста в академическом издании.

«Не часто я у памяти в гостях...» Это неполный (без первых двух строк) текст стихотворения «Подвал памяти» 1940 г. Оно было опубликовано только в 1966 г., но Ахматова многократно пыталась его опубликовать и ранее — вставляла в рукописи шестой и седьмой книг, в различные циклы, связанные с тревожным настроением в Ленинграде начиная со времени Финской войны (с ноября 1939 г.) и с ужасами нарастающего террора.

«Покойный Алигьери сделал бы десятый круг ада», — записывает Л.К. Чуковская слова Ахматовой. Мы знаем точную дату этого стихотворения — 18 января 1940 г. Запись Андриевской отличается от поздних вариантов текста незначительно — пунктуацией, строкой 19 («...эту гарь и тлен», превратившейся позже в «этот чад и тлен»), отсутствием двух начальных строк и эпиграфа. Есть и мелкие разночтения, например в строке 21 — «пойдем домой» — «идем домой». Вариант «эту гарь и тлен» сохранялся и в послевоенные годы, о чем свидетельствуют записи Н.Л. Дилакторской 1945 г. Список Андриевской интересен нам тем, что позволяет более уверенно комментировать связь событий, изложенных в стихотворении (позднее посещение Ахматовой подвальных залов на Михайловской площади, где происходили до начала 1915 г. собрания

О как меня любили ваши деды
Улыбчиво и тепло и светло
Прощая мне и домысли, и бреды
И Киевские помелы
Грущали мне (и то все мое)
Они друг друга смертной змеей
И помнят Царскоевские аллеи
Легчайшим шаг и тихий голос мой
А я не помню — и в гостях у смерти
Была так долго и так много раз
Что веревке мне теперь или не веревке,
Беснадежностью страдает мой рассказ.

Анна Ахматова

«Бродячей собаки», которые так любила Ахматова), с январем 1940-го, а не с военным 1941 годом. В заблуждение комментаторов ввели воспоминания Томашевских о том, что именно Борис Викторович Томашевский во время бомбежки 31 августа 1941 г. привел Ахматову в бомбоубежище в подвалах «Бродячей собаки». Возможно, дочь Бориса Викторовича, Зоя Борисовна Томашевская, рассказывающая об этом эпизоде со слов отца, ненамеренно сдвинула даты. Тогда можно предположить, что либо посещение подвала-бомбоубежища Ахматовой и Б.В. Томашевским относится ко времени Финской войны, либо — что посещения «Бродячей собаки» было в 1940–1941 гг. несколько.

«За всю неправду, сказанную мною...» Семь строк Анны Ахматовой с датой 24 марта 1941 г. стали известны нам лишь в записи Андриевской. Они обращены к Владимиру Георгиевичу Гаршину, самому близкому другу Анны Андреевны в предвоенные годы, которому она доверяла, к которому обращалась во многих стихах ташкентских военных лет и которому (ср.: «Городу и другу») посвящала отдельные части ранних редакций «Поэмы без героя»:

За всю неправду, сказанную мною,
За всю мою возвышенную ложь
Когда-нибудь я казни удостоюсь,
Но ты меня тогда не проклянешь.
Но ты, меня любивший столько весен,
Но ты, меня обретший в мраке сосен,
Мне ведомо, что ты меня поймешь.

24.III.41 г.

Очевидно, стихотворение должно войти в основной текст первого тома ахматовской лирики, в раздел «Не включенное в авторские книги и сборники».

«А в глубине четвертого двора...» В дневнике Андриевской переписаны заключительные шесть строк сонета «Надпись на книге „Подорожник“», написанного 18 января 1941 г. Сонет был опубликован впервые в 1943 г. в ташкентской книге «Избранное», затем включался Ахматовой в планы книг «Тростник» и «Бег времени», где и был напечатан. Поздний текст этих строк —

А в глубине четвертого двора
Под деревом плясала детвора
В восторге от шарманки одноногой,

В поисках «идеального» текста

И была жизнь во все колокола...
А бешеная кровь меня к тебе вела
Сужденной всем, единственной дорогой.

Вариант, который записала Андриевская, очевидно, связан с В.Г. Гаршиным, возможно — с дарением ему книги «Подорожник», с их совместными прогулками «по узеньким Петровским переулкам»:

А в глубине четвертого двора
Под деревом плясала детвора.
В дома врывается ветер гулкий,
И была жизнь во все колокола,
А тайная судьба меня вела
По узеньким Петровским переулкам.

В варианте списка Андриевской отчетливо звучит «гаршинская тема». Последующие изменения в тексте как бы закрывали и приглушали ее, выдвигая на первый план в сонете воспоминания двадцатилетней давности о доме «в глубине четвертого двора» — то есть об Ольге Глебовой-Судейкиной и Артуре Лурье, о бурном с ним романе, — и вместо элегической строки «И тайная судьба меня вела» возникала в этом контексте «бешеная кровь», напряжение страсти, которая когда-то вела героиню «сужденной всем единственной дорогой». В этом случае дневник Андриевской дает текстологам вариант (ранний? параллельно существующий?), не меняя при том основного текста.

Все эти примеры приведены нами для того, чтобы показать, какое значение могут иметь списки.

Текстология академического издания Ахматовой чрезвычайно сложна. Совершенно особые проблемы связаны с композицией шестой и седьмой книг, которые существуют в виде нескольких машинописных рукописей, предложенных Ахматовой в издательства, и книги «Бег времени», выстроенной Ахматовой по воле издательских работников в соответствии с требованиями цензуры и идеологическими ограничениями. В эту итоговую книгу не вошли важнейшие циклы и произведения поздней Ахматовой. Очевидно, они должны быть помещены после текста книги, под заглавием «Не вошедшее в книгу „Бег времени“. Стихотворения 1950–1960-х годов». Именно «Не вошедшее», а не «Не включенное автором», потому что многое из не вошедшего в ранние варианты шестой и седьмой книг Ахматова включать пыталась.

Commentarius eruditus

Юрий Манн
Н.В. Гоголь:
академический комментарий
в поисках жанра

Подзаголовок моего сообщения отражает, так сказать, состояние вопроса. Несмотря на то что история комментария насчитывает не века, а тысячелетия (античные глоссы и схолии), этот жанр находится еще в процессе становления и поисков.

Академическая разновидность жанра комментария имеет различные традиции. Принято считать, — и это отчасти действительно так, — что комментарий в западноевропейской филологии и эдиционной практике более фактологичен, а в российской, точнее, в послеоктябрьской российской — более концептуален, тяготея к интерпретациям самого широкого характера. Однако это различие относительно. Один из сравнительно новых немецких теоретических курсов по литературоведению упрекает комментаторов в недостаточном внимании к теории информации, утверждает, что высказывания о «структурных связях» произведения важнее фиксации пунктуального состояния вещей (*Fixierung punktueller Sachverhalte*), и даже приходит к выводу, что на смену «историко-критическим изданиям» должны прийти «генетически-критические издания, которые заботятся не столько о полноте воспроизведения рукописного фонда, сколько об оправданной дифференциации в реконструкции сложных эстетических процессов»¹.

В качестве любопытного примера можно сослаться на так называемое «берлинское издание» Гете: в 14-м томе, содержа-

¹ Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd. I. München, 1978. S. 87, 88.

щем «Итальянские путешествия», раздел «Anmerkungen», кстати, весьма обширный сам по себе (130 страниц очень мелкого шрифта), начинается разделами биографического и исторического характера, проясняющими обстоятельства и условия возникновения текстов — «Бегство Гете в Италию» и т. д.²

Примечательно и то, что в этом (как и в ряде других случаев) комментарии даны в довольно свободной форме, как стилистической, так и композиционной, — в форме своеобразных очерков и эссе.

Ориентируясь в этом переплетении традиций и вырабатывая собственную позицию, мы должны были считаться с тем, что Н.В. Гоголь фактически еще не был прокомментирован. Фундаментальный комментарий Н. Тихонравова (10-е изд.)³, как известно, ограничен в основном проблемами текстологического характера. При этом в комментарий как таковой включаются обширные фрагменты гоголевских черновых текстов, то есть в отношении композиции разделы «Черновые редакции» и «Варианты» еще четко не отделены от собственно раздела комментариев.

Комментарий первого академического издания Гоголя (1937–1952)⁴ с самого начала отличался излишним лаконизмом. И все же первые тома (напомню, что это были второй — «Миргород» и третий — «Повести», вышедшие соответственно в 1937 и 1938 гг.) все-таки наметили несколько важных комментаторских аспектов, в частности компаративистский. Однако в дальнейшем все это было решительно скомкано. Комментарий стал отпиской, зачастую конъюнктурного характера.

Об атмосфере, в которой готовилось первое академическое издание, можно судить хотя бы по той критике, которая прозвучала по его окончании:

В комментариях к «Вию» (В.П. Петрова), к «Невскому проспекту» (Б.М. Энгельгардта), к «Носу» (Н.Л. Степанова), к «Запискам сумасшедшего» (В.Л. Комаровича) дано неправильное

² *Goethe J.W. Werke. Berliner Ausgabe. Bd. 14. Berlin, 1978.*

³ Сочинения Н.В. Гоголя. Издание десятое. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Николаем Тихонравовым. Т. 1–7. М., 1889–1896.

⁴ См.: *Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.: Издательство Академии наук СССР. 1937–1952.*

...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...
...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...
...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...

...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...
...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...

...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...
...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...

...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...
...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...

...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...
...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...

...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...
...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...

...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...
...и в то время, когда он был еще жив, он уже был известен...

освещение идейного содержания этих произведений Гоголя, которые рассматриваются как результат разнородных литературных влияний. Вопреки взгляду Чернышевского, здесь утверждается влияние на Гоголя реакционных романтиков. Превеличение роли влияний, элементы объективизма в оценке литературной борьбы 30–40-х гг., а также в оценке буржуазной литературы о Гоголе встречаются и в других комментариях к первым томам академического издания.

Это цитата из рецензии, помещенной в «Известиях Академии наук СССР»⁵ за 1952 г., причем одним из ее соавторов (наряду с Г.М. Фридлендером) является Б.В. Томашевский...

Итак, комментарий нового академического Гоголя⁶ стремится к полноте. Темы, совершенно упущенные или вскользь затронутые в предшествующих изданиях (не только в первом академическом), должны занять свое законное место. Среди этих тем: Гоголь и мировая литература, значение Гоголя для мировой культуры, Гоголь и последующая русская литература и особенно Гоголь и литература новейшего времени (XX и XXI вв.), Гоголь и русская литература зарубежья, Гоголь и религия, Гоголь и русская религиозная философия.

Принцип полноты распространяется и на воспроизведение критической рецепции. Это всегда довольно трудная задача для комментаторов. Так, в академическом Достоевском (отличающемся, как известно, полнотой комментирования и служившем для нас одним из примеров)⁷ обзор критических откликов, скажем, на роман «Бедные люди» доведен только до 1848 г., а затем — несколько беглых, случайных замечаний. Столь же бегло и лаконично — о зарубежной рецепции.

В комментариях к «Двойнику» последняя вежа критической истории — статья Н. Добролюбова «Забитые люди» (1861), о последующем же — лишь две-три фразы такого рода:

...Повесть дает повод к многочисленным произвольным философско-идеалистическим, в том числе экзистенциалистическим

⁵ Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. 1952. Т. XI. С. 60.

⁶ См.: *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. / Гл. ред. Ю.В. Манн. Т. 1. М., 2001 (отв. ред. Е.Е. Дмитриева). Т. 4 (в печати; отв. ред. Ю.В. Манн).

⁷ См.: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.

и фрейдистским интерпретациям; этим истолкованиям противостоит анализ «Двойника» в трудах советских исследователей (начиная с В.В. Виноградова, 1922)⁸

и т. д. в том же духе.

Разумеется, немалый объем наличного материала ограничивает тенденцию к полноте и заставляет стремиться к самоограничению. Но что касается Гоголя, то представляется вполне реальной задача отражения *всех* прижизненных рецензий и статей и *главнейших* отзывов и статей, специально не посвященных Гоголю. Последующая же судьба гоголевских произведений в критике и общественном сознании по необходимости отражается не столь подробно, но лишь в главных своих этапах. Такого же принципа мы придерживаемся в комментировании восприятия Гоголя за рубежом: первоначальный, прижизненный период — максимально полно, последующие — в главных своих проявлениях.

Полнота, в нашем представлении, сочетается с максимальной объективностью. Не надо специально доказывать необходимость этого принципа, однако очевидно, насколько он труден: у нас практически не разграничивают позицию автора как исследователя или популяризатора от позиции автора как комментатора, разве что лишь в отношении объема текста. Особенно если дело хоть сколько-нибудь касалось идеологии. Комментатор стоит рядом с читателем, боясь предоставить его самому себе, регулирует и направляет его восприятие. Вот пример из академического Тургенева — комментарий к «Отцам и детям»:

Правильно отмечая насыщенность романа демократической идейностью (...) Антонович *справедливо упрекал* Тургенева за тенденциозные излишества в этом смысле (...). Реакция на отдельные выпады Тургенева против демократов зачастую порождала у Антоновича *поистине беспомощные возражения* по существу отдельных литературных и общественных проблем, затронутых в романе⁹ (курсив мой. — Ю.М.).

Особенно популярны квалификационные оценки литературных явлений — своеобразные ярлыки. Приведу примеры

⁸ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 1. 1972. С. 493.

⁹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968. Т. 8. С. 591.

из академического Достоевского, то есть издания в целом значительного и весьма добротного:

Реакционная критика встретила роман крайне враждебно... Реакционная и славянофильская критика и журналистика 1840-х годов, враждебная Белинскому и «натуральной школе», дали резко отрицательную оценку «Двойнику»¹⁰.

Такой стиль представляется нам неуместным и некорректным.

В чем должно выразиться присутствие комментатора? В максимально полном представлении материала, в беспристрастной демонстрации разных точек зрения. И в демонстрации — по необходимости, лаконичной — тех отношений, в каких находятся эти точки зрения с подлежащим материалом, то есть с текстом. Окончательные выводы — *правильно, неправильно* — конечно, не делаются, точки над *i* не ставятся; в комментаторском изложении должен быть определенный зазор, воздух, позволяющий читателю, фигурально говоря, дышать свободно. Именно так мы старались поступать, скажем, при реферировании современных концепций, развивающих идеи психоанализа. Я бы рискнул применить к жанру академического комментария модное сейчас понятие «прозрачность». Это значит, что читателю виден не свод цитат, а объем проблемы.

Наиболее бесспорные и чаще всего реализуемые разделы комментария — это текстологическая и творческая история, затем (но гораздо реже) — критическая и читательская рецепция. А как быть с проблемами поэтики, проблемами интерпретации?

Представляется, что все зависит от формы подачи, то есть от стиля, то есть от постулата объективности, о которой я уже говорил. Неуместно в комментарии то, что принято называть «идейно-художественным анализом», носящим автономный и самодостаточный, а порой и доминирующий характер. Нужен, если снова употребить современное речение, «информационный повод». Проблемы поэтики, интерпретации затрагиваются в аспекте истории творческого замысла, рецепции читателей, критики и т. д. Значит, можно уточнить: это не

¹⁰ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 1. С. 471, 490.

только «повод», не только внешняя зацепка, но внутреннее движение материала.

Именно так мы стремились осветить в комментариях к «Ревизору» (соответствующий том подготовлен к печати) такие вопросы, как создание Гоголем нового типа комедии, характер интриги, ведение комедийного действия и т. д. Словом, вопросы возникают постольку, поскольку они подсказываются комментируемым материалом: читательской и критической рецепцией, авторской рефлексией и т. д.

Особая проблема — реальный комментарий. Я бы сказал, что степень объективности — и в этом смысле особой сдержанности — здесь еще выше, чем в других разделах. Могут возразить: почему? И там комментарий и здесь комментарий. Но вдумаясь. Существует особый психологический настрой, особые предпосылки, вытекающие из временного соотношения с комментируемым текстом. Преамбулу (так мы кратко назовем главный комментарий) вы читаете (или заглядываете в нее) *до* или *после* чтения текста. Реальный комментарий — *одновременно* с текстом, вы справляетесь с этим комментарием. Тут особенно неуместны нажим и назидательность.

Оставим в стороне анекдотические случаи (так, по поводу имен Фемистоклос и Алкид во второй главе «Мертвых душ» комментатором сказано:

Может быть в греческих именах, данных детям Манилова, отразилось его сочувствие освободительной борьбе греческого народа¹¹;

о другом персонаже поэмы, прокуроре, замечено:

Что он *знал* и *поощрял* деятельность хапуги-стряпчего, говорит такая деталь в описании внешности прокурора с его «несколько подмигивающим левым глазом, который будто бы говорил: „пойдем, брат, в другую комнату, там я тебе что-то скажу“»¹²).

Вопрос стоит шире — о природе реального комментария вообще. Не случайно немцы различают *Anmerkungen* и *Erläuterungen*. То есть реальный комментарий — это именно разъяснение того, что требует разъяснения. Комментатор не стоит

¹¹ Смирнова-Чикина Е.С. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души». Литературный комментарий. М., 1964. С. 61.

¹² Там же. С. 156 (курсив мой. — Ю.М.).

над читателем с указкой, со строгими наставлениями, как следует понимать текст; он скорее предоставляет читателю необходимый для понимания материал.

В свое время у нас остро ставился вопрос об объеме комментария сравнительно с комментируемым текстом — в этом проявлялись мотивы иерархического, а порой и политического свойства (после известного сталинского вмешательства в пушкинистику, когда «вождь народов» разнес подготовленный том академического издания за то, что в нем «очень большой» комментарий). С тех пор установилась негласная «процентная норма», хотя никто не мог точно сформулировать, в чем она выражалась. Известный текстолог констатировал в не очень давние времена:

Механическая попытка установить какое-то постоянное соотношение текста и комментария (не более 10 или 15%) свидетельствует о недостаточном понимании значения комментария для читателя¹³.

Конечно, это справедливо, да и сама дискуссия на подобную тему представляется неуместной. Во всяком случае, указанное иерархическое соотношение (и 10 и 15%) давно уже расшатано и преодолено академическими изданиями Достоевского или Чехова. Что же касается академического Гоголя, то мы пошли еще дальше, и читатель изданного в 2001 г. первого тома легко заметит, что комментарий занимает здесь почти половину общего объема (т. е. примерно 30 л. из 60). Поступаем мы так не в силу известного положения, что «комментарий к Шекспиру важнее самого Шекспира», а в силу того, что наука о Гоголе — и отечественная и зарубежная — накопила такое богатство сведений, без которого немислимо сегодняшнее его прочтение и которое желательно полнее предоставить в распоряжение современного культурного читателя.

Несколько слов об именном указателе. Конечно, здесь необходима абсолютная полнота. Любые пропуски, происходят ли они от невнимательности или, как в не столь уж давнее время, из конъюнктурных соображений, подрывают ценность всего указателя. Так, в письме Гоголя к П.В. Анненкову от 20 сент. н. ст. 1847 г. есть выразительное упоминание Диккенса:

¹³ Рейсер С.А. Палеография и текстология нового времени. М., 1970. С. 310.

...земля, которая, несмотря на дикие крайности, вырабатывает, однако ж, беспрестанно Байронов и Диккенсов...,

но в именной указатель это имя, очевидно по небрежности, не попало. Поэтому тот, кто решит положиться только на именной указатель, так и не узнает, что Гоголь упоминал Диккенса...

А в академическом Полном собрании сочинений Белинского в 13 томах оказался не учтенный целый том! В результате вместо именного указателя получился указатель избранных имен и упоминаний, что обесценило всю работу.

И, наконец, последнее. Хорошо известен жанр справочника-комментария по тому или другому писателю: Schiller-Lexicon (1869, переиздание — 1890), трехтомный «Goethe-Handbuch» (1916–1918) или, скажем, «Лермонтовская энциклопедия» (1981) и т. д. Мы, вслед за известным изданием «Путеводитель по Пушкину» (1931), предполагаем привязать такой труд к подготавливаемому академическому Гоголю, издав его в качестве заключительного 23-го тома. Это будет путеводитель по изданию с обстоятельными биобиблиографическими указателями и справками и в то же время достаточно полный свод сведений, относящихся к жизни и творчеству писателя, к судьбе и рецепции его произведений в отечественной и мировой культуре, то есть своего рода «Малая гоголевская энциклопедия».

Наталия Грякалова

Символистский текст: модусы интерпретации

(Из опыта работы над академическим
Полным собранием сочинений и писем
Александра Блока)

В 1997–1999 гг. вышли в свет первые пять (из двадцати заявленных) томов академического Полного собрания сочинений и писем Александра Блока. Исследователи, редакторы-составители и комментаторы, работающие над подготовкой академического издания наследия поэта-символиста, осознают специфические трудности стоящих перед ними задач. Ведь это первый опыт кодификации подобного рода — перевода одного культурного кода на другой.

Сам тип академического издания сложился в недрах позитивистской науки и отражает горизонты позитивного знания. Возникает противоречие, онтологическое по своему существу, между позитивистской методологической матрицей (принципы историзма и биографизма, внимание к генезису текста и историческому фону его функционирования как гаранты «объективности») и особенностями модернистской литературы с выдвигаемой ею проблемой субъективности, нетождественностью авторского «Я», деиерархизацией жанров, концептуализацией отдельных этапов творчества и выстраиванием индивидуального мифа. В случае с символистским текстом напряжение возникает между «запретом на интерпретацию», налагаемым на комментатора принципами академического «объективизма», и невозможностью избежать таковой, поскольку символистский текст предполагает герменевтическую перспективу *par excellence*: многозначность символа, поэтика «соответствий», эзотеризм, вербализация мистического опыта и всей сферы «несказанного» требуют своего «истолкования».

Трудно совместим с направленностью академического знания, осваивающего легитимные с точки зрения идеологии

и культуры сферы, репрезентирующего «канонизированного» культурой автора, модернистский негативный опыт *Иного* (различные аффективные, экстатические и психоделические состояния, перверсивные жизнетворческие практики и т. п.), активно вовлеченный в процесс семиозиса. Характерно, что ограниченность «академизма» была осознана уже в пределах символистской эстетики. В частности, тот же Блок критически оценил результаты деятельности позитивистской филологической школы; в рецензии под названием «Педант о поэте» он подверг «модернистской» критике книгу будущего академика Н.А. Котляревского о М.Ю. Лермонтове. Впрочем, он же весьма заинтересованно и сочувственно отнесся к трудам ярчайших представителей позитивистской формации — А.Н. Веселовского (в рецензии на его книгу «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“») и В.В. Сиповского.

Дискуссии о статусе академической филологии, активно ведущиеся в последнее время на страницах литературоведческих журналов, проблематизация ее инструментальных возможностей в анализе современности («модернизма» в широком смысле)¹ — все это свидетельствует об изменениях в структуре гуманитарного знания и о новых эпистемологических ожиданиях. Рефлексия подобного рода, только более целенаправленная, поскольку возникла она в результате эдиционной практической деятельности, свойственна и непосредственным исполнителям академического проекта издания А.А. Блока. Проблемные позиции при издании произведений писателей-модернистов с достаточной полнотой были обозначены Н.В. Лощинской в статье «О своеобразии текстологической проблематики академического издания лирики А.А. Блока

¹ См., например: *Дмитриев А., Устинов Д.* «Академизм» как проблема отечественного литературоведения XX века (историко-филологические беседы) // *Новое литературное обозрение.* 2002. № 53. С. 217–240; а также ряд полемик на страницах того же журнала: по поводу «академических» принципов издания А.С. Пушкина (2002. № 56), вокруг концепта Серебряный век (2000. № 46; 2001. № 52; 2002. № 53). См. также развернутую рецензию на двухтомный труд «Русская литература рубежа веков (1880-е — начало 1920-х годов)» (М.: Наследие. Т. 1–2. 2000–2001), касающуюся общих проблем развития филологической науки: *Полонский В.В.* Изучение русской литературы рубежа XIX–XX веков и современная академическая наука // *Известия РАН. Сер. лит. и яз.* 2002. Т. 61, № 5. С. 3–18.

(к постановке вопроса)»², а также в выступлениях сотрудников петербургской текстологической группы на заседании круглого стола по текстологии, прошедшего в рамках международной конференции «Евгений Замятин и культура XX века»³. При этом подчеркивалось, что «модернистский текст <...> сопротивляется рациональному академическому подходу», что «нетрадиционность форм и основной для модернистской эстетики принцип свободы самовыражения <...> существенно ограничивают возможность „нормативного“ вмешательства» (Н.В. Лощинская). Был подвергнут критике и основополагающий для академических изданий принцип выбора основного текста в соответствии с «последней авторской волей» (О.А. Кузнецова); отмечены те реалии и поэтологические концепты модернистской литературы, которые вступают в конфликт с дефинициями, принятыми в изданиях академического типа (Н.Ю. Грякалова)⁴.

Проект Полного собрания сочинений А.А. Блока уже в своих начальных стадиях предполагал учет новых аналитических подходов, в частности, выработанных в рамках тартуской литературоведческой школы, ориентировавшейся в изучении литературы рубежа веков, и прежде всего символизма, на язык описания самих символистов, на реконструкцию индивидуальных авторских мифов, разработку концепции «неомифологизма», установление соотношений между «текстом жизни» и «текстом творчества». Концептуализация феномена «полицитатности» и соответственно «полигенетичности» символистского текста, поначалу казавшегося прерогативой именно модернистского текста, активизировала усилия исследователей в сфере своеобразной литературно-культурной археологии — отыскание «прототекстов» и установление круга реминисценций, раскрытие подтекстов и культурных аллюзий (скрытых цитат).

Метод, объединивший семиотику, мифопоэтику (неомифологизм) и мотивный анализ, в союзе с историзмом и биографизмом академической филологии, оказался подходящим для решения текстологических и комментаторских задач при

² Русский модернизм: Проблемы текстологии: Сб. статей / Отв. ред. О.А. Кузнецова. СПб.: Алетейя, 2001. С. 73–91.

³ Russian Studies. 2000. Vol. III, № 3. P. 443–460.

⁴ Там же. P. 447–452.

издании лирики Блока, три «канонических» тома которой мыслились самим поэтом как «трилогия вочеловечения», как индивидуальный «миф о пути». С одной стороны, соблюдался принцип «последней авторской воли», с другой — открывалась возможность изучения существенных особенностей поэтики и самосознания крупнейшего поэта-символиста на путях реконструкции ряда «авторских мифов» и установления корреляций между событийно-биографическим и «нарративным» (сюжетно-поэтическим) уровнями их репрезентации.

Выявление ключевых символов, мотивов и их смысловых трансформаций (мотивный комментарий) — еще один модус «прочтения» блоковской лирики, зафиксированный в Полном собрании сочинений. В целом комментаторам удалось избежать крайностей мифокритики. И хотя без образа «мирового древа» не обошлось (см. комментарий к стихотворению «А.М. Добролюбов» в томе I), и мало что проясняет в плане семиозиса мифопоэтический комментарий-экскурс к образу Христа в «Двенадцати» (том V, подготовленный Блоквской группой ИМЛИ), но теперь уже можно сказать, что этот принцип, в том числе и благодаря ПСС, становится вполне легитимным в структуре академического знания, что подтверждает, в частности, Полное собрание сочинений и писем Н.В. Гоголя, издаваемое в ИМЛИ под редакцией Ю.В. Манна⁵.

Что же остается за пределами подобной интерпретационной технологии, вырастающей из синтеза указанных научных подходов? Какие претензии к ней можно высказать, находясь внутри процесса ее (вос)производства? В рамках данной статьи ограничимся несколькими замечаниями принципиального характера.

I. При выборе в качестве концептуальной основы понимания творческой эволюции автора его собственного «мифа о пути» естественным становится стремление подчинить намеченной логике самоописания всю сферу творчества, усматривая в ней потенциальные возможности креативности. Реальная

⁵ Таковым пока не является, например, психоаналитический подход, на основе которого было представлено несколько убедительных интерпретаций тематических пластов в творчестве Блока и предложена новая интерпретационная парадигма к поэме «Двенадцать» (см.: Эткюнд А. Русская мистика в прозе Александра Блока // *Studia Slavica Finlandensia*. Т. XI. Helsinki, 1994. P. 21–76).

динамика творческого становления и развития оказывается подчинена авторскому мифу и составляющим его мифологемам, развернутым в мотивы (Вечная Женственность, Прекрасная Дама, спящая царевна, Царь-девица, рыцарь, паж, мотивы служения, измены, смыкания кругов, весны, метели и пр., пр.). Научное описание/комментирование следует в таком случае за метафорическим языком автора, не дешифруя его, а лишь апеллируя к тексту-источнику (который всегда гипотетичен, каким бы обоснованным он ни казался) мифологеми-символа.

Непроясненным остается вопрос о том, что же стоит за этими метафорами или «фигурами», какую реальность (психологическую, идеологическую, языковую) они репрезентируют или замещают? Ни в коей мере не оспаривая значение этих конструкций-мифологем для самосознания символизма и самого Блока как поэта-символиста, а также необходимость их историко-литературного изучения⁶, заметим, что возможны и другие модусы «чтения» блоковского наследия. Например: отойти от мифологизированной модели «трилогии вочеловечения» или авторских книг-концептов (подобная стратегия была намечена и поддержана современной Блоку критикой, и не только символистской⁷) и представить траекторию творчества поэта по десяти его рабочим тетрадям⁸, которые фактически являются его «поэтическим дневником». Последнее может быть мотивировано опять-таки собственным признанием поэта:

... лирические стихотворения <...> с 1897 года можно рассматривать как дневник...⁹

Речь идет не об издании всего корпуса лирики Блока по хронологическому принципу¹⁰, а о необходимости выйти за

⁶ См. итоговое исследование в данном аспекте: *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997, а также: *Грякалова Н.Ю.* «Ты в поля отошла без возврата...»: А. Блок в период «антитезы» // Блок Александр. Собр. соч.: В 12 т. / Под ред. С.С. Лесневского. М., 1997. Т. 2. С. 240–249.

⁷ Например, В.М. Жирмунским в статье «Поэзия Блока» (Об Александре Блоке. Пг., 1921; см. также другие статьи сборника).

⁸ Краткое их описание см.: *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 1. С.194–196.

⁹ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 15.

¹⁰ Степень научности подобного принципа была оспорена Н.В. Лошинской. Ею же высказано предложение издать рабочие тетради Блока в сопоставляющей академическому изданию публикации.

пределы авторского мифа не удаляясь от реалий самого творчества, но, наоборот, приближаясь к ним.

Рассмотрим несколько случаев аберрации, возникающей в результате авторского (и издательского) мифологизма.

Случай первый: ранний текст и позднейшая правка. Ранний текст, зафиксированный в тетради беловых автографов, подвергается по прошествии нескольких лет правке перед публикацией в сборнике или журнале. При этом, как правило, ранние тексты либо усвершенствуются «рукою мастера» (помета Блока над автографом стихотворения «Есть много песен в светлых тайниках...» (1900) при правке в 1914 г. в тетради № 2), либо встраиваются в концепцию сборника/книги (с этой точки зрения производится и отбор текстов), либо (в случае отдельной публикации) могут быть отрегулированы в соответствии с уже сложившимся биографическим мифом, чтобы «работать» на утверждение авторского образа и определенные читательские ожидания.

Все эти моменты, однако, нередко остаются непроясненными. В корпусе основного текста представлен позднейший текст; в разделе «Другие редакции и варианты» — первоначальная редакция. Хорошо, если таковая существует, в противном случае дан свод вариантов по отношению к основному тексту. Читатель не всегда готов к необходимой реконструкции.

Нужно при этом отметить, причем не только из корпоративной солидарности, значение нынешних текстологических разработок для теоретических обобщений и будущих исследований. Так, при сравнении редакций 1901 и 1916 гг. стихотворений «Две любви» («Любви и светлой и туманной...») и «Мой путь страстями затемнен...» («Мой путь суров и затемнен...» — см. т. IV, раздел «За гранью прошлых дней») очевиден эффект последующего наложения: основной мотив согласия мировых сил с едва намечающимся раздвоением в бытии, выдержанный в духе «поэзии гармонической мысли» (термин Вл. Соловьева применительно к творчеству Ф. Тютчева и А.К. Толстого), претерпевает изменения в сторону усиления дисгармоничности. Появляется мотив жертвенности на путях двух типов любви и бессмысленности этой жертвы в перспективе всеобщей мировой обреченности (основная идея зрелого Блока).

Первоначальная редакция

Основной текст

Две любви

Любви и светлой и туманной
Равно испытаны пути,
Равно душе моей желанны,
Но в них согласья не найти.

Любви и светлой, и туманной
Равно изведаны пути.
Они равно душе желанны,
Но как согласье в них найти?

Несъединимы, несогласны,
Один в добре, другой во зле,
Один — спокойный, чистый,
ясный,
Другой — в смятении и во мгле.

Несъединимы, несогласны,
Они равны в добре и зле,
Но первый — безмятежно-
ясный,
Второй — в смятении и во мгле.

О, их согласье в силе равной,
Равно таинственны они.
Их славной силе, тайне славной,
Молись и жги, душа, огни!

Ты огласи их славой равной,
И равной тайной согласи,
И, раб лукавый, своенравный,
Обоим жертвы приноси!

Но трепещи грядущей кары,
Страшись грозящего перста:
Твои блаженства и пожары —
Всё — прах, всё — тлен, всё — суета!

Ср. также финальные строки стихотворения «Мой путь страстями затемнен...» («Мой путь суров и затемнен...»):

Первоначальная редакция

Основной текст

Живите, райских снов четы
И силой Бога всемогущей
Развейте адские мечты
Земли чужой, но вечно сущей!..

Плывите, райских снов четы
И силой Бога всемогущей
Развейте адские мечты
Души, к погибели идущей.

Комментарий же Полного собрания сочинений не объясняет семантическую трансформацию и ее причины, поскольку подобный аспект относится к модусу «интерпретации».

Случай второй: смещение границ рецепции. Этот случай вытекает из предыдущего как его следствие. Возникает десинхронизация между поздней редакцией, представленной в основном тексте, и критическими отзывами, фактически являющимися откликами на публикацию текста в его первоначальной редакции и, естественно, нагруженными другими контекстуальными смыслами. На это противоречие уже было

обращено внимание комментаторов¹¹. Таким образом, принятый в академических изданиях принцип свода критических отзывов современников в качестве апелляции к историческому контексту опять-таки может быть оспорен в своей претензии на научную объективность.

Случай третий: авторские пометы в рабочих тетрадях. Нередки случаи, когда комментарий Полного собрания сочинений фиксирует помету, не датируя ее. Например, в комментарии к стихотворению «Всё бытие и сущее согласно...» (май 1901) приведена помета в рабочей тетради № 2 «Нитцшеанское», однако не указано, что это помета поздняя (вписана карандашом, как и условный знак, обозначающий отбор стихотворений для второго издания первой книги 1911 г.), что позволяет отнести ее с полным основанием к определенному периоду. Подобная дехронологизация чревата фактическими ошибками: позднейшая авторцепция трактуется как синхронная тексту, а отсылка к статье, в которой первое упоминание Блоком имени Ницше отнесено к 1903 г. (хотя, заметим в скобках, он вполне мог быть знаком со статьей Вл. Соловьева «Идея сверхчеловека» 1899 г.), еще более затемняет этот «ницшеанский сюжет».

II. Концепция «полигенетичности» («поллицитатности») символистского текста при всей позитивности, о чем уже было сказано, обнаруживает свои пределы и противоречивость, поскольку изначально апеллирует к некоему тексту-источнику/источникам (семантика множественности, вносимая префиксом, существа дела не меняет). Понятие, заимствованное из словаря В.М. Жирмунского, представителя культурно-исторической школы и сторонника теории «вчувствования» в «мироощущение эпохи», было развито в структурно-семиотической парадигме применительно к модернистской литературе. Если Жирмунский объясняет «полигенезис» через понятие «жизненного переживания» и очень осторожен в определении «источников» образов¹², то З.Г. Минц возводит «полигенетичность» в ранг текстуальных стратегий.

¹¹ См. выступление О.А. Кузнецовой: *Russian Studies*. 2000. Vol. III, № 3. P. 450.

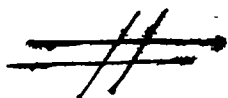
¹² Анализируя круг конкретных литературных источников, с которыми Блок знакомился при написании драмы «Роза и Крест», он ставил проблему в ином ключе, подчеркивая ее психологический аспект в духе ро-



Нитцшеанское

17 мая.

Все бытие и сущее согласно
Во великом, непрерывном течении.
Смотри туда угастно, — не угастро —
Мноа все равно — вселенная во мне.
Я чувствую и верую и знаю,
Сочувствием провидца не прельбещив:
Я сам в себя ег избыток заключая
Вся я огонь, какими ты горив.
Но больше нвр ни слабости, ни силы,
Прошедшее, гредущее — во мне.
Все бытие и сущее застыло
Во великом, неизменяемом течении.
Я здесь — в конце, исполненности прозорлив,
Я перешел граничную черту.
Я только жду условного вырив,
Чтоб отлететь в иную пустоту.



божественная Сеть.

Эффект возникает в результате своеобразного «монтажа» цитат, имеющих разное происхождение. <...> Эффект полигенетичности создается за счет отбора образов, восходящих одновременно ко многим источникам, — инвариантов нескольких текстов, —

обобщает исследователь свои наблюдения в статье «Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока»¹³. Подобная преднамеренность, вменяемая символистам в качестве эстетической установки, вряд ли оправдана: в данном случае предпочтительнее говорить не о «монтаже» «прототекстов», а о стратегии «вычитывания» своего «сюжета» из текстов культуры.

...я обратился к греческой философии, которая очень помогает мне теперь, — пишет Блок невесте в декабре 1902 г. — <...> Как ни странно, не только греческая философия (особенно времен Христа), но и всякая «настоящая» книга, трактующая о вечном, теперь понятна и близка мне. Я уже могу найти там Твое изображение¹⁴.

Выраженная здесь интенция и соответствующий ей семиозис — свидетельство-предупреждение о том, что поиск «прототекстов» грозит обернуться «дурной бесконечностью» при минимальном итоге в силу гипотетичности любой *реконструкции*¹⁵. Текст же легко может утратить смысловую перспективу и превратиться в «энциклопедию литературных источников» (по выражению Б.М. Гаспарова¹⁶).

Например, в комментарии к уже упоминавшемуся по другому поводу стихотворению «Всё бытие и сущее согласно...»

мантической концепции «вчувствования»: «Все это, однако, не „источники“ поэтического переживания Блока, которое развивалось спонтанно и органически, а только предпосылки кристаллизации поэтической формулы, явившейся выражением этих переживаний. Отсюда и возможность своеобразного „полигенезиса“ — нескольких поэтических источников, одновременно притянутых жизненным переживанием» (*Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 304*).

¹³ Минц З.Г. Поэтика Ал. Блока. М., 1999. С. 375, 377.

¹⁴ Литературное наследство. М., 1977. Т. 89. С. 82.

¹⁵ Ср., например, комментарии в Полном собрании сочинений к стихотворению «Царица смотрела заставки...» (том 1) и дополнения к нему О. Ронена, имеющие принципиальное значение (Блоковский сб., XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Тарту, 2000. С. 197).

¹⁶ См.: *Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 163.*

даны отсылки к следующим текстам и контекстам: философии Платона («идея всемирного „согласия сил“»), Библии (образ «великой тишины» квалифицируется как «библеизм»), Ф. Тютчеву, К. Фофанову, А. Фету, наконец, использована ретроспективная дневниковая запись Блока 1918 г. Комментарий семантически малопродуктивен, поскольку создает нежелательный для семиозиса эффект кумуляции. В результате происходит диффузия смыслового ядра текста, его контуры расплываются, что вряд ли стоит объяснять символистской установкой на «мерцающие смыслы», скорее — нарушениями в структурах смыслообразования. От внимания комментатора, нацеленного на поиски текстуальных «совпадений», ускользает та доминирующая линия, по которой идет трансляция смыслов, в том числе происходят и бессознательные заимствования, близкие по механизму «стратегии присвоения». Это линия платонизированного христианства, развитая в поэзии русского романтизма — от Жуковского, Тютчева и А.К. Толстого до Фета и Полонского.

К весне 1901 г., когда Блок получил в подарок от матери томик стихотворений Вл. Соловьева, и тем более к лету того же года, когда он начал знакомиться с трудами философа (только что вышедший первый том Собрания сочинений, включавший «Философские начала цельного знания», был послан ему издателем — М.С. Соловьевым), Блок уже был подготовлен к принятию концепции всеединства (включая язык и терминологию). И потому, что он изучал диалоги Платона в переводе философа, ставившего цель «себя оплатонить, а Платона — обрусить»¹⁷, и потому, что знал «поэзию гармонической мысли», где концепция «положительного всеединства», еще до Соловьева, через Шеллинга, была освоена и переведена на язык поэзии Тютчевым, А.К. Толстым, Фетом, Полонским. И хотя этот пласт, казалось бы, выявлен на уровне цитат и реминисценций как в отдельных работах, так и в ПСС¹⁸, однако он не осознан как *дискурсивное поле*, имеющее свои границы и конфигурацию, в пределах которого осуществляется событие смысла. Ведь даже отсылочный комментарий, вводимый с помощью формулы «сравни», к которой прибегают в случае

¹⁷ Платон. Творения. М., 1899. Т. 1 / Пер. с греч. Вл. Соловьева. С. V.

¹⁸ Характерно и симптоматично, однако, что в комментарии к указанному стихотворению отсутствует имя А.К. Толстого, значимое именно в данном содержательном контексте.

лексических, мотивных и других совпадений, когда отсутствуют «объективные факты», подтверждающие «заимствования» или «влияния», и трудно дать дефиницию подобного рода перекличкам/сближениям, свидетельствует о внутреннем недовольстве стратегией «полицитатности». Заметим, однако, что сама возможность таких совпадений определена близостью дискурсивных полей, которые конфигурируются контекстами эпохи, традиции как совокупности разнообразных дискурсивных практик.

Таким образом, целесообразно в рамках академического комментария поставить вопрос о *модусах интерпретации*. Латинское слово *modus* означает не только «способ», но и «меру». Апелляция к источникам цитат и реминисценций, каким бы репрезентативным и обоснованным ни оказывался их перечень, так же как и реконструкция контекста создания произведения и синхронного среза его рецепций лишь приближают к тем границам смысла, которые могут быть достигнуты с помощью позитивного инструментария. Всегда остается некоторый зазор в смыслообразовании, пробел, запрограммированный символистской концепцией «Невыразимого» и «Возвышенного»:

Небесное умом не измеримо // Лазурное сокрыто от умов
(том 1).

Символистская поэтика, центрированная на понятии символа, который «неисчерпаем и беспределен в своем значении»¹⁹, ставит онтологический рубеж научной компетенции комментатора, предполагая выход за пределы ее позитивности, то есть модус интерпретации. А «синие загадки», от разгадывания которых уклонился создавший их поэт²⁰, останутся таковыми, несмотря на усилия «педанта».

¹⁹ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 141.

²⁰ См. воспоминания В.В. Гиппиуса «Встречи с Блоком» (Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 76; приведены также в комментарии к стихотворению «Царица смотрела заставки...» в Полном собрании сочинений. Т. 1. С. 574).

Pro и contra

Сергей Фомичев

Новое академическое
Полное собрание сочинений
Пушкина в системе
источниковедческих изданий

Работа над академическим Полным собранием сочинений Пушкина идет медленно и трудно. Здесь много причин (материальных, административных, кадровых и пр.). В своем сообщении я остановлюсь только на теоретических и практических аспектах нового академического издания в контексте общей источниковедческой системы пушкиноведения.

«К академическому (научному в более строгом смысле) изданию, — писал в 1977 г. Ю.М. Лотман, — порой предъявляется чуждое ему требование — создать текстологический канон, с которого потом будут перепечатываться массовые издания. Тем самым разница между текстологической подготовкой академического и массового издания сводится к полноте привлечения текстов. Между тем по текстологическим задачам эти типы изданий скорее всего противоположны»¹.

Имеет смысл внимательно обсудить этот тезис, потому что (как это будет показано ниже) впоследствии именно под таким углом зрения оценивался вышедший первый том нового Полного собрания сочинений. Между тем, прежде чем отмечать «чуждые (по собственному определению Ю.М. Лотмана) требования», порой действительно предъявляемые к академическому изданию, необходимо обозначить главное качественное отличие такого Полного собрания сочинений от всех иных изданий.

Основным принципом при подготовке издания академического типа является *задача установления научно апробирован-*

¹ Лотман Ю.М. К проблеме нового академического издания Пушкина // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 369.

ных текстов писателя. В этих целях возможна, конечно, публикация и отдельно какого-либо произведения, примером чему может служить «История Петра» А.С. Пушкина (М.: Стройиздат, 2000. Текст подготовлен В.С. Листовым). Требование полноты текстов естественно предъясвляется и к академическому Полному собранию сочинений. Ориентированность же академического издания на последующие массовые перепечатки является не фундаментальной, а прикладной задачей, — для науки, впрочем, отнюдь не безразличной.

Сразу же отметим архаичность термина «канон» по отношению к публикуемому тексту. Научное пушкиноведение уже давно к этому термину не прибегает, так как всякое новое фронтальное обследование авторитетных рукописных и первопечатных источников пушкинских текстов показало вариативность тех или иных конкретных опусов и невозможность их фиксации. Но именно такое всестороннее обследование является *первостепенной задачей* академического издания, ибо на базе педантично выверенного корпуса текстов в Полном собрании сочинений впоследствии не только выпускаются так называемые массовые издания, но и строятся все научные концепции творчества того или иного писателя.

Дефинитивный текст произведения устанавливается на основе всестороннего обследования всех известных печатных и рукописных источников, что позволяет в ряде случаев устранить вкравшиеся в прижизненные издания цензурные и корректурные огрехи. Таков, например, прецедент романа в стихах «Евгений Онегин», который при жизни Пушкина первоначально печатался с 1825 по 1832 г. по главам (1-я и 2-я главы были переизданы соответственно в 1829 и 1830 гг.), а в 1833 и 1837 гг. дважды вышел в полном виде. Ни одно из этих изданий не лишено немалого количества прямых опечаток, что проясняется при обращении к сохранившимся черновым и беловым автографам онегинских глав. Б.В. Томашевский, подготовивший в 1937 г. текст романа с полным сводом редакций и вариантов для академического издания, эти огрехи в подавляющем большинстве устранил. Таким образом, ряд строк романа современному читателю известен в несколько ином виде, нежели читателю пушкинского времени. Нарушена ли при этом авторская воля? Конечно же, нет. Приведем лишь несколько иллюстраций на этот счет.

Так, в последнем прижизненном издании романа мы читаем: «Не ты ль с *отравой* и любовью // Слова надежды мне

шепнул» **вместо** «...с *отрадой* и любовью...», «*Вся сия ироническая* строфа не что иное, как тонкая похвала нашим соотечественникам» **вместо** «...*ироническая* строфа...» и т. п.

Это вполне очевидные опечатки.

В иных же случаях Пушкин вынужден был приспособливать текст к цензурным требованиям, печатая: «*Портреты де-дов на стене*» **вместо** «*Царей портреты...*», «Она меж делом и досугом // открыла тайну, как супругом // *Единовластно* управлять...» **вместо** «...*самодержавно* управлять...», «*Мужик* судьбу благословил» **вместо** «*И раб...*».

Авторские варианты, к счастью, сохранили автографы поэта.

В последнее время работа Б.В.Томашевского была гневно заклеена М. Шапиром, оцененная в ряде случаев как идеологическое вмешательство в авторскую волю. Цензурное же бдение современный критик прямо оценивает как «социальный фактор культуры, который стоит в одном ряду с литературной критикой, общественным мнением, читательским спросом и т. д.». А потому, по его мнению,

устранение цензурного вмешательства, не санкционированное автором, превращает текстолога в сотрудника оруэловского Министерства правды, ибо не отражает ничего, кроме изменения политической конъюнктуры: явление одной культурной эпохи подправляется с точки зрения другой, из-за чего текст теряет свою историческую достоверность².

Право же, все здесь поставлено с ног на голову.

Для издания академического типа, нацеленного на *окончательный (дефинитивный) текст*, существенное значение имеют также его предварительные *редакции и варианты*, а также *издательская легенда* (особенно в случаях постепенной расшифровки трудного черновика, служащего единственным источником того или иного произведения).

Окончательный (дефинитивный) текст отражает итог авторской работы над ним (так называемую *авторскую волю*).

² Шапир М. Какого Онегина мы читаем? // Новый мир. 2002. № 6. С. 148. Та же статья под другим названием — «„Евгений Онегин“. Проблема аутентичного текста» и с некоторыми дополнительными примечаниями напечатана в «Известиях РАН» (Серия литературы и языка. 2002. Т. 61. № 3). См. отклик на замечания М.И. Шапира: Ларионова Е.О., Фомичев С.А. Нечто о «презумпции невиновности» онегинского текста // Новый мир. 2002. № 12.

Поэтому совокупность всех последовательных редакций и вариантов произведения позволяет наглядно представить движение авторского замысла, что не в последнюю очередь является диахронической апробацией окончательного текста. Это составляет самую *трудоемкую часть* подготовки издания.

В комментарии же (в данном случае мы имеем в виду только его текстологический раздел) необходимо не только дать обоснование датировки и охарактеризовать все сохранившиеся рукописные и печатные источники текста, но в особо сложных случаях проследить *издательскую легенду*. Она призвана показать, как менялся текст (который иногда и принимался за *канон*) от одного издания к другому, к каким текстологическим решениям и на основании чего приходили различные исследователи и редакторы. Это значит, что текст должен быть представлен в Полном собрании сочинений не только в окончательной редакции (в основном корпусе), но и в его временной разверстке. Процесс собственно творческой истории произведения документируется в разделе «*Другие редакции и варианты*», издательский процесс (*Легенда*) — в составе комментариев.

В качестве выразительного примера сложной творческой истории пушкинского произведения и вариативности его издательского освоения укажем на поэму «Домик в Коломне», имеющую пять ранних редакций. Ее окончательный текст (шестая, заключительная редакция) был не сразу, но твердо установлен Пушкиным в двух идентичных прижизненных публикациях 1833 и 1835 гг. Однако после того, как П.В. Анненков поместил в своих «Материалах к биографии Пушкина» (1855) четырнадцать строф, дополняющих первопечатный текст по беловому автографу (ПД 915), в изданиях Ефремова (1880), Морозова (1903), Венгерова (1909) эти строфы включались непосредственно в текст поэмы. Лишь в 1922 г. М.Л. Гофман восстановил пушкинский дефинитивный текст и обосновал его в приложенной к изданию статье³.

Соотношение различных редакций произведения является одной из существенных проблем подготовки академического

³ См. об этом в кн.: Фомичев С.А. Ранние редакции поэмы «Домик в Коломне» // Неизданный Пушкин. Вып. 3. СПб.: Нотабене, 2000.

Полного собрания сочинений. Следует иметь в виду, что в ряде случаев ранние редакции имели самостоятельное значение: не были достоянием лишь творческой лаборатории писателя, но и *фактами литературного процесса эпохи*. Таков прецедент ранней редакции поэмы «Руслан и Людмила» (1820), на протяжении восьми лет именно в таком виде (до второго издания поэмы в 1828 г.) активно обсуждавшейся прижизненной критикой. Другой столь же важный случай — михайловская редакция пушкинской пьесы «Комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» (1825), в авторских чтениях знакомой всей литературной элите того времени и вызвавшей ряд литературных рецензий (роман Булгарина, сценическую поэму Хомякова и др.).

Отметим также, что в первом томе нового Полного собрания сочинений редактор В.Э. Вацуро вполне обоснованно в основном корпусе стихотворений 1814–1817 гг. представил их в параллельных редакциях лицейского периода и в позднейших переработках — как свидетельство принципиально разнокачественных этапов творческого пути поэта. Едва ли в следующих томах следует фронтально повторять такой же принцип публикации различных редакций и тем самым как бы оценивать непреходящий (в академических изданиях) раздел «Другие редакции и варианты» в качестве факультативного. Но в отдельных, особо сложных случаях две редакции одного произведения следует, вероятно, все же помещать в основном корпусе произведений.

Так обстоит дело и со стихотворением «Деревня». Первая часть его, под заглавием «Уединение», была напечатана Пушкиным в изданиях его стихотворений 1826 и 1829 гг. Сохранился, однако, автограф ранней редакции стихотворения (ПД 881)⁴, включающий острополитическую концовку, начиная со строки «Но мысль ужасная здесь душу омрачает». В томе втором прежнего академического Полного собрания сочинений это произведение было напечатано в контаминированном виде: начало стихотворения приведено по переработанной редакции (изданий 1826 и 1829 гг.), а финал — по автографу с исправлением ряда строк по неавторизованным спискам.

Такая публикация не может быть признана корректной, так как включает в себя разновременные слои текста и содер-

⁴ Рукописный отдел Пушкинского Дома. Ф. 244. Оп.1. № 881. Так же сокращенно будут даваться ссылки на автографы Пушкина и ниже.

жит строки, исправление которых принадлежит, возможно, не автору, а переписчикам. В новом академическом Полном собрании сочинений принято решение представить в основном корпусе два стихотворения: «Деревню» (по единственно сохранившемуся автографу) и «Уединение» (по прижизненным публикациям), а материалы списков и позднейших публикаций отразить в разделе «Другие редакции и варианты», а также в текстологической легенде в составе комментариев.

Следует обратить особое внимание на то, что произведения, включаемые в Полное собрание сочинений (мы не имеем здесь в виду разделы «Dubia» и «Коллективное»), делятся на две разнокачественные группы. К первой из них относятся те, которые имеют твердые, непротиворечивые (порой единственные) источники текстов: прижизненные публикации, беловые автографы, списки, сохранившиеся в единственном числе у приятелей поэта. Ко второй группе принадлежат опусы, публикуемые по черновым, не вполне обработанным автографам или же по многочисленным неавторизованным спискам, которые содержат немало разночтений в отдельных строках и фрагментах. Именно тексты второй группы обычно варьируются от издания к изданию, а также постоянно обсуждаются в научных статьях. Это и понятно: в публикациях произведений второй из этих групп (в том числе и в изданиях академического типа) мы зачастую имеем дело с *текстологическими гипотезами* — не более того.

Давать в основном корпусе, под годовыми рубриками, сплошным хронологическим потоком произведения двух этих разнокачественных (по достоверности текстов) групп не следует. Тем более что, как правило, опусы второй группы изобилуют при публикации в научной печати прямыми (для зачеркнутых в рукописи слов) и угловыми (для редакторских конъектур) скобками, которые в «массовой» печати опускаются.

Вот тут-то и появляется дурно понятый «канон», где редактор становится фактически чуть ли не соавтором. В качестве яркого (исключительного) примера такого соавторства может послужить стихотворение «Паж, или Пятнадцатый год», впервые напечатанное в томе девятом посмертного Собрания сочинений Пушкина (1841). Здесь В.А. Жуковский превратил не вполне обработанный Пушкиным черновик в прекрасное, законченное произведение, которое потом, обычно без всяких

оговорок, перепечатывалось во всех собраниях пушкинских стихотворений. В академическом издании законное место такого переработанного текста — лишь в составе «Легенды», в антологиях же русской поэзии оно должно печататься как коллективное сочинение Пушкина и Жуковского.

Что же касается всех произведений отмеченной нами выше второй группы, то в годовых рубриках Полного собрания сочинений они должны быть, очевидно, выделены в особый подраздел наряду с «Набросками и отрывками». Попытка такого подразделения стихотворных текстов была предпринята Т.Г. Цявловской в двух пушкинских десятилетиях (т. 1–3), вышедших в издательстве «Художественная литература» в 1970-х гг. Но там в первые («наиболее важные») годовые подрубрики были включены и некоторые произведения, публикуемые по черновым автографам — без обычного «засорения» массового издания квадратными и угловыми скобками.

Важной задачей академического Полного собрания сочинений является обоснованная, по имеющимся источникам, датировка произведений, особенно трудная, как правило, в той части произведений, которые Пушкин при жизни не опубликовал. В этом отношении принципиальное значение имеет исследование истории заполнения его *Рабочих тетрадей*. В отдельных случаях, также в соответствии с такой историей заполнения, корректируются пушкинские печатные датировки произведений.

Так, элегия «Сожженное письмо» во второй части «Стихотворений Александра Пушкина» помещена среди произведений 1825 г. и с тех пор под этим годом и печатается. Между тем белой автограф элегии во Второй масонской тетради (ПД 835), безусловно, относится к декабрю 1824 г. Более сложный случай со стихотворением «Узник» — в цензурной рукописи третьей части своих стихотворений (ПД 420. Л. 83–83 об.) Пушкин поставил под ним помету «Кишинев 1822». Однако сам характер данного перебеленного (с поправками карандашом и чернилами) автографа стихотворения свидетельствует, что окончательная редакция его была создана именно в ходе подготовки издания, то есть в 1832 г. В этой годовой рубрике, вероятно, произведение и должно печататься в современных изданиях с двойной датой «1822. 1832». Ранняя же редакция, черновик которой содержится в Записной книжке (ПД 830),

имеет существенно иной вид, и в кишиневскую пору не осмыслялась, по-видимому, в качестве самостоятельного опуса, а относилась к замыслу поэмы о разбойниках.

Мы не будем в данном сообщении подробно освещать требования, предъявляемые к историко-литературному и реальному комментарию в академическом Полном собрании сочинений. Отметим только, что адресованное подготовленному читателю, такое издание в примечаниях должно быть предельно нагружено отсылками к источниковедческим трудам, репертуар которых в пушкиноведении достаточно обширен, хотя и не может считаться вполне достаточным.

Последнее обстоятельство выдвигает особое требование к процессу подготовки академического Полного собрания сочинений, *которое ни в коей мере не может выступать в качестве единственной базы для изучения творческой биографии поэта и еще менее — орфографических и пунктуационных особенностей его литературного языка.* Однако такие предельные требования в научной печати нередко высказывались.

Процесс подготовки нового академического издания вызвал настоятельную необходимость отвлечения сил и времени немногочисленного коллектива Отдела пушкиноведения Пушкинского Дома на создание параллельных источниковедческих трудов. Это не только статьи текстологического содержания в серийных трудах («Пушкин. Исследования и материалы», «Временник Пушкинской комиссии», «Пушкин и его современники»), но и четырехтомная «Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина» (издательство «Слово»), и два тома («Рисунки Пушкина» и «Рукою Пушкина», 2-е изд.), дополняющее репринтное воспроизведение первого академического Полного собрания сочинений, выпущенного издательством «Воскресение». Это и два (готовятся еще два) тома издания «А.С. Пушкин в прижизненной критике» (Издательство Пушкинского театрального центра). Это и «пробный» первый том Полного собрания сочинений 1994 г., и три выпуска нового серийного издания «Неизданный Пушкин» (издательство «Нотабене»), содержащие подготовительные материалы к новому Полному собранию сочинений, которые требуют широкого научного обсуждения. Это, наконец, факсимильное издание «Рабочие тетради Пушкина» (т. 1–8), выпущенное

Пушкинским Домом и Форумом лидеров бизнеса под эгидой принца Уэльского⁵.

Нет необходимости подробно характеризовать сопричастность перечисленных трудов к Полному собранию сочинений. Стоит, пожалуй, задержаться лишь на факсимильном издании рукописей Пушкина, ибо оно, на наш взгляд, дезавуирует необоснованные претензии к Полному собранию сочинений, громко прозвучавшие в последнее время. Как уже отмечалось в начале нашего сообщения, суть этих претензий была намечена еще в статье Ю.М. Лотмана 1977 г. В качестве основного принципа академического Полного собрания сочинений выдающийся ученый выдвинул следующее требование:

Все черты языка Пушкина, включая и разнобой в написаниях, сохраняются. Высокомерному представлению о «неграмотности» Пушкина или о его «невнимании к языку» противопоставляется мнение, что Пушкин руководствовался соображениями более тонкими и глубокими, чем те, которые может предположить современный исследователь со своими приблизительными знаниями. Издатель не учит Пушкина, а учится у него⁶.

Справедливости ради следует особо подчеркнуть, что эти максимальные требования к орфографической и пунктуационной идентичности воспроизведения пушкинского текста ориентированы Ю.М. Лотманом на соблюдение норм *прижизненных изданий Пушкина, в подготовке которых поэт принимал деятельное участие* (правда, при этом опускается из виду, что сколько-нибудь точных сведений на этот счет не сохранилось). В последнее время требования Ю.М. Лотмана были усугублены другими критиками Полного собрания сочинений.

Откликаясь на пробный том нового Полного собрания сочинений Пушкина, немецкий профессор Вернер Лефельдт в специальной брошюре, перепечатанной на русском языке в журнале «Новое литературное обозрение», обрушился

⁵ Не могу не заметить, что, не принимая во внимание настоятельной необходимости подготовки этих трудов — прежде всего именно для академического Полного собрания сочинений Пушкина, администрация Пушкинского Дома буквально разгромила Отдел пушкиноведения по обвинению в срыве сроков подготовки собрания. Последнее вообще поставило под сомнение завершение Полного собрания сочинений в обозримые сроки.

⁶ Лотман Ю.М. Пушкин. С. 372.

на унификацию орфографии и пунктуации пушкинских текстов в соответствии с современными нормами. Заключительный вывод профессора звучит апокалиптическим пророчеством:

Процитированная выше оценка Ю.М. Лотмана, утверждавшего, что по старому академическому изданию нельзя изучать язык Пушкина, относится к пробному тому еще в большей степени <...>. Если все академическое собрание сочинений Пушкина будет оформлено так же, как пробный том, то это станет катастрофой для пушкиноведения. Будем надеяться, что еще не поздно выйти из мрака неосознанных и сознательных заблуждений⁷.

«Мрак заблуждений» тут, по сути дела, окутал самого критика, предъявляющего к современному академическому изданию противоречащие ему по существу требования предельного *буквализма*. В прекрасно аргументированном ответе редактора тома В.Э. Вацуро справедливо подчеркнуто:

Издания, по которому можно было бы изучать орфографию и пунктуацию Пушкина (как, впрочем, и любого другого писателя), не существует. Их можно изучать *только по рукописям*. Изданные сейчас факсимильные воспроизведения рабочих тетрадей Пушкина открывают для этого невиданные раньше возможности⁸.

Но оказывается, атака на новое академическое издание может быть продолжена и при использовании указанного выше факсимильного издания.

Мне просто хотелось бы обсудить, — так обозначается сверхзадача в статье Б. Гаспарова, — что мы можем получить от общения с пушкинским текстом, более тесного, чем то, какое позволяют ныне существующие издания, — получить в качестве читателей, не озабоченных текстологическими и издательскими проблемами, а просто желающих соприкоснуться с пушкинским текстом так, как мы имеем возможность соприкоснуться с текстами Моцарта и Гете по-немецки или Шекспира по-английски⁹.

⁷ Лефельдт В. Модернизация текстов Пушкина // НЛО. 1998. № 5. С. 183.

⁸ Вацуро В. Еще раз об академическом издании Пушкина (Разбор критических замечаний проф. Вернера Лефельдта) // НЛО. 1999. № 3. С. 255.

⁹ Гаспаров Б. Заметки о Пушкине // НЛО. 2001. № 6. С. 115. Отклики на эту статью: Строганов М. По поводу статьи Б. Гаспарова «Буква как таковая» // НЛО. 2002. № 4. С. 179–181; Фомичев С. Точка, точка, запятая... // Там же. С. 182–186. Возражая своим оппонентам, Б. Гаспаров не нашел

Такую возможность опытному исследователю предоставило *ныне существующее* факсимильное издание «А.С. Пушкин. Рабочие тетради» (СПб.; Лондон, 1995–1997. Т. 1–8), в котором воспроизведено около 2500 страниц пушкинских автографов. Используя его, Б. Гаспаров предпринимает яростную атаку на академическое Полное собрание сочинений Пушкина. Сразу же возникает вопрос: имеются ли подобные издания рукописей Гете и Моцарта, тем более — Шекспира? Таковых нет, а следовательно, Б. Гаспаров с самого начала все-таки озабочен «текстологическими и издательскими проблемами», предполагая, что российские научные издания затрудняют непосредственный контакт читателей с классиками.

Основные претензии Б. Гаспарова предъявляются к нормативной в печатных изданиях расстановке знаков препинания, по необходимости корректирующей пушкинские рукописи.

Можно подумать, — возражает исследователь, — что Пушкин просто пренебрег знаками препинания, полагаясь на типографию <...>. Именно такое понимание, по-видимому, лежит в основе позиции редакторов, выставляющих разделительные знаки везде, где им следует быть, с такой несомненностью, как будто речь идет о школьной диктовке. Такое дидактическое отношение к пунктуации пушкинских рукописей представляется мне принципиально неверным¹⁰.

Можно было бы только приветствовать обращение исследователя к факсимильному изданию, если бы не одна тревожная несообразность. Б. Гаспаров склонен рассматривать его как простую растиражированность пушкинских автографов. Но подготовка *Рабочих тетрадей* к изданию потребовала в Пушкинском Доме многолетних *исследовательских* усилий. Издание *Рабочих тетрадей* Пушкина снабжено научным аппаратом, занимающим целый том, которым Б. Гаспаров наивно пренебрег¹¹.

ничего лучшего, как обвинить их в идеологической и бюрократической ангажированности. Ср.: «То, что имело характер идеологической и культурной агрессии, шока, насилия (имеется в виду нормативность орфографии и пунктуации в современных изданиях классиков. — С.Ф.), постепенно, за 60 лет, кристаллизовалось в бюрократическую непреложность» (Гаспаров Б. *Questa poi la conoseo pur troppo* // НЛО. 2002. № 4. С. 188).

¹⁰ Гаспаров Б. Заметки о Пушкине. С. 118.

¹¹ Иначе бы он не считал «в Рабочих тетрадях не фигурирующим» (Там же. С. 117) автограф «Памятника», а обнаружил бы его, по алфавитному

Отвлекаясь же от статьи Б. Гаспарова, отметим, что после факсимильного издания *Рабочих тетрадей* появились и другие факсимильные воспроизведения пушкинских рукописей: «Альбом Елизаветы Николаевны Ушаковой» (СПб.: Logos, 1999), автографы «Русалки» (в книге: Возвращение Пушкинской «Русалки». СПб.: Пушкинский театральный центр, 1998) и «Скупого рыцаря» (в книге: Притяжение «Скупого рыцаря». СПб.: Пушкинский театральный центр, 2001).

Ждет издания давно в целом подготовленное факсимильное воспроизведение болдинских рукописей 1830 г. объемом 325 листов, со справочным томом, в котором представлены все пушкинские тексты болдинской поры с текстологическими расшифровками и описанием автографов. Многолетние обращения в различные издательства по этому поводу пока, к сожалению, не увенчались успехом.

Нельзя в данной связи не отметить, что недооценка источниковедческой базы пушкиноведения, дополняющей и в большой степени подкрепляющей новое академическое Полное собрание сочинений, явно просматривается в деятельности Российского гуманитарного фонда, отказавшего в грантах на издание, в частности, коллективному исследованию «Рабочие тетради Пушкина. Истории заполнения», необходимого спутника их факсимильного воспроизведения. Не был предоставлен грант и на осуществление проекта «Наука о Пушкине. Аннотированный библиографический указатель», который мог бы стать продолжением, хотя и в ином жанре, исследования «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (Л.: Наука, 1966). В позиции РГНФ по отношению к указанным проектам мы видим реальное отражение настойчиво звучащих в научной и околонуучной печати обвинений академического пушкиноведения в приземленном позитивизме.

Однако еще раз подчеркнем: без всесторонне разработанного источниковедческого фундамента любая наука (в том числе и наука о Пушкине) успешно развиваться не может.

указателю, в тетради ПД 846. Б. Гаспаров для подтверждения изобретенных им «двух пунктуационных стратегий» Пушкина ссылается на с. 121, на автографы стихотворений «Пробуждение» и «Певец», не подозревая, что это копии, выполненные Илличевским и Пушиным. Воспроизводя на с. 121 особенности автографа стихотворения «Ты вянешь и молчишь...», Б. Гаспаров обозначает его заголовок так: «Изъ Анти <sic>», — тогда как у Пушкина «Из André Ch<énier>».

Валентин Непомнящий
О Собрании сочинений
А.С. Пушкина, размещенных
в хронологическом порядке
(theoria)

Настоящее Собрание сочинений¹ — первое в своем роде среди изданий полного корпуса произведений А.С. Пушкина: в его основу положены новая научная концепция и новый составительский принцип — он отражен в заглавии издания: «А.С. Пушкин. Собрание сочинений. Художественные произведения, критические и публицистические труды, письма, рисунки, пометы и деловые бумаги, размещенные в хронологическом порядке». Этот опыт предпринимается в силу настоятельной методологической необходимости, он востребован современным состоянием и проблемами науки о Пушкине, диктуется интересами ее дальнейшего развития.

Будучи при своем возникновении дисциплиной прежде всего эмпирической — собирательской и комментаторской, — пушкиноведение, по ряду исторических причин как конкретного, так и общего характера, в значительной мере сохранило эту генетическую печать и в собственно исследовательской практике. Хотя уже первый пушкинист П.В. Анненков, судя по его прославленному труду², отдавал себе отчет в том, что адекватное постижение Пушкина требует особого подхода, при котором эмпирические изыскания и изучение фактов, деталей, частных случаев служат главной цели — стремлению уловить целостный образ столь сложного явления, его глубинную,

¹ *Пушкин А.С. Собрание сочинений. Художественные произведения, критические и публицистические труды, письма, рисунки, пометы и деловые бумаги, размещенные в хронологическом порядке. Т. 1. 1809–1819. М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 2000: Т. 2. 1819–1823 (в печати).*

² *Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. СПб., 1855.*

онтологическую суть, его внутреннее движение, его, выражаясь современным языком, алгоритмы,— в дальнейшем верх взяла другая тенденция. Комментаторский подход, незаменимый и необходимый в служебном смысле, в академическом пушкиноведении, стал играть роль цели, сообщая науке о Пушкине дух детерминистского эмпиризма, характеризующегося убеждением, что целое есть сумма частей, и если как можно более пристально исследовать как можно большее количество частей, то представление о целом возникнет едва ли не само собой.

В результате советское академическое пушкиноведение, достигнув в своей «материальной части» выдающихся успехов, накопив богатейшие знания, сыграв громадную роль в создании научного фундамента и исследовательского инструментария для построения целостного представления о явлении Пушкина — его природе, его внутренней структуре и динамике, его духовной сущности, национальной роли, месте и значении в истории, само к этой цели не приблизилось, поскольку, в сущности, и не ставило ее перед собой. Возникло противоречие между статикой в методологии и динамикой накопления знаний, приобретающей в подобной ситуации характер дурной бесконечности. Сегодня можно говорить о методологическом кризисе в пушкиноведении — он особенно очевиден на фоне возрастающей общенациональной потребности в целостном образе Пушкина как одной из ключевых и духовных ценностей, имеющей жизненное, «спасительное» (И.А. Ильин) значение в переживаемую ныне Россией смутную эпоху.

В этих условиях необходим принципиальный сдвиг в пушкиноведении, который помог бы взглянуть на явление, носящее имя Пушкин, «свежими и нынешними очами» (Н.В. Гоголь). Необходимо найти новый контекст, в котором это явление может быть увидено во всем своем сверхлитературном масштабе, отвечающем — как интуитивно чувствует наша культура — всемирно-историческому масштабу момента, когда решаются судьбы породившей Пушкина страны и культуры. Речь идет не о концепциях и формулах умозрительного характера, не об идеологических или публицистических спекуляциях — в них недостатка как раз нет, речь идет о методологическом повороте в собственно научной, пушкиноведческой практике, о новом подходе к уже имеющемуся в распоряжении

Александр 1820 Август
24

Кавказ
подана
1830



Александр 1820 Август

А.С. Пушкин. «Кавказский пленник». Автограф
(ИРЛИ, Санкт-Петербург)

науки материалу. Иначе говоря — не о приложении к явлению Пушкина внешних по отношению к нему «современных» мерок, а об отыскании в самом этом явлении меры, способной измерить нашу современность; беспримерная грандиозность явления и его реальная историческая роль в национальной жизни — залог того, что подобные поиски будут не безуспешны.

Искомый новый контекст, позволяющий взглянуть на Пушкина в иной, чем обычно принято, перспективе, то есть открывающий возможность для методологического поворота, содержится в самом корпусе пушкинских произведений, и он доступен обзору, если определенным образом сменить угол зрения. Именно такую цель и ставят перед собой составители предлагаемого Собрания сочинений Пушкина.

Обычный порядок размещения сочинений по томам основывается на принципе тезауруса, или хранилища. Корпус пушкинских произведений принимается за заведомо готовую, исторически завершённую совокупность, сумму множества текстов, требующую, как и всякое множество, систематизации, то есть рассматривается в ретроспективе. В порядке систематизации каждый том составляется из произведений одного жанра, размещаемых в хронологической последовательности. Такой принцип проверен временем и оправдал себя, такое собрание-хранилище чрезвычайно практично и удобно, как всякая четкая система.

Однако, как и всякая система, принцип тезауруса не столько отражает реальность, сколько приспособливает ее к себе. Хронологическая, историческая и органическая целостность творческого процесса Пушкина расслаивается на несколько хронологически параллельных рядов (лирика, поэмы, роман в стихах, драматургия, проза и пр.) и в результате становится реальностью слабо осязаемой, в значительной мере умоглядной. Для наглядности стоит представить себе, какое понятие о живом организме (пусть даже о механизме) мы можем получить, если видим его впервые не целиком, а рассматриваем по отдельности все его части, размещенные на стенде.

Другими словами, ретроспективный взгляд на пушкинское творчество как на готовое множество текстов, статично предлагаемое читателю и исследователю, будучи оправданным в определенных отношениях, в то же время делает привычным деформированное представление об этом явлении. Из поля зрения устраняется, во всяком случае отодвигается на задний

план, важнейшая, специфичнейшая и в этом качестве наиболее, может быть, научно осязаемая особенность пушкинского творчества, выделяющая нашего поэта среди других мировых гениев. Эта особенность состоит в том, что корпус пушкинских сочинений есть не статичная сумма или множество, а *динамическое единство, реализующееся во времени*: органически непрерывный, или сплошной, насквозь связный процесс становления и развития живой и растущей целостности, одновременно свободной и целеустремленной.

Динамический характер пушкинского творческого гения, всегда находящегося в пути, чутко уловила М.И. Цветаева, назвавшая Пушкина «поэтом с историей», в отличие от большинства других поэтов. В научном применении подобное определение может иметь конкретный методологический смысл, ибо схватывает методологическую черту самого пушкинского художества, в котором ничто никогда не остается самодовлеюще готовым, статично завершенным, все устремлено в перспективу; в котором сам автор не воспроизводит себя в постоянном равенстве самому себе, а находится в непрестанном внутреннем движении и как раз в силу этого остается самим собой.

То, что мы здесь имеем дело не с внешнеисторической особенностью творческой биографии Пушкина, а с имманентным качеством его художественного мышления, видно из того, что даже отдельное лирическое стихотворение очень часто представляет собой динамический, развивающийся во времени процесс, в начале которого автор является нам одним, а в конце — другим (ср. «Желание», 1816; «Роняет лес багряный свой узор», 1825; «Безумных лет угасшее веселье», 1830; «Я памятник себе воздвиг...», 1836).

Если учесть, что охарактеризованное творческое свойство Пушкина — движение во времени — делает его художественный процесс как в историко-биографическом, так и в методологическом отношении процессом не узколитературным, а глубинно-человеческим, духовным в полномасштабном смысле, то такой поэт есть поистине «русский человек в его развитии» — это едва ли не терминологическое определение, что бы ни имел в виду Гоголь. Может быть, здесь и следует искать одно из оснований той интуиции, того «мнения народного», которое утвердило Пушкина в статусе явления, входящего в круг центральных, опорных национальных ценностей, символа творческой силы народа и знамени надежды.



Крутой обводит ясный взор...
И видит ^{мирнопокойный} ~~самостоятельный~~ горь
Как шит вожделенный армяк,
Тогда радостнейше шить
Черкеской Аюк-кочкой армяк.
Вспоминишь сокола свой перья —
Как ина украинца отбоял,
Тогда ~~радостнейше~~ ^{радостнейше} шить...
И шить — за ружьем дружок
Во заглавие нош.
Вы, вы глаза украинский зорь;
Затмилишь перед шить природа.
Кресты, славный свобода!
Ох раб.

За садком ^{с)} шить
Ох у колокола забора.
Черкес в полк. шить шкура,
В пустынь шить шить шить.
Крест шить пустынный равнина
Шить шить шить шить,
Шить шить шить шить шить
Однообразный шить шить,

С другой стороны, как раз внутренний динамизм пушкинского пути и художественного мышления является одной из основных причин того впечатления противоречивости, или непостоянства, или неопределенности, или, наконец, многоликости, какое производит Пушкин при подходе, ориентированном на статику и завершенность как гарантию «определенности». В научной практике это приводит то к нескончаемым противостояниям взаимоисключающих точек зрения даже на самые фундаментальные для понимания предмета моменты, то к заключениям о характерных для Пушкина релятивизме, «множественности истин» или отсутствии «точки зрения», в конечном счете опять-таки к дурной бесконечности в представлении о писателе, данном нам, по мысли И.А. Ильина, «для того, чтобы создать *солнечный центр* нашей истории»³.

Описанные качества художественного мышления и творческой биографии Пушкина и обусловили концепцию и принцип настоящего Собрания сочинений. Принцип этот прост: произведения Пушкина размещаются не по жанрам или в соответствии с какой-либо иной рубрикацией, а в хронологическом порядке, в соответствии с известной, установленной, принятой или предполагаемой последовательностью их создания. Иначе говоря, настоящее Собрание сочинений есть попытка воспроизвести, насколько это возможно при имеющихся данных, реальный — то есть исторически конкретный, диахронический, сплошь внутренне связный, пронизанный движением и перспективной устремленностью, неотрывный от биографии внешней и являющий биографию духовную — творческий процесс Пушкина, представленный его текстами, от художественных произведений до писем, рисунков и важнейших деловых бумаг.

Нет никаких сомнений в том, что подобный замысел чрезвычайно уязвим в ряде отношений, и прежде всего именно в части самой хронологии пушкинского творчества: вопрос о датировках большей части произведений — один из наиболее трудных в науке, последовательность возникновения многих из них неясна, и вопросы здесь решаются предположительно. Ряд произведений писался в течение долгого времени или со значительными перерывами. Многочисленны случаи

³ *Ильин И.А.* Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX–XX век. М.; СПб., 1999. С. 350.

одновременной работы над несколькими сочинениями. Все эти обстоятельства, как и другие, не названные, обрекают структуру Собрания быть неизбежно условной в целом ряде моментов.

Однако эта условность не является следствием самого замысла — она заимствована у академической традиции, на авторитет которой данное Собрание опирается в подавляющем большинстве датировок; вопрос о них был решен в Большом академическом Собрании сочинений Пушкина (1937–1949), исходя из тех данных, которые были доступны; составители настоящего Собрания следуют этим решениям (с учетом более поздних и собственных разысканий и решений). В этом смысле уязвимость настоящего Собрания сочинений обращивается, хотя бы отчасти, своей положительной стороной: те условности, неясности и сложности, которые в традиционных собраниях часто остаются в тени, ибо непричастны к концепции издания, здесь представлены наглядно, и притом в окружающем контексте, что тут же может дать пищу для размышлений над проблемой, а может быть — и ее решения.

Главное преимущество данного Собрания в том, что оно позволяет обозреть весь корпус произведений Пушкина как единый контекст, или мегацикл, как творческий путь и духовную биографию. Это создает условия не только для конкретного осмысления творческой эволюции Пушкина, его жизненного пути, его личности и судьбы, самого явления Пушкина как целостного и неповторимого феномена бытия. Это дает возможность наглядно, предметным образом проследить логику и родословную множества его творческих замыслов, их внутренние связи, их жизненное происхождение и эволюцию, наблюдать возникновение, модификации и перетекания художественных идей, путешествия сквозных тем, взаимоотношения стержневых и побочных мотивов. Многие важнейшие моменты, которые при других условиях можно заметить лишь случайно или вовсе не заметить, впервые обнаружатся в принципиально *новом контексте*, представляющем собой тот *реальный контекст*, который, пусть и со значительной (но, повторяем, не меньшей, чем в традиционных собраниях сочинений) мерой условности, воссоздается здесь.

Наконец, еще одно важное обстоятельство. Понимание пушкинского творчества как единого контекста, лежащее в основе настоящего Собрания, отвечает той особенности Пушки-

на, которая чрезвычайно важна для его изучения, но недостаточно порой осознается. Целый ряд проблем пушкинского творчества, на первый взгляд порой вполне локальных (например, смысл отдельной строки, выражения, поэтического хода, идеи, отношения и пр.), решение которых часто ищется в ближайшем контекстуальном окружении (в пределах, например, стихотворения, главы, произведения и пр.), на самом деле разрешим лишь в большом или очень большом контексте, или, наконец, в контексте всего корпуса произведений. С другой стороны, целый ряд видимых «противоречий» находит свое объяснение в тех соотношениях эволюции, диалога, контрапункта, которыми этот корпус пронизан во всех направлениях. Наконец, принцип контекста, воссоздавая то реальное «соседство», в котором находится произведение, знакомое, казалось бы, от начала до конца, обнаруживая те творческие и жизненные связи, которые вне контекста не ощущаются непосредственно, заставляет читать это произведение заново, извлекать из него то, что не было видно раньше.

Способствовать всему этому призваны примечания; они не носят исчерпывающего, энциклопедического характера, а дают лишь самые необходимые для понимания произведения сведения (общеизвестные имена и факты исключаются) как литературного, так и исторического, биографического и другого характера. Важная функция примечаний — фиксация контекстуальных связей между произведениями, как близких, так и дальних, как ретроспективных, так и перспективных, а также краткие характеристики произведений, играющих этапную роль или замечательных в отношениях, особенно важных для понимания творческого и духовного пути поэта.

Особая задача данного Собрания — воссоздание по мере возможности творческого процесса поэта в единстве с событиями и обстоятельствами биографии. С этой целью краткие сведения биографического характера сообщаются прямо в тексте тома, наряду с пушкинскими текстами, и графически выделяются.

Ирина Сурат

О Собрании сочинений
А.С. Пушкина, размещенных
в хронологическом порядке
(practice, том 1, том 2)

Первый том Собрания (М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000¹) включает в себя все художественные произведения, критические и публицистические труды и письма Пушкина 1809–1819 гг., за исключением поэмы «Тень Баркова», которая могла бы быть помещена в раздел «Dubia», если бы текст ее был пригоден для публикации. Второй том, подготовленный к печати, охватывает период с начала 1820 по 28 мая 1823 г. — этим днем помечена первая черновая строфа «Евгения Онегина».

Новое Собрание не ставит перед собой текстологических задач; текстологические решения следуют в основном Большому академическому Собранию сочинений — отдельные случаи уточнены по более поздним изданиям и исследованиям (при этом орфография и пунктуация приближены к современным нормам). В связи с этим отсутствует и такой традиционный для собраний сочинений раздел, как «Другие редакции и варианты», — произведения Пушкина печатаются, как правило, в окончательной авторской редакции, но под основной датой их создания. Это создает некоторый парадокс: вид текстов не всегда соответствует тому месту, которое определяют для них составители в хронологическом ряду.

Текстом фиксируется не момент окончания работы над ним, а момент освобождения от замысла — поэтому «Кавказский пленник» печатается во втором томе в окончательной

¹ Пушкин А.С. Собрание сочинений. Художественные произведения, критические и публицистические труды, письма, рисунки, пометы и деловые бумаги, размещенные в хронологическом порядке. Т. 1. 1809–1819. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Т. 2. 1819–1823 (в печати).

редакции под декабрем 1820 г., хотя работа над текстом продолжалась вплоть до апреля 1822 г., а «Руслан и Людмила» печатается под 26 марта 1820 г. (дата поставлена Пушкиным по завершении шестой песни) в поздней редакции, с прологом и эпилогом, которых в марте 1820 г. еще не было. Альтернатива этим спорным решениям — давать поток отрывков и сменяющих друг друга вариантов, что неосуществимо практически и, главное — противоречит самой идее какого бы то ни было собрания сочинений. Особое решение принято в первом томе в отношении лицейских стихов, впоследствии переработанных, — они печатаются в ранних редакциях. Если поздняя редакция была опубликована Пушкиным при жизни, она приводится в примечаниях.

Основная практическая трудность при составлении Собрания обусловлена невозможностью точечной хронологической привязки ряда пушкинских произведений: иногда это связано с неопределенностью датировок, иногда — с протяженностью самого творческого процесса. В случаях расплывчатых датировок местоположение текста определяется поздней границей его появления, во вторую очередь при составлении учитывается и ранняя граница; так, стихи, приблизительно датируемые, например, 1816 г., помещаются в конец 1816 г., но после стихов, датируемых 1815–1816 гг. Число этих случаев не так велико и год от года падает, и все же они влияют на общую меру условности хронологического ряда. Наибольшую сложность представляют произведения, писавшиеся Пушкиным на протяжении ряда лет, — относительно каждого из них изыскивается способ наглядно представить творческий процесс в его главных фазах.

Исключение являет собой роман «Евгений Онегин», над которым Пушкин работал в общей сложности более восьми лет, публикуя его по главам. В Собрании роман будет напечатан следующим образом: начиная с третьего тома, в текст включаются факсимильные вставки изданий отдельных глав — место их определяется временем завершения основной работы над главами, а полностью роман публикуется под 1833 г. в том виде, в каком Пушкин тогда подготовил его к печати.

В других подобных случаях процесс работы над произведением передается иначе. Пример с «Кавказским пленником»: под 24 августа 1820 г. помещен автограф титульного листа первой редакции поэмы с названием «Кавказ» и рисунками — так отмечена первая стадия претворения замысла; затем фак-

симиально воспроизводится окончательный план поэмы, датируемый началом декабря; через несколько текстов помещен лист черновой рукописи с рисунками; в конце декабря дается полный текст поэмы, так как этим временем условно датируется завершение черновой редакции; лист из первой кишиневской тетради с черновым автографом эпилога печатается между 23 февраля и мартом 1821 г.; в конце марта 1822 г. представлены факсимильно шесть листов второго белого автографа с рисунками. Таким образом читателю дается возможность проследить историю создания «Кавказского пленника» на протяжении более чем полутора лет — от момента зарождения сюжета до времени окончательной обработки белого автографа.

Как видно из последнего примера, рисунки и автографы играют в Собрании отнюдь не иллюстративную роль — наряду с текстами они поддерживают хронологический ряд и являются самоценной частью состава.

Еще одна особенность Собрания — отсутствие в тексте традиционных редакторских названий текстов, не озаглавленных Пушкиным (в комментариях они приводятся); исключения сделаны для нескольких крупных произведений («Тазит», «Дубровский»). Это решение лежит в русле общей составительской установки, согласно которой вторжение редакторской воли в хронологический поток текстов сводится к минимуму.

Новое Собрание сочинений Пушкина носит характер научного эксперимента — ни результат, ни способы его достижения не подлежат прогнозу, более того, в ряде случаев результат предполагается заведомо неточный. Наша пушкинистика уже знает две успешные попытки представить творчество Пушкина по хронологии в рамках одного маленького периода — это «Болдинская осень» Н. Эйдельмана и В. Порудоминского (М., 1974) и «Предположение жить. 1836» А. Битова и М. Виролайнен (М., 1999). В этом ряду стоит рассматривать и предлагаемое Собрание сочинений, принимая во внимание ту качественную разницу в результатах, какую обеспечивает масштаб всего пушкинского творчества по сравнению с творчеством отдельного периода.

Каверзы мистификаций и повторений

Александр Николюкин
Как издавать В.В. Розанова?

Московское издательство «Республика» предприняло под моей редакцией научное издание Собрания сочинений в 24 томах (вышло 14 томов) замечательного русского писателя и мыслителя Василия Васильевича Розанова (1856–1919), книги которого не только не издавались в России при советской власти, но были запрещены и изымались из библиотек.

Литературное наследие Розанова огромно. При жизни писателя вышло 37 его книг. Семь книг, написанных в последние шесть лет жизни, оставались в рукописях и впервые опубликованы в выходящем ныне Собрании сочинении. Количество розановских писем в архивах и частных коллекциях достигает нескольких тысяч и не поддается точному учету.

Рукописи Розанова хранятся в отделах рукописей библиотек и музеев Москвы (Российская государственная библиотека. Ф. 249; Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 419; Государственный литературный музей. Фонд Розанова) и в Петербурге (Российская национальная библиотека, ИРЛИ (Пушкинский Дом), Центральный государственный исторический архив), а также в некоторых музеях и частных собраниях, в том числе и за рубежом.

Розанов был блестящим мастером прозы, его словесное мастерство изумительно — подлинная «магия слова», как сказал о нем Н. Бердяев. Своим мелким неразборчивым почерком наносил Розанов на случайные листочки бумаги не только «тексты сочинений», но и разрозненные, как бы «бросовые» мысли, мысли обо всем виденном и слышанном, мыслимым и «немыслимым». Так возник жанр «уединенного», или «опавших листьев». Едва ли кто из наших писателей оставил такой

богатый материал для раскрытия собственного внутреннего мира, каждодневных переживаний и настроений, когда «с каждой новой зорькой» рождались новые, подчас совсем иные, противоположные мысли.

Работа коллектива исследователей с рукописями Розанова для публикации семи ранее неизвестных книг потребовала десяти лет труда (начата в 1992 г.). В 1994 г. вышел том с текстом книги «Мимолетное. 1915 год», в 1997 — том «Когда начальство ушло...», в котором опубликована книга «Мимолетное. 1914 год»; в 1998 — «Сахарна», в 2000 г. — «Последние листья. 1916 год» и «Последние листья. 1917 год» (в одном томе). В том же 2000 г. появился полный текст «Апокалипсиса нашего времени», в который помимо 10 известных выпусков вошли еще материалы 40 выпусков. В 2002 г. — седьмая рукописная книга Розанова «Возрождающийся Египет», над которой он работал до самой смерти.

Текстология Розанова затрагивает ряд основных проблем. Во-первых, это текстология книг и статей, появившихся в печати при жизни писателя. Во-вторых, текстология неопубликованной при жизни части рукописного наследия. Наконец, важной стороной является атрибуция текста, ибо многие статьи Розанова появились в печати без подписи или под различными (более 50!) псевдонимами и астронимами. Важную роль здесь сыграл рукописный перечень статей Розанова, составленный его другом и библиографом С.А. Цветковым (при участии самого философа) и хранящийся в Отделе рукописей РГБ.

Особый вопрос о конъектурах и текстологических загадках, иногда связанных с цензурой того времени или собственными выдумками писателя. Хитрейший Василий Васильевич был мастером на разного рода приемы в тексте. Так, во втором коробе «Опавших листьев», говоря о своем тайном венчании с Варварой Дмитриевной Бутягиной (А.П. Суслова, первая жена Розанова, не давала ему развода, что было непреодолимым препятствием для нового брака), пишет:

Кое-кто сказала «нет». Я ей показал кукиш с маслом¹.

Обращает на себя внимание странная форма согласования в женском роде: «кое-кто сказала». Все становится понятно, когда замечаешь список опечаток в конце текста:

¹ Розанов В. Опавшие листья. Короб 2-й. Пг., 1913. С. 386.

Напечатано: «Она сказала». Нужно читать: «Церковь сказала»².

Это, конечно же, не опечатка, а авторский прием.

Другая «мелочь» (на самом деле, у Розанова не бывает мелочей; недаром он говорил, что мелочи — его боги, с которыми он вечно играет) — история с фамилией И.Е. Репина. В «Уединенном» он написал, что Репин, которого близко знал, — гений, однако

невыносимо видеть это сочетание гения и уродства.

Имя Репина в этой записи —

«Какая ложная, притворная жизнь Р.» —

обозначено буквой Р. Очевидно, желая завуалировать характеристику художника, Розанов в списке опечаток, приложенном к книге, указал, что вместо «жизнь Р.» следует читать «жизнь В.».

Однако в третьем томе трилогии («Уединенное» и два короба «Опавших листьев») дан алфавитный перечень первых строк всех записей, и там напечатано еще яснее:

«Какая ложная, противная жизнь Р-на».

Внимательный ко всем мелочам Розанов (прилагательное к слову «жизнь» изменено) использовал список опечаток как определенный литературный прием.

Кстати, отметим, что не все записи первых строк, отмеченные в этом алфавитном перечне, присутствуют в тексте. Очевидно, это тоже один из авторских, текстологических приемов в борьбе с цензурой.

Но обратимся к текстологии Розанова. В первый год работы в суворинском «Новом времени» (1899) он передает своему другу П.П. Перцову все напечатанные до тех пор статьи, чтобы тот сделал из них выбор материала. Вооружившись ножницами и синим карандашом, вычеркивая абзацы и целые страницы, Петр Петрович Перцов подготовил четыре сборника статей Розанова: «Сумерки просвещения», «Литературные очерки», «Религия и культура», «Природа и история», вышедшие в свет в 1899 и 1900 гг. Заглавия сборников, как и отдельных статей, придумал Перцов и, как вспоминает Розанов,

² Там же. С. 440.

за крайним утомлением, я не принимал ни советом, ни даже взглядом участия в этом первом издании избранных трудов моих³.

Как известно, текстологическая работа начинается с рукописи. В течение десяти лет главный рукописный фонд Розанова в РГАДИ был необоснованно закрыт для исследователей, что помешало провести текстологическое исследование розановских книг по сохранившимся рукописям и корректурам. Это, безусловно, весьма отрицательно сказалось на подготовке вышедших томов Собрания сочинения.

Особый случай — подготовка тома «В темных религиозных лучах». Книга, отпечатанная в 1910 г., была запрещена, а ее тираж уничтожен. Исключив 12 наиболее острых глав, направленных, по мнению цензуры, против церкви, Розанов выпустил в следующем году две части этого труда — «Темный лик» и «Люди лунного света». Нам случайно удалось найти сохранившийся экземпляр «зарезанной» цензурой книги и по нему напечатать третий том Собрания сочинений.

Это, казалось бы, простейший пример текстологической работы, связанный с сопоставлением двух изданных частей и найденной целостной книги, в которую они входили, правда не совсем в той последовательности. Однако предусмотрительный Розанов, веря, что когда-нибудь книга будет издана целиком, приложил к отдельному изданию «Темного лика» полное содержание книги, в том числе с названиями 12 изъятых глав. Понимая, что ему не удастся опубликовать все заготовленные книги (после выступлений в связи с процессом М. Бейлиса книги его перестали печатать и продавать), Розанов составил списки содержаний нескольких своих книг, и по ним нам удалось подобрать статьи из периодики и издать тома «Во дворе язычников», «О писательстве и писателях».

В настоящее время готовится к изданию том, который сам Розанов предполагал назвать «Очерки русской государственности» (статьи из «Русского слова», «Нового слова», «Нового времени»).

Издательство ИМКА-Пресс в Париже выпустило в 1991 г. составленную А.Н. Богословским таким же образом — по авторскому оглавлению — книгу Розанова «Черный огонь»:

³ Розанов В.В. Природа и история. 2-е изд. СПб., 1903. С. 1.

статьи о революции и революционерах из «Нового времени», «Русского слова» и из архива.

Остается неустановленным место нахождения «громадной неоконченной рукописи» «Лев и Агнец», которую Розанов хранил в нескораемом шкафу. Семь томов «Литературных изгнанников», из которых при жизни писателя вышел лишь один, перечислены в плане Полного собрания сочинений Розанова в 50 томах, составленном им в 1917 г.

У Розанова было обостренное чувство слова. В зависимости от художественной функции слова он мог писать «целовал руку» — когда речь шла о древнем обряде в церкви, и «целовал руку» — когда говорилось о современном бытовом явлении. Вспомним, что А. Блок по-разному писал слова «метель» и «мятель», вкладывая в них свои собственные представления.

Поэтому работа по подготовке к печати рукописных книг Розанова потребовала не только бережного отношения к тексту, но и происходила в постоянной борьбе с корректорами, воспитанными на преклонении перед орфографическими справочниками и не желающими понять, как одно и то же имя или слово может писаться не только по-старому, но и по-разному на одной и той же странице.

Рукопись имела для Розанова особое значение. Книгопечатание — изобретение Гуттенберга — убило душу человека, считал он.

Как будто этот проклятый Гуттенберг облизал своим медным языком всех писателей, и они все обездушались «в печати», потеряли лицо, характер. Мое «я» только в рукописях, да «я» и всякого писателя. Должно быть, по этой причине я питаю суеверный страх рвать письма, тетради (даже детские), рукописи — и ничего не рву... С жалостью, за величиной вороха, рву только свое, — с болью и лишь иногда⁴.

«Рукописность души» была основой творческого процесса Розанова. Как показывает анализ последних семи рукописных книг, писатель был занят постоянным пересозданием различных записей, повторением самого себя, но в новой форме, в бесконечной погоне за совершенством («инварианты себя»). При этом он не занимался отработкой, шлифовкой текста.

⁴ Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 24.

Правку написанного он вообще не признавал. Черновики в обычном смысле слова у него просто нет. Поскольку он понимал, что едва ли сумеет при жизни опубликовать все рукописные книги, то все написанное им было своеобразным «авантэкстом», из которого он исходил в процессе дальнейшей работы.

Важно подчеркнуть, что в издательстве «Республика» мы готовили не академическое, а всего лишь выверенное научное издание. Перед текстологом стояла задача (при полноте публикации) отобрать из повторяющихся записей наиболее полные среди тех, которые присутствовали в разных рукописных книгах. Поскольку рукопись не была закончена и подготовлена к печати автором («принцип незавершенности» как художественная установка Розанова в это время), то иногда присутствовали два, три, четыре варианта, развивающих одну и ту же тему. Публиковать все их не представлялось возможным в нашем издании, и текстолог-составитель должен был выбрать наиболее полный текст.

Однако иногда сходные записи в книгах разных лет («Сахарна», «Мимолетное» «Последние листья», «Апокалипсис нашего времени», «Возрождающийся Египет») оставались в тексте как свидетельство того, что писатель по памяти повторял одну из своих прежних записей, продолжая обдумывать ее в последующие годы.

Работа над Собранием сочинений Розанова продолжается. Хотелось бы надеяться, что по завершении настоящего издания, не выстроенное по хронологическому принципу, но включившее огромный новый рукописный материал, станет полезной и необходимой основой для будущего академического издания Полного собрания сочинений и писем В.В. Розанова. Ведь письма представляют собой прежде всего художественную ценность и в них наиболее полно выражена душа писателя.

Клод Леруа

О некоторых парадоксах
современного издания
Блеза Сандрара

Если есть на свете город, буквально созданный для того, чтобы в нем говорили об изданиях Блеза Сандрара (1887–1961), то это, конечно, Москва, поскольку именно здесь в 1907 г. (или 1909) была опубликована его первая книга «Легенда о Новгороде», и при этом еще и в русском переводе... И «русская тема» займет важнейшее место во всем его творчестве — будь то поэзия, романистика или мемуары.

В современной французской литературе Сандрар считается архетипом поэта-путешественника. Этот уроженец Лашо-де-Фона принадлежит к семье «швейцарцев-странников», как их называл соотечественник Сандрара Николя Бувье. Детство Сандрара прошло в разъездах, потом началась нелегкая учеба, из-за которой родители отправили его в возрасте семнадцати лет в Россию — учиться ювелирному мастерству в Москве, а потом — у швейцарца Лейба в Санкт-Петербурге, в доме 34 по Гороховой улице.

Сандрар проведет в России два с половиной года, с сентября 1904 по март 1907, и часто будет упоминать в своем творчестве этот примечательный период как начало пути в поэзии. За вторым, более кратким, приездом в Петербург в 1911 г. следует поездка в Нью-Йорк. В пасхальную ночь 1912 г. он напишет там свою первую большую поэму «Пасха в Нью-Йорке», в которой откажется от данного ему при рождении имени Фредерик Созе и подпишется псевдонимом *Блез Сандрар*, символика которого (*braises* — раскаленные угли и *cendres* — зола, пепел) напоминает о птице феникс, проходящей вечный круг смертей и возрождений.

Вернувшись в Европу, он поселяется в Париже, где сближается с Гийомом Аполлинером, мэтром новой поэзии, и с ху-



Портрет Б. Сандрара работы Модильяни на фронтисписе первого издания «Девятнадцати эластичных стихотворений»

дожниками Парижской школы, среди которых — Фернан Леже, Амадео Модильяни и многочисленные выходцы из России: Марк Шагал, Хаим Сутин, Александр Архипенко. Среди них была Соня Терк-Делоне, вместе с которой он создал поэму-картину, принесшую ему известность: «Прозу о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» — «раскладушку» высотой в два метра, на которой вертикально представлен текст и параллельные полосы цвета. Поэма рассказывает о путешествии молодого человека на знаменитом поезде во время революции 1905 г. и русско-японской войны. Экземпляр этой поэмы-картины (который принадлежал профессору Александру Смирнову, другу Сони Делоне) хранится в Эрмитаже. Накануне Первой мировой войны Сандрар казался «модернистом среди модернистов», составляя явную конкуренцию Аполлинеру.

В 1914 г. он вступает добровольцем во французскую армию, а в следующем — теряет в сражении свою правую руку, руку писателя.

Взгляд на творчество

Творческое наследие Сандрара отличается одновременно обширностью (около пятидесяти томов, написанных в период между 1912 и 1959 г.) и большим разнообразием. Однако в его наследии можно выделить четыре основных периода.

1910-е гг. посвящены поэзии. К уже упомянутым сочинениям нужно добавить «Панаму, или Приключения моих семерых дядюшек» (1918), «Девятнадцать эластических стихотворений» (1919).

1920-е гг. посвящены романам: это «Золото» (1925), но прежде всего «Мораважин» (1926) и «Дэн Йэк» (1929), два «русских» романа;

В 1930-е гг. Сандрар занимается журналистикой (репортажи и рассказы о Голливуде, воровском мире, участии в первом плавании теплохода «Нормандия», опубликованные в широкой печати).

1940-е годы, период Второй мировой войны, когда он уезжает на юг Франции, в Экс-ан-Прованс, посвящены воспоминаниям: «Человек, пораженный громом» (1945), «Ампутированная рука» (1947), «Уволенный» (1948) и «Раздел неба» (1949), еще один большой «русский» текст.



Обложка первого издания поэмы Б. Сандрара «Панама» (1918).
Художник Рауль Дюфи

К этому жанровому разнообразию прибавляется начиная с Первой мировой войны страсть к кинематографу: Сандрар работал ассистентом у Абея Ганса в «Колесе», пробовал себя, хотя и неудачно, в качестве режиссера в римских студиях, был сценаристом и очеркистом. Занимался он и книгоиздательством: был литературным консультантом в издательстве «Сирен» («Sirènes»), редактором серии в издательстве «Сан Парей» («Sans Pareil»), сотрудничал с художниками, был типографом, макетчиком и т. д.

Любовь к путешествиям, которую Сандрар обнаружил в себе во время поездок в Россию и Нью-Йорк, приводит его в 1920-е годы в Бразилию, которую он прославляет как свою вторую духовную родину. Любовь ко всему миру и отказ прикнуть к какому-либо литературному объединению породили разногласия Сандрара с сюрреалистами, которые увидели в нем слишком экзотичного поэта, несмотря на очевидное сходство в их подходах к технике литературного письма.

Свойственная Сандрару манера смешивать воображение с реальностью, а литературу с жизнью, в том числе и в автобиографических произведениях, в течение долгого времени заставляла литературоведов говорить о проблеме «ложного», или мифомании, в его творчестве. Изучение Сандрара как персонажа легенд (легенды о легионере, об искателе приключений, об авантюристе и т. д.) длительное время преобладало над исследованием его текстов.

Это узкое прочтение Сандрара сменилось в 1970-е гг. новым подходом, уделявшем большее внимание вопросам писательской техники (коллажам и переписыванию текста, играм с зашифровкой), характеру сандраровского «ясновидения», разработке мифа о возрождении личности, в котором рана поэта играет ключевую роль. С точки зрения литературного сходства в наши дни его причисляют не столько к авантюристам (Франсис Карко, Пьер Мак Орлан), сколько к экспериментаторам-радикалам (Жерар де Нерваль, Виктор Сегален, Анри Мишо).

От издания к изданию

Полное собрание сочинений Сандрара было впервые составлено в начале 1960-х гг. и вышло в восьми томах в издательстве «Depeol». Писатель, который с 1956 г. был ослаблен из-за болезни, не нес никакой ответственности за это издание; он,

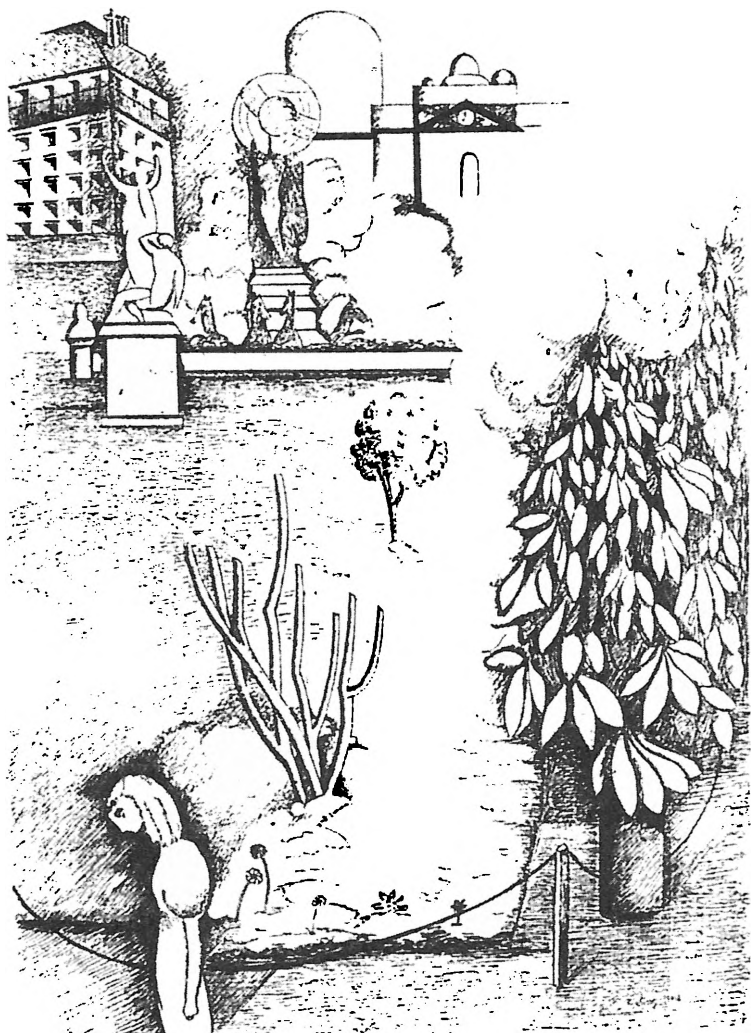


Иллюстрация М. Кислинга
к поэме Б. Сандрара «Война в Люксембурге» (1916)

возможно, всего лишь застал выход первого тома. Однако это было большое событие, поскольку коллективный издательский труд продемонстрировал масштаб наследия писателя, многие произведения которого не переиздавались со времени их первого выпуска. В наши дни это издание Полного собрания сочинений устарело. Его составление не подчинено никакому принципу; в нем нет ни предисловия, ни примечаний, а текст нередко воспроизведен с ошибками.

Между тем, когда в 1980-е гг. был открыт личный архив Сандрара, это перевернуло все представления о творческом процессе писателя. У него всегда была репутация «писателя набросков» со спонтанной и рваной манерой письма, в то время как его архивы, которые он тщательно собирал и хранил всю жизнь, даже в путешествиях, свидетельствуют о медленном вызревании планов, о многочисленных преобразованиях, которые делают историческое исследование его текстов столь же необходимым, сколь и увлекательным.

Более того, хотя Сандрар и утверждал, что никогда не правит свои тексты после их выхода в свет, выясняется, что в свои книги он непрестанно вносил поправки — иногда довольно серьезные, и что он сохранял экземпляры каждого из своих изданий с собственными пометками. Основная часть этих документов хранится в Сандраровском фонде Швейцарских литературных архивов (Fonds Cendrars des Archives littéraires suisses) в Берне (Швейцария).

Итак, назрела необходимость подготовить новое издание. Их готовится сразу два — соответственно в издательствах «Denoël» и «Gallimard». В этих изданиях используется разный принцип организации материала, и они будут не столько соперничать, сколько дополнять друг друга. Договоренность о первом издании была достигнута два года назад между госпожой Мириам Сандрар, дочерью писателя, и издательством «Denoël», которое попросило меня возглавить выпуск и разработать его принципы.

I. «DENOËL»: «ВОКРУГ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ»

«Вокруг сегодняшнего дня» — так называется новая серия издательства «Denoël», получившая свое название от цитаты из Сандрара. Серия состоит из пятнадцати томов, которые будут выходить по три тома в ноябре каждого года.



Иллюстрация к поэтическому циклу Сандрара «Путевой маршрут»

Первые три тома вышли в конце 2001 г.:

1. «Полное собрание стихотворений и поэм», включающее 41 неизданное стихотворение. Собрание издано согласно двум новым принципам: воспроизведенные редакции соответствуют версиям первых иллюстрированных изданий, которые исчезли из последующих переизданий. Соблюден также хронологический порядок расположения материала.

2. Том романов, в который вошли «Золото», «Ром» и «Деньги» (незаконченный текст); все они характеризуются большим сходством в манере письма.

3. Том, посвященный кино, содержащий репортаж «Голливуд — Мекка кино» (1936), манифест «Азбука кино» (1926) и книгу воспоминаний «Ночь в лесу» (1929).

В ноябре 2002 г. вышли:

4. «Дэн Йэк» (1929) — роман из двух частей, объединенных в нашем издании вместе (это один из больших «русских» текстов Сандрара, в котором действие начинается в Санкт-Петербурге).

5. «Человек, пораженный громом» (1945) — первый том «Воспоминаний».

6. «Ампутированная рука» (1946) — второй том «Воспоминаний», посвященный событиям Первой мировой войны.

В ноябре 2003 г. должны выйти:

7. «Мораважин» (1926) — «русский» роман, за которым следуют связанные с ним «Конец света, заснятый Ангелом Собора Парижской Богородицы» и «Жрец».

8. «Правдивые истории» (1937), «Жизнь, полная риска» (1938), «От ультрамарина до индиго» (1940) — три книги рассказов.

9. «Уволенный» (1948) — третий том «Воспоминаний».

Это первое комментированное издание сочинений Сандрара адресовано различной аудитории: студентам, исследователям, но также и любителям, желающим иметь в своем распоряжении выверенный текст и необходимый набор сведений, которого читатель вправе ждать от современного издания.

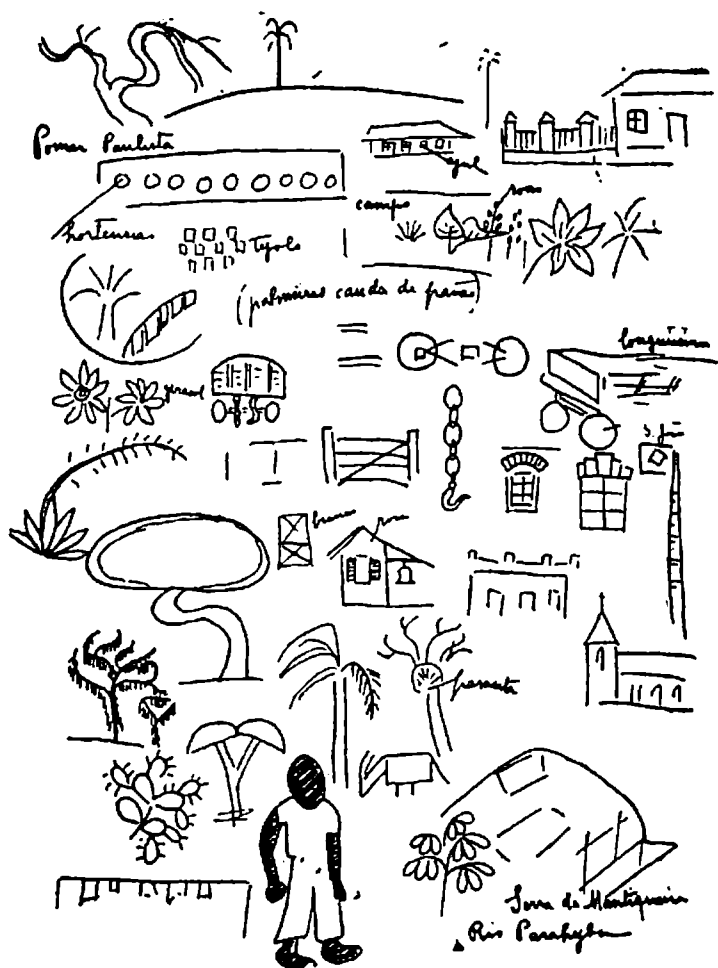


Иллюстрация к поэтическому циклу Сандрара «Путевой маршрут»

Каждый том включает:

— предисловие объемом около двадцати страниц, цель которого — определить оригинальность текста, поясняя, какое место он занимает в творчестве писателя, а также проанализировать его в биографическом, историческом, литературном отношениях, обратив внимание читателя на детали, которые могут оказаться полезны при интерпретации произведения;

— тексты, восстановленные по изданиям, подготовленным самим писателем, поправкам, которые он вносил в свои личные экземпляры, и вариантам текста из последующих рукописей. Значительный выбор вариантов представлен в примечаниях;

— комплекс текстов и связанных с ними документов, нередко впервые собранных или публикуемых: просьбы о внесении изменений в текст, одиночные тексты, интервью, выдержки из переписки, планы;

— краткие справки, относящиеся к каждому произведению, уточняющие историю предварительной публикации и изданий и обозначающие основные этапы его создания;

— комплекс примечаний, содержащих варианты, а также различную информацию: биографические или исторические уточнения, прояснения по ссылкам и цитатам;

— иллюстрации, представляющие собой, в зависимости от конкретного случая, иллюстрации из первых публикаций или же просто документы (фотографии, факсимиле и т. д.);

— библиографию, составленную отдельно к каждому тому, учитывающую весь комплекс изданий каждого произведения и критику, ему посвященную (первый том включает в себя общую библиографию, а также подробную хронологию творчества).

Порядок публикации этих пятнадцати томов не соответствует порядку, в котором публиковались сочинения Сандрара. Мы предпочли не придерживаться строгой хронологии, а представить творчество писателя в синхронном варианте, который выявил бы все его разнообразие, и избрали принцип гибкого группирования текстов, объединенных по жанровому или тематическому сходству либо по общему процессу создания. Каждый том включает от двухсот до пятисот страниц. В целом это пятнадцатитомное собрание даст читателю всю совокупность современных знаний о писателе, значение которого более справедливо оценено в наши дни.

Специфические вопросы

Издание текстов Сандрара добавляет к вопросам, возникающим при любом издании (локализация рукописей, выбор варианта текста, хронологическая или тематическая организация материала, объем публикации различных редакций, оформление примечаний и т. д.), ряд особых проблем. Можно сказать, несколько утрируя, что издание Сандрара — задача по определению невыполнимая. В самом деле, как можно издавать тексты этого писателя, если эти тексты ставят под сомнение идею книги? Как можно издавать Полное собрание его сочинений, если его творческий процесс подвергает сомнению идею Полного собрания сочинений? Эти сложности связаны с модернистским характером сандраровского письма и ставят издателя перед следующими вопросами.

1. Процесс создания

Часто бывает нелегко воссоздать последовательность и все этапы воплощения какого-либо плана. Работа над главными произведениями («Мораважин», «Дэн Йэк», «Человек, пораженный громом») шла сложным путем: изначально единый план распался на части или, наоборот, наблюдалось взаимопроникновение разных планов. Иногда одним и тем же названием («Ампутированная рука», «От ультрамарина до индиго») обозначались разные тексты.

2. Правда и вымысел

Сандрар — это писатель, склонный к мистификации, любитель устраивать неожиданные развязки, все путать, делать заявления, в которых самое невероятное (которое, впрочем, вполне может оказаться правдой) искусно смешивается с чем-то вполне возможным (последнее же, наоборот, может впоследствии обернуться вымыслом).

Помимо самых безнадежных задач, которые порой встают перед биографами (ездил ли Сандрар Транссибирским экспрессом или нет? встречался ли он с Александром Блоком в Петербурге? ездил ли в Китай? охотился ли на слона в Африке?), издателей интригуют также и другие вопросы. В своих действительно существующих текстах писатель упоминает о многочисленных отсутствующих (утраченных, спрятанных, уничтоженных, неоконченных, находящихся в процессе напи-

сания и т. д.). Степень реальности их существования трудно установить, но исследователь может неожиданно столкнуться с большими сюрпризами.

Именно так был найден в 1995 г. в Софии (Болгария) экземпляр «Легенды о Новгороде» — неувлимого произведения, которое Сандрар всегда помещал в начале своих библиографий, утверждая при том, что оно утеряно с тех пор, как один из его друзей-библиотекарей опубликовал его без ведома автора и без упоминания его имени на русском языке в 14 экземплярах в 1909 г. в Москве в типографии Сазонова. Это необычайное открытие, по правде говоря, содержит в свою очередь темные пятна, которые критики не в состоянии прояснить.

Вклад русских исследователей или ученых-славистов был бы в данном случае неоченим, в частности и для того, чтобы определить, могла ли «Проза о Транссибирском экспрессе» повлиять на поэму «Двенадцать» Блока. Ведь в «Прозе...», которую А. Смирнов начиная с декабря 1913 г. читал в кабаре «Бродячая собака» в Петербурге, были такие строки:

Я предчувствовал, что приближается красный // Христос революции русской...

В целом тайна, присутствующая в разных формах как в биографии, так и в «шифровках» Сандрара, играет основную роль в отношениях писателя с письмом и с тем, кого он называет своим «Неизвестным читателем».

3. Идентификация источников

Страстный путешественник, Сандрар не меньше путешествовал и по книгам других авторов (он — мастер коллажа).

Диапазон его ссылок весьма широк (от журнального романа до мистических текстов), но главное — он скрывает эту работу по переписыванию или вторичному использованию текстов или только намекает на нее с помощью аллюзий, побуждая читателя самому заняться расследованием. Так, в 1945 г. он сообщил без каких-либо дополнительных разъяснений, что один из его поэтических сборников был «вырезан» из популярного романа Гюстава Леруа. Критики лишь в 1967 г. определили, что речь идет о сборнике «Кодак», вышедшем в 1924 г.

Кроме того, Сандрару свойственна ярко выраженная любовь к редким словам, унаследованная от символистов, повлиявших на него в самом начале его творчества.



Портрет Б. Сандрара работы Ф. Пикабиа на фронтисписе
первого издания поэмы «Кодак» (1924)

4. Умножение сборников

Сандрар часто вставлял какие-либо тексты (стихотворные или прозаические), изначально публиковавшиеся отдельно, в сборники, которые в свою очередь вставлялись в более обширные сборники, иногда совпадающие друг с другом.

Нужно ли публиковать весь комплекс в заданной автором последовательности, несмотря на неизбежные повторы? Или нужно выбрать один вариант, но какой?

Это настоящая головоломка, подобная тем, с которыми сталкиваются также издатели Жерара де Нерваля или Анри Мишо, чье творчество также демонстрирует практику калейдоскопического смешения и множественного «вкладывания» текстов друг в друга.

II. «GALLIMARD»: «БИБЛИОТЕКА ПЛЕЯДЫ»

Как уже было сказано, параллельно изданию Собрания сочинений Сандрара в издательстве «Depe l» в издательстве «Gallimard» готовится другой проект, который должен выйти в серии «Библиотека Плеяды».

Речь идет о работе группы исследователей (объединяющей пятерых французских и швейцарских ученых), руководство которой было также доверено мне. Принцип, избранный издательством «Gallimard», — иной. Подбор и объединение текстов осуществляются здесь по жанрам.

Предусмотрен выпуск двух больших томов, каждый объемом около 2000 страниц:

1. Полное собрание автобиографических сочинений.
2. Полное собрание романов.

Этот труд увидит свет не раньше, чем будет закончено издание «Depe l», которое он дополнит, в частности, тем, что большее внимание в нем будет уделяться истории создания текстов и их аннотированию.

Третий том, который должен появиться как результат проводящейся в данный момент исследовательской работы, вероятно, объединит стихотворения, очерки и репортажи.

Перевод Влады Лукасик

Дани Савелли
Как издавать
Полное собрание сочинений
Бориса Пильняка

О явно возрастающем интересе к автору, который в течение долгого времени считался чуть ли не забытым, чьи книги находились под запретом, свидетельствуют и регулярное проведение начиная с 1991 г. конференций, посвященных творчеству Бориса Пильняка, и публикация материалов этих конференций¹, и издание весной 2002 г. тома переписки Пильняка² (готовятся также и два последующих тома³). Кажется, что десять лет спустя после распада СССР настало наконец время подумать и об академическом издании Полного собрания сочинений опального писателя.

В настоящей статье мы попытаемся показать те основные трудности, с которыми неминуемо столкнется подобный проект. Предметом рассмотрения станут в первую очередь два произведения писателя: его поразительный, лишенный всякой фабулы роман «Голый год», принесший Пильняку славу, и его первое эссе о Японии, опубликованное в 1927 г. под названием «Корни японского солнца».

¹ Конференции, организуемые Александром Ауэром в Коломне и приуроченные к дню рождения писателя, проводятся, как правило, раз в два года в октябре (см.: Исследования и материалы / Под ред. А.П. Ауэра. Вып. I. Коломна, 1991. 126 с.; Исследования и материалы / Под ред. А.П. Ауэра. Вып. II. Коломна, 1997. 150 с.; Исследования и материалы / Под ред. А.П. Ауэра. Вып. III–IV. Коломна, 2001. 150 с.). В настоящее время готовится пятый выпуск.

² *Пильняк Борис. Мне выпала горькая слава... Письма 1915–1937.* М.: Аграф, 2002. 398 с. (подготовка текста, вступ. статья и примечания Б. Андроникашвили-Пильняк и К. Андроникашвили-Пильняк).

³ Под редакцией Дагмар Кассек.



Б. Пильняк. «Корни японского солнца».
Обложка первого издания 1927 г. Художник Томоёй

В 1926 г. Пильняк, рассказывая о своей первой печатной машинке, которую он купил в Лондоне, как-то признался:

Каждый листок бумаги, исписанный человеком, знакомым мне иль не знакомым, на всех языках, которые встречались мне, безразлично — знакомых, — все, от детских каракуль, от счетов московских, токийских и лондонских магазинов до писем и манускриптов, моих и чужих, — тщательнейше все разглаживаю я, храню, берегу...⁴

Казалось бы, писатель — и это следует уже из данных строк — весьма заботился о сохранении даже мельчайших написанных им рукописных листов. На самом деле именно благодаря тому, что он хранил копии своих писем, стало возможным в наше время и издание его переписки. Тем не менее известный нам жизненный путь Пильняка (арест, а затем гибель) мало содействовал сохранности рукописей, которые в своей массе почти все исчезли, будучи уничтоженными или же конфискованными ЧК, а затем и НКВД. Тем самым работа текстолога с наследием Пильняка оказывается затрудненной уже в самом начале.

Издания, во множестве выходявшие еще при жизни Пильняка, в каком-то смысле могли бы компенсировать отсутствие рукописей, поскольку редко случалось так, чтобы писатель не менял что-либо в своем тексте от издания к изданию. Таким образом, первой задачей издателя Полного собрания сочинений Пильняка должны стать библиографические разыскания. Работа эта, однако, не из легких и потребует длительного времени: необходимо проанализировать и просмотреть десятки сборников и периодических изданий, не только советских, но и иностранных, потому что Пильняк, большой любитель путешествовать, публиковался также и за пределами СССР.

Приведем здесь в качестве примера книгу «Корни японского солнца», отрывки из которой появились сначала на японском языке в газете «Асахи Синбун»⁵, затем на русском

⁴ Пильняк Борис. Орудия производства // Пильняк Борис. Рассказы с Востока. М.: Огонек, 1927. С. 37.

⁵ В период между мартом и началом мая 1926 г., когда Пильняк находится в Японии, появляется серия статей на японском языке, озаглавленных «Впечатления о новой Японии» в газетах «Токио Асахи синбун» и «Осака Асахи синбун».

языке в газете «Красное знамя», издававшейся во Владивостоке⁶, затем в «Известиях»⁷, в «Нашей газете»⁸, в журнале «Красная новь»⁹ и, наконец, после публикации отдельным изданием¹⁰ в берлинской эмигрантской газете «Руль»¹¹.

Впрочем, нет никакой гарантии, что данная библиография первого эссе Пильняка о Японии может рассматриваться как полная. Совсем наоборот. Так, например, оказывается, что в РГАЛИ (Российском государственном архиве литературы и искусства) хранится фрагмент из «Корней японского солнца» в виде вырезки из газеты или другого периодического издания, идентифицировать которое на настоящий момент не представляется возможным¹².

Данный пример лишний раз подтверждает, что подобная библиографическая работа, неблагоприятная *a priori*, вместе с тем не может быть и лишней, хотя бы потому, что первая редакция «Корней японского солнца», появившаяся в переводе на японский язык в «Асахи Синбун», существенно отличается от русских редакций¹³. Весьма характерно, что если в Японии Пильняк легко может сослаться на Константина Леонтьева или Владимира Соловьева, то он не позволяет там себе ни еди-

⁶ Пильняк Борис. Современная Япония // Красное знамя. 1926. 29 августа. С. 2.

⁷ Между 30 января и 5 марта 1927 г. серия статей Пильняка о Японии появляется в «Красном знамени» под общим заглавием «Корни японского солнца». Перевод с японского был сделан журналистом Маруямо Масао.

⁸ Пильняк Борис. Дневники с Синсю (Из очерков о Японии) // Наша газета. 1927. 30 января.

⁹ Пильняк Борис. Корни японского солнца. Главы из книги // Красная новь. 1927. Март. С. 102–118.

¹⁰ Пильняк Борис. Корни японского солнца. Ленинград: Прибой, 1927. 183 с. Этот текст с незначительными изменениями был перепечатан и в 7-м томе ГИЗовского издания 1930 г.

¹¹ Между 15 и 22 июля 1927 г. в газете «Руль» появилась серия из шести статей — они лишь наполовину совпадают с тем, что под заглавием «Корни японского солнца» публиковалось в «Известиях».

¹² Речь идет о том же фрагменте, который был опубликован в «Нашей газете» (ср.: РГАЛИ. Ф. 1692. Оп. 1. Ед. хр. 4).

¹³ Перевод на японский язык «Корней японского солнца», вышедший отдельным изданием, был сделан с издания «Прибоя»; отдельные места в нем подверглись японской цензуре. Переводчики — Ида Кохэй и Кодзима Дзюити (ср.: Пилиняк Б. [Пильняк Б.], Нихон Инсёки. Нихон-но тайё: [Японские впечатления. Солнце Японии]. Токио: Генсися. 1927. 190 с.).

ной ссылки на Карла Маркса. В последующих советских изданиях все будет наоборот.

Исследование большого корпуса периодики тем более важно, что многие из текстов Пильняка, опубликованных за границей, впоследствии не переиздавались в СССР (вспомним еще раз о «Корнях японского солнца»). В этом случае издателю необходимо ознакомиться с ними на языке публикации, отправиться затем на поиски оригинала, а в том случае, если таковой отсутствует, перевести текст на русский язык. Библиографический поиск естественно должен дополняться поисками в архивах, которые, по вышеуказанным причинам, очень редко увенчиваются успехом. Дело осложняется еще и тем, что некоторые рукописи Пильняка находятся в семейных архивах, обладателей которых исследователи далеко не всегда знают; непосредственно фонд Б. Пильняка в РГАЛИ согласно распоряжению сына писателя Бориса Борисовича Андроникашвили-Пильняк закрыт для тех, кто не имеет письменного разрешения семьи Пильняка. Все это лишь увеличивает трудности, сопутствующие подготовке Полного собрания сочинений писателя. Положительным же фактором здесь являются удивительная любезность дочери Пильняка Наталии Борисовны Соколовой и та открытость, с которой она принимает у себя дома исследователей и отвечает на их вопросы.

Как только кропотливая библиографическая работа по установлению изданий Пильняка закончена, текстолог может, наконец, предпринять сравнение различных версий и редакций текста. Важность подобного сличения весьма велика, поскольку каждый раз речь идет о принятии решения: какую редакцию следует взять за основную и какую следует издавать. В отношении писателя, творившего в режиме репрессий и безжалостного подавления свободы слова, издатель не может удовлетворяться каждый раз систематическим предпочтением последней редакции, появившейся при жизни автора, под тем предлогом, что она в наибольшей степени отвечает тому, что называется «последняя авторская воля». Достаточно вспомнить в этой связи о все увеличивавшемся в СССР давлении цензуры и возникавшем, как рикошет, порой столь же вредоносном давлении автоцензуры. С этой точки зрения Сочинения Б. Пильняка в семи томах, изданные в очень официальном Госиздате (1929–1930), вряд ли смогут удовлетворить скрупулезного издателя. Но как тогда поступать? Как определить «лучшую» редакцию текста?

Обратимся к роману «Голый год», чтобы на конкретном примере рассмотреть все те возможности, которые предоставляются издателю. Но вначале приведем список тех девяти изданий, которые появились или были подготовлены при жизни автора.

1. Голый год. Берлин; Петроград; Москва: изд. Гржебина, 1922 (книга печаталась в Берлине).

2. Голый год. Петроград; Берлин: изд. Гржебина, 1922. Книга печаталась в Петрограде.

3. Голый год. Москва; Петербург: Круг, 1923 (тираж 3000 экземпляров). На обложке указание: «Том I. Издание второе, исправленное».

4. Голый год. Никола-на-Посадьях, [1924].

Книга, составившая первый том трехтомного издания сочинений Пильняка, была опубликована за счет автора в Никола-на-Посадьях (Коломна).

5. Голый год. Москва; Ленинград: ГИЗ, 1927 (тираж 5000 экземпляров).

(В данном случае мы имеем дело с переизданием текста 1924 г. с той только разницей, что в издании 1924 г. эпиграф из Эдварда Юнга предшествовал заглавию романа, служа таким образом общим эпиграфом к трем томам Сочинений Пильняка.)

6. Голый год // Пильняк Борис. Рассказы. Москва: Никитинские субботники, 1927 (тираж 5000 экземпляров). Предисловие к сборнику было написано А. Воронским. Сам роман давался в извлечениях.

7. Голый год. Москва; Ленинград: ГИЗ, 1929 (тираж 5000 экземпляров).

Предисловие к книге, составлявшей первый том семитомного издания Сочинений Пильняка, было написано А. Пинкевичем.

8. Голый год. Москва; Ленинград: ГИЗ, 1930 (тираж 5000 экземпляров).

Текст «Голого года» здесь полностью совпадает с изданием 1929 г., зато предисловие А. Пинкевича подверглось небольшим изменениям.

9. Голый год. Типографский экземпляр корректуры «Голого года», без датировки (РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 3. Ед. хр. 53). Отдельные фрагменты текста зачеркнуты или исправлены графитным, иногда красным или синим карандашом. Принадлежность правки не установлена.

Теоретически можно было бы предположить, что все эти редакции, расположенные в хронологическом порядке, отражают эволюцию писателя. Но не следует ли здесь уточнить, что мы понимаем под эволюцией: идет ли речь о писательском стиле, который со временем только оттачивается? Или же здесь надо, напротив, видеть одно лишь усиление цензуры при сталинском режиме?

Что касается редакции «Голого года», хранящейся в РГАЛИ и которую архивисты ошибочно датируют 1921 г., то здесь ответ прост: не представляет никакого сомнения, что речь идет о «правленном тексте», в котором правка осуществлялась под давлением внешних обстоятельств. Изменения, — а они, по всей видимости, вносились в экземпляр издания 1929 г., — отнюдь не отражают попытку улучшить литературное качество произведения. Мы ограничимся всего несколькими примерами, чтобы уяснить характер этой правки.

Так, дочь князей Ордыниных, перейдя на сторону большевиков, носит уже не нейтральное имя Наталия, но гораздо более обещающее — Надежда. Фрагмент «каждый рабочий мечтает об акциях» (с. 99 издания 1929 г.) зачеркивается красным карандашом. То же происходит и с последующей фразой «Интеллигенция русская не пошла за Октябрем».

Мы могли бы привести множество иных примеров того же плана. Важно, что все они несут следы воздействия политической цензуры и отражают чье-то беспощадное желание нивелировать художественное новаторство текста Пильняка.

Что же касается издания 1929 г., переизданного еще в 1966 г. английским издательством «Брадда Букс»¹⁴, то вышеупомянутые причины делают его еще более сомнительным. Так, например, фраза, которая отражает легкие нравы чекистки Ольги Кунц («все кавалеры по очереди были поклонниками Оленьки Кунц, и каждую неделю была у нее новая подруга для секретов и тайн»), присутствующая еще в издании 1927 г., уже исчезает из издания 1929 г.¹⁵ И если можно говорить об «улучшении» портрета большевика, то нельзя сказать того же самого о тексте, который явно теряет свое сатирическое звучание.

¹⁴ Пильняк Борис. Голый год. Letchworth: Bradda Books, 1966. 228 с. (предисловие — Д.Дж.Б. Пайпера).

¹⁵ Ср. с. 42 и 64 соответственно изданий «Голого года» 1927 и 1929 гг.

Коломенское издание 1924 г. могло бы рассматриваться как «лучшее», то есть наиболее достоверное, поскольку, будучи издано на средства автора, оно, по всей видимости, и осуществлялось под его надзором. Так что скорее всего Пильняк сам держал корректуру издания.

Нельзя не задаться вопросом: не имеет ли смысл при поиске самого авторитетного издания принять во внимание также и издания 1922 и 1923 гг.? Но в таком случае надо иметь в виду, что «самой главной» редакцией «Голого года» может быть признана не столько та, которая была издана первой, сколько та, которую первой прочитали читатели. В этом смысле из двух изданий 1922 г., берлинского и петроградского, явное предпочтение следовало бы отдать последнему, поскольку именно оно стало литературным явлением года.

Уже с 1922 г. возникает вопрос цензурных вмешательств в текст. Так, в берлинском издании, предназначенном для русских читателей-эмигрантов, мы еще встречаем смешные пассажи о большевике Лацисе, подпавшем под чары Оленьки Кунц. Этих пассажей нет ни в одном издании, напечатанном в России. Поэтому решение американского издательства «Ардис»¹⁶ переиздать в конце 1970-х гг. именно данную редакцию романа кажется вполне обоснованным.

Наличие сатиры на большевиков, не приемлемой для советской цензуры, заставляет нас более пристально сличить эти два издания 1922 г. Сравнение показывает, что язвительные описания большевика Лациса не составляют единственного отличия берлинского издания от петербургского. Судя по всему, эти издания делались с разных рукописных текстов. Приведем еще один пример: в петроградском издании сестра княгини Арины Ордыниной описывается как урожденная Елена Ермиловна Волкович, а в берлинском издании она — урожденная Елена Ермиловна Трускова (в издании 1923 г. ее девичье имя будет звучать уже как Елена Давыдовна Попкова¹⁷).

Есть и другие отличия, столь же плохо поддающиеся интерпретации. Так, например, фраза:

¹⁶ *Pil'njak Boris*. Голый год. Ann Arbor, Ardis Publisher, [s. d.]. 154 с.

¹⁷ Ср. с. 45, 41 и 60 соответственно берлинского, петроградского и 1923 г. изданий «Голого года».

...после сентябрьских миллионов пудов, бочек, штук, аршин и четвертей товаров, смешенных на рубли, франки, марки, стерлинги, доллары, меры и проч.

во всех последующих изданиях читается иначе: слово «меры» в ней заменено на более уместное «лиры»¹⁸. Было ли слово «меры» берлинского издания типографской ошибкой? Это можно было бы предположить, если бы чуть ниже, на той же странице, фраза «молчат цеха — и в снегах цеха и ржа» в других изданиях не читалась как «молчат цеха — и в цехах снег и ржа». Не доказывают ли подобные «ошибки» — а мы их находим во множестве в данном пассаже о Китай-городе, — что две различные рукописи были отданы в берлинское и петербургское издательства Гржебина? И что та, которая легла в основу берлинского издания, была более ранней по отношению к петроградской рукописи, во всяком случае, в ней меньше следов тщательной работы и больше беззаботности, так что в своих ошибочных, перевернутых фразах она словно отражает потрясения эпохи, которая ее породила. Действительно, в апреле 1923 г. Пильняк, еще не зная о выходе берлинского издания, спрашивает о нем Алексея Ремизова¹⁹. На самом деле писатель, по всей видимости, не контролировал различные рукописи своего произведения, циркулировавшие в разных издательствах; во всяком случае, очевидно, что он не держал корректуры издания, появившегося в Германии.

Таким образом, следует различать, как к тому призывает Роже Шартье, «два механизма: тот, который есть результат литературного замысла и авторской интенции, и тот, который является результатом издательских решений и цеховых ограничений»²⁰, и, добавим от себя, тот, что является прямым следствием цензурного вмешательства. Определить роль цензора в петроградской редакции «Голого года» столь же важно,

¹⁸ Ср. с. 17, 14, 26, 32, 54 соответственно берлинского, петроградского и 1923, 1927 и 1929 гг. изданий «Голого года».

¹⁹ «Говорят, он [Гржебин. — Д.С.] издал в Берлине мой Голый год?» — спрашивает в это время Пильняк у Ремизова (Unpublished letters from Pil'njak and Ivanov-Razumnik to Remizov. David Lowe (éd.) // Russian Literature Triquarterly. 1974. N 8. P. 491.

²⁰ Chartier Roger. L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle. Aix-en-Provence: Alinea, 1992. P. 21.

как и решить вопрос о роли типографских погрешностей в «сотворении» берлинского текста. Но как отделить цензора от автора, который сам может в любой момент выступить в роли собственного цензора, как определить, на кого следует возлагать ответственность за тот или иной фрагмент текста?

Итак, «лучшее» издание «Голого года» во многом зависит от «лучшей» интерпретации этого романа. Но для этого надо знать историю рукописей, условия их публикации и, в более общем виде, биографию автора. В случае с историей первых изданий «Голого года» небезынтересно вспомнить, что с середины января по середину апреля 1922 г. Пильняк находился в Германии. Каковы были его отношения с издателем Гржебиным, который, поселившись с 1920 г. в Берлине, имел филиалы своего издательства также и в Москве и Петрограде²¹?

Помимо истории рукописей (независимо от того, считаются ли они утраченными на сегодняшний день или нет) и публикаций, издатель Полного собрания сочинений Пильняка обязан также принимать во внимание и переводы. Так, парижское издание «Голого года» 1926 г.²², хотя и воспроизводит петроградское издание 1922 г., содержит вместе с тем сравнительно большое количество пропусков. Можно было бы предположить, что они были сознательно сделаны переводчиками Пильняка Л. Дезормоном и Л. Бернштейном, однако принципы и логика, а также смысл пропусков практически не угадываются. Не имея возможности систематизировать здесь все случаи несовпадения с оригиналом, отметим лишь, что все пассажи, касающиеся Китай-города, равно как глава VII и заключение во французской версии романа отсутствуют. При этом невозможно себе представить, чтобы переводчики исключили, например, главу VII, состоящую всего из трех слов («Россия. Революция. Метель»), посчитав ее непере译имой. Или, быть может, их смутила «современность» текста? — В таком случае этот факт был бы важен для изучения истории вос-

²¹ В письме от 14 июля 1921 г. В.С. Миролюбову Пильняк сообщает о том, что продал две книги Гржебину (см.: Письма Бориса Пильняка В.С. Миролюбову и Д. А. Лутохину / Публ. Н. Грякаловой // Русская литература. 1989. № 2. С. 218). Пильняк объясняет, что поручил издание всех своих произведений Гржебину (Новая русская книга. Берлин. 1922. № 2. С. 42).

²² *Piln'iak Boris. L'année nue. Paris: Gallimard, 1926. 221 p.*

приятия Пильняка во Франции. Или же они переводили с рукописи, которая никогда не публиковалась в России? В таком случае французская версия также должна учитываться при изучении истории романа на равных правах с русскими изданиями «Голого года».

И все же, несмотря на все те вопросы, которые ставят перед нами различные редакции «Голого года», представляется, что как только библиографическая работа и изучение редакций и вариантов будут завершены, издание этого произведения не представит особых сложностей. Достаточно будет сопроводить его развернутой системой отсылок и примечаний, учитывающих все возможные варианты и объясняющих выбор той или иной редакции. Настоящая проблема заключается, однако, в ином: в комбинированном характере пильняковских текстов, которые вставляются, словно матрешки, друг в друга, что и составляет настоящую головоломку для текстолога, который сам легко теряется в лабиринте вкраплений.

И в самом деле вспомним, что «Голый год» можно рассматривать отчасти и как амальгаму рассказов, написанных Пильняком до 1922 г. То, что внутри самого романа воспринимается как отрывок, представляло собой законченные тексты, публиковавшиеся в различных журналах²³ и в сборнике «Быльё»²⁴, причем последний сам во многом состоял из новелл и фрагментов ранее опубликованных новелл Пильняка. Все эти разрозненные фрагменты впоследствии были собраны и переработаны, как то показал датский литературовед Петер Альберг Енсен²⁵. Чтобы понять ту удивительную мозаику, которую являет собой «Голый год», необходимо не только учитывать данные тексты, но и всерьез изучать их.

Таким образом, ко всем тем затруднениям, которые испытывает текстолог Пильняка, добавляется еще и особая техника монтажа, которая предшествовала рождению текста романа

²³ См., в частности, рассказ «Смерть старика Архипова» (опубл. в: Путь. № 6. 1918. 31 декабря. С. 3–5), который затем был опубликован под заглавием «Отрывки из романа „Голый год“. Смерть старика Архипова» в: Красная новь. 1922. № 1 (5). С. 59–74. См. также рассказ «У Николы, что на белых Колодежах» (Путь. № 2. 1919. Март–апрель. С. 3–8).

²⁴ Пильняк Борис. Быльё. Москва: Звенья, 1920. 114 с.

²⁵ Jensen Peter Alberg. Nature as code: the Achievement of Boris Pilnjak 1915–1924. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1979. P. 171–172.

и затем определяла его развитие от издания к изданию. И действительно, те расхождения между различными изданиями «Голого года», на которые мы обращали внимание выше, в ряде случаев являются непосредственным результатом дробления и переноса фрагмента текста из одной части романа в другую. Приведем в качестве примера третью часть первой главы «Голого года»: «Пентаграмма, или масонский знак, перевод с французского».

На самом деле, начиная с издания 1923 г. двадцать строк этого текста, — если вообще понятие текста здесь применимо, — «отодвигаются» в конец той же главы, в то время как оставшаяся часть «Пентаграммы» переносится в четвертую главу. Благодаря такой перестановке первая глава, состоявшая сначала из четырех частей, в дальнейшем включает в себя лишь три части и образует триптих, подобно другим шести главам книги. Таким образом Пильняк пытается придать своему роману, лишенному всякой интриги или фабулы, видимость структуры; при этом фрагменты романа могли быть вырезаны или перенесены в другое место, что не нарушало единства и не изменяло в целом смысла книги.

Критическое (академическое) издание может и должно отразить эту особую технику письма, но следует ли разрабатывать систему обозначений (квадратные скобки, разделяющие черточки и т. д.), чтобы продемонстрировать читателю, как перемещались отдельные фрагменты текста внутри одного и того же произведения или из одного произведения в другое? Однако с увеличением количества текстов весь этот процесс становится настолько сложным и запутанным, что подобная система обозначений может оказаться скорее вредной, нежели полезной.

Так, например, в случае «Голого года», не проще ли указать в примечаниях Полного собрания сочинений те фрагменты, которые были вмонтированы в текст романа после их публикации в журналах? Но как быть тогда с «Быльём»? Должен ли рассматриваться сборник 1920 г. как первая редакция «Голого года» или как отдельное произведение? Мы склоняемся ко второму ответу, поскольку сборник не был полностью инкорпорирован в романе «Голый год». Признаем, однако, что читатель Полного собрания сочинений Пильняка по необходимости испытает чувство, будто он несколько раз перечитывает *одно и то же*. И все же если он пройдет мимо того факта, что текст «Голого года» мог быть «демонтирован», чтобы быть в дальнейшем

«смонтированным» иным образом, не пройдет ли он мимо того поистине гениального, что и составляет суть этого романа?

Мы не будем останавливаться здесь на вопросе издания рассказа «Поземка» (1918), вошедшего затем в роман «Иван да Марья» (1922), или же романа «Красное дерево» (1929), переработанного и частично включенного в роман «Волга впадает в Каспийское море»²⁶ (1930), чтобы понять, что каждое произведение Пильняка поднимает целый ряд вопросов, которые должны решаться каждый раз по-особенному. Обратимся тем не менее к последнему примеру — произведению, вдохновленному Японией и известному под названием «Камни и Корни».

Текст этой книги издавался трижды: сначала в «Новом мире» в 1933 г., потом отдельным изданием в 1934 г. и еще раз в 1935 г.²⁷ Как и следовало ожидать, также и в этом случае каждое издание представляет собой отличный от другого текст. Примечательно, что книга, написанная по возвращении писателя из Японии весной 1932 г., была задумана как род опровержения книги «Корни японского солнца», написанной после предыдущей поездки Пильняка в Страну восходящего солнца. Будучи вынужденным писать свою *теа суфра*, Пильняк прибегает к технике, состоящей в обильном цитировании своего первого японского текста, сопровождаемого уничижительными комментариями: вот, указывает он, пример того, как не следует писать о Японии. Таким образом получается, что «Камни и корни» на одну треть составлены из «Корней японского солнца». Отметим, что в несвойственной ему манере Пильняк настойчиво заключает все эти автоцитаты в кавычки.

Здесь мы вынуждены также задаться вопросом о необходимости публиковать вместе обе книги о Японии, тем более что вторая, как легко можно догадаться, никоим образом не обладает литературными достоинствами первой. На самом же деле отношения между этими двумя книгами гораздо более сложные, чем это может показаться на первый взгляд. И действительно, сравнительный анализ выявляет очень любопытный факт:

²⁶ См. в этой связи: *Brostrom Kenneth N.* The enigma of Pil'njak's The Volga Falls to the Caspian Sea // *Slavic and East European Journal*. 1974. Vol. 18, N 3. P. 271–298.

²⁷ *Пильняк Борис.* Камни и корни // *Новый мир*. 1933. № 4. С. 5–46; № 7–8. С. 87–155; *Он же.* Камни и корни. М.: Советская литература, 1934. 195 с.; *Он же.* Камни и корни. М.: Художественная литература, 1935. 224 с.

в «Камнях и корнях» Пильняк, конечно же, цитирует себя, но... при цитировании он искажает собственный текст. Иными словами, прежде чем критиковать свои прежние высказывания, он дает себе труд их исправить, то есть «улучшить» в том смысле, в каком хотели от него власть предержащие той эпохи²⁸.

О второй пильняковской книге о Японии не следует забывать хотя бы для того, чтобы не лишить читателя свидетельства редкостной иронии и дерзостного таланта писателя, который упорствует и стоит на своем перед самым носом у своих разрушителей, избавляя одновременно свою книгу от требуемой от него критики? Здесь также, думается, обширные комментарии должны помочь читателю осмыслить этот процесс. Но как не потеряться во всей этой серии текстов о Японии, которые, возможно, нужно рассматривать как один и тот же постоянно обновляющийся текст — текст, который приспосабливается к обстоятельствам биографическим, литературным, политическим и даже дипломатическим?

Филологический комментарий, как мы уже видели, неотделим от комментария исторического и биографического. «Камни и корни» — книга, в сущности скучная и устаревшая, — не может быть понята и оценена, не будучи помещена в свой исторический контекст. С этой точки зрения следует также принимать во внимание и то толкование, которое это произведение породило при своем появлении. Как прочитали эту книгу? Отдавали ли себе ее первые читатели отчет в той стратегической игре, которую вел здесь Пильняк? Не по этой ли причине редакция «Нового мира» решила остановить уже начавшуюся публикацию, и Пильняку пришлось обратиться лично к Сталину, чтобы «Камни и корни» были целиком опубликованы в журнале²⁹? Или же это было реакцией на козни и интриги, жертвой которых писатель был уже в течение нескольких лет? Вот то множество вопросов, которые встают перед комментатором.

²⁸ Примеры подобного рода модификаций приводит в своей монографии канадский историк литературы Вера Рек, проникательно обратившая внимание на «уловки» Пильняка (см.: *Reck Vera. Boris Pilnyak, a Soviet Writer in Conflict with the State. Montreal-Londres: Mc Gill/ Queen's University Press, 1975. P. 187*).

²⁹ Ср.: Письмо Пильняка Сталину от 5 июля 1933 г. (*Пильняк Борис. Мне выпала горькая слава... Письма 1915–1937. С. 362–363*).



Минская галерея Шатрова после пожара в Лосане

Издатель: М. В. Кузнецов. Редактор: А. В. Фрунзе. Адрес: Москва, Тверская 24. Телефон: 2-11-11. Цена: 1 руб. 50 коп.

Шарж, опубликованный в газете «Красная Нива» (29 мая 1927).
Художник М. Куприянов

Есть еще и иная сложность, с которой неминуемо сталкивается издатель Полного собрания сочинений Пильняка. Как уже было сказано выше, его произведения часто представляют собой амальгаму предшествующих текстов, часть которых к тому же может не принадлежать перу Пильняка. И поскольку писатель не имел обыкновения использовать кавычки для обозначения заимствований, выявление цитат и отделение их от оригинального текста Пильняка — сложнейшая задача. Еще более сложно бывает порой установить источник цитирования. Так, понадобилась вся эрудиция и филологическое чутье двух исследователей, чтобы обнаружить, что «Бытие разумное, или Нравственное воззрение на достоинство жизни», откуда был взят эпиграф к «Голому году», отнюдь не вымышленное произведение, но заглавие, под которым в 1789 г. появился русский перевод «Ночей» Эдварда Юнга (полное название «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии»), выполненный с французского очень свободным переводом Ле Турнера³⁰.

Но сколько же необнаруженных цитат приходится у Пильняка на одну обнаруженную? И сколько их останется неатрибутированными и вовсе незамеченными? На самом деле узнавать цитаты и определять их источник означает также лучше узнавать Пильняка — как читателя и как писателя. Наблюдать, как он подвергает сомнению привычные представления об авторстве и интеллектуальной собственности — так, как он сделал это в своей знаменитой декларации:

Мои вещи живут со мной так несуразно, что, когда я начинаю писать новую вещь, старые я беру материалом, гублю их, чтоб сделать новое лучше; мне гораздо дороже моих вещей то, что я хочу сейчас сказать, и я жертвую старым трудом, если он идет мне в помощь. Не важно, что я (и мы) сделал, — важно, что я (и мы) сделаю, подсчитывать нас еще рано; собранность нашего труда необходима (и была, и есть, и будет), я вышел из Белого и Бунина, многие многое делают лучше меня, и я считаю себя вправе брать это лучшее или такое, что я могу сделать

³⁰ Перевод Ле Турнера появился в Париже в 1784 г. под названием «L'existence réfléchie ou Coup d'œil moral sur le prix de la vie» (ср.: *Ауэр Александр. Дело рук миллионов маленьких деспотов. О сатире Б.А. Пильняка // Коломенская правда. 1991. 11 октября*). Об этом же говорил В.Н. Ганин в докладе 12–15 октября 1991 г. на Первых Пильняковских чтениях в Коломне (ср.: *Грякалова Наталия. Пильняковские чтения в Коломне // Русская литература. 1992. № 1. С. 243*).

лучше. Мне не очень важно, что останется от меня, — но нам выпало делать русскую литературу соборно, и это большой долг³¹.

Проблема интеллектуальной собственности и авторства возникает также и в других случаях, выходящих собственно за область скрытой цитации. Пильняк нередко писал произведения в соавторстве с различными писателями. В каждом случае возникает вопрос о мере его участия в подобной работе. Так, каково было участие Пильняка в написании рассказа «Че-Че-О», подписанного им совместно с Андреем Платоновым³²? А «Лорда Байрона», подписанного им совместно с Петром Павленко³³? К этому добавляются и те случаи, когда сам Пильняк говорил о соавторстве, но имя его при публикации не фигурирует. Вспомним в этой связи о романе Юрия Либединского «Неделя», который, как утверждал Пильняк за границей, он переписал совместно с Всеволодом Ивановым³⁴. Следует ли причислять и этот роман к произведениям Пильняка?

* * *

Нет сомнения, что предпринять издание Полного собрания сочинений Пильняка означает заново открыть творчество одного из величайших писателей 1920-х гг. Но это означает

³¹ См. авторское предисловие к изданию: *Пильняк Борис*. Машины и волки // Пильняк Борис. Романы. М.: Современник, 1990. С. 182.

³² Рассказ «Че-Че-О» был опубликован в декабре 1928 г. в «Новом мире».

³³ Павленко П., Пильняк Б. Лорд Байрон // Лорд Байрон. М.: Огонек, 1928. С. 3–17.

³⁴ «Издатель, издававший [Всеволода] Иванова, получил рукопись от неизвестного писателя [...]. Иванов ее подредактировал и передал мне, я внес еще множество иных исправлений, и в итоге рукопись превратилась в роман. Так была опубликована „Неделя“. Можно сказать, что роман этот был написан тремя авторами», — заявляет Пильняк в 1926 г. (цит. в переводе с японского) (см.: Masao Yonekawa [Масао Ёнкава]. Интервью с Пильняком // *Hôchi Shinbun* [Хоти Синбун]. 1926. 12 апреля. С. 5). Все это представляется еще более удивительным, если вспомнить, что «Неделя», опубликованная в 1922 г., была представлена самим Либединским как реакция на рассказ Пильняка «При дверях» (1920) (ср.: *Медведева Г.Н.* Юрий Либединский и его повесть «Неделя». Душанбе: Таджикский государственный университет, 1963. С. 66–72).

Каверзы мистификаций и повторений

также и параллельное создание библиографии и биографии писателя. Подобное предприятие не может быть осуществлено (как легко можно догадаться) без создания коллектива исследователей, которым, собственно, и выпадет «делать» это издание «соборно».

Но думать о том, как издавать Полное собрание сочинений Пильняка, означает также размышлять, как издавать советских авторов 1920–1930 гг. Более того, это выводит нас на рефлексию о таких наиважнейших понятиях, как *текст, издание, автор*. И действительно (а мы надеемся, что нам удалось это показать на нескольких примерах), само представление о *фрагменте, отрывке, канонической версии, варианте, полном тексте, произведении, плагиате, авторстве* — все это молодой автор «Голого года» буквально взорвал в 1922 г. Расчлняя собственное произведение, развенчивая сакральную фигуру автора, он потряс само основание возможного единства произведения. Вот почему этот роман так трудно входит в жесткие рамки наших традиционных представлений. В частности, представления о Полных собраниях сочинений.

Перевод Екатерины Дмитриевой

Светлана Коваленко

Текстология «Большого жанра». Инвариантность и принцип текстовой завершенности

(Собрание сочинений А.А. Ахматовой:
В 6 томах. М.: Эллис Лак, 1998–2002)

Установка на «Большой жанр» присутствует уже в первых книгах Анны Ахматовой. На эту склонность к созданию большого жанра средствами лирики обратил внимание Б. Эйхенбаум, назвав ее первые книги «сложным лирическим романом»:

Тут — не просто собрание лирических новелл, а именно роман, с параллелизмом и переплетением линий, с перебоями и отступлениями, с постоянством и определенностью действующих в нем лиц. Образование такой сюжетной лирики — последнее слово современного лирического искусства и, думается мне, зарождение тех же элементов, из которых должен возникнуть новый эпос, новый роман¹.

Своих будущих издателей Ахматова просила не располагать стихи по хронологии их написания, но только по книгам, как они ею составлялись. Сознательно сдвигая хронологию, Ахматова не изменяет историзму художественного мышления, но творит свой мир исторического и художественного времени, меняя даты в угоду заданному лирическому и историческому сюжету, обращаясь к тайнописи — одному из ею любимых и совершенно ей необходимых приемов.

Так, принцип циклизации и перерастания стихотворений в поэму «Реквием» (1935–1940) был обусловлен ее временной протяженностью и трагическими событиями в жизни лирической героини и ее народа. В «Полночных стихах (Семь стихотворений)» (10 марта — 10–13 сентября 1963), наиболее сложном

¹ Эйхенбаум Б. Роман-лирика // Вестник литературы. 1921. Пг. № 6–7. С. 8.

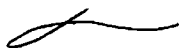
Часть первая

Шестьдесят тринадцатый год

Петербургские новости

Di veder finisci
prio dell'aurore

Don Giovanni



и до конца не разгаданном лирическом цикле, хронология написания также подчинена лирическому сюжету: июльское («Зов») следует после августовского «Тринадцать строчек». После датированного 12–13 сентября «Ночного посещения» следует замыкающее цикл «И последнее» (23–25 июля 1963).

При подготовке Собрания сочинений нами был избран не традиционный, но научно-результативный путь. Было решено дважды напечатать лирические тексты, вначале восстановив хронологию их написания, то есть «разрушив» структуру поэтических книг (что вызвало негодование многих знатоков и почитателей ахматовской поэзии), а затем в другом томе воспроизвести композицию ахматовских книг, восстановив сюжет представленного в них лирического романа.

В результате внимательной текстологической работы избранный нами путь позволил установить даты написания стихов, обстоятельства, сопутствовавшие их созданию, прояснить причины авторской тайнописи, вызванной не только выбранным художественным приемом, но и общественно-политической ситуацией, подцензурностью ряда имен и реальных адресатов (Н. Гумилева, О. Мандельштама, Б. Пильняка, И. Берлина и др.). В связи с этим Ахматова не раз напоминала, что важно не то, кому посвящено стихотворение, но кому оно написано. И в этой вариативности посвящений — одна из текстологических загадок ахматовского письма.

Соотнесенность лиро-эпических циклов Ахматовой с произведениями, изначально мыслившимися ею как большая форма — «Поэма без героя», трагедия «Энума элиш. Пролог, или Сон во сне», свидетельствует о взаимосвязанности тем, идей, образов в художественном мире Ахматовой, включая и автобиографическую прозу, и «Пушкинские штудии». Она творила свой лирический эпос или трагический роман о себе и судьбе своего поколения, выходя в мир общечеловеческих ценностей.

Новых подходов и нового уровня изучения потребовала подготовка к изданию «Поэмы без героя» (1940–1965), — как сегодня уже очевидно, главной философско-этической поэмы ушедшего века. В ее сложных ассоциативных связях представлена история бытия не только России, но и новейшей Европы (английский философ Исайя Берлин назвал поэму «Реквиемом по Европе») и мера ответственности отдельной личности за события двадцатого столетия.

II / ЛИВИСКА - псевдоним императрицы Мессалины в римских притомках.

III / По совершенно непроверенным слухам в рукописи за этим стихом шла следующая строфа:

III. С. С. А. Х. 1922

" Уверяя, это не ново...
 Ви дитя, омильор Казанова...
 На Исакьевской ровно в месьть...
 Как нибудь побредем по мракку,
 Мы отсюда еще в "Собаку"...
 Ви отсюда куда? "
 "Бог весты!"

Еще менее достоверно:

III. С. С. А. Х. 1922

Всех наряднее и всех выше,
 Хоть не видит она и не слышит -
 Голова герцогини Ламбаль...
 А омиренница - голубица
 Гулит, синие возмевув ресницы:
 "Que me veut mon Prince Carnival?!"

IV / СКОБАРЬ - обихное прозвание поковичей.
 V / Softenvalter - см. совет Китса: "To the Sleep."
 VI / ВАУТА - венецианская полумаска с накладкой.
 VII / ЖАВОРОНКИ - см. знаменитое стихотворение Шелли "To the Sky-lark."
 VIII / ГЕОРГ - порц Вайрон.
 IX / "Quo vadis?" - куда идешь?

X / СЕДЬМАЯ - Ленинградская симфония Шостаковича.
 XI Недавно в одной из архивов Ленинграда был обнаружен листок, на котором напечатаны шестое стихотворение Китса - "Победительству" - в том виде, в каком оно вошло в "Собрание". Приведем для полноты и эти добавочные безвзвешенные строки:
 Полно мне медового от сахара,
 Лучше клянусь и Текилу? Бакам,
 А за ней победит человек и мушкетер,
 Он не стеснен мне милым мушкетером,
 Но мне с ним такое заветное слово,
 Это слышится в двадцатом веке.

А. Ахматова. Поэма без героя. Самописная книга. Авторские примечания (Собрание Н.И. Харджиева)

В результате изучения всех оказавшихся доступными нам списков поэмы установлены и опубликованы четыре ее редакции, отразившие развитие философско-этической и культурологической концепции, формирование «ахматовской строфы», которой она написана, принципы стихового новаторства.

Каждая из «редакций» целостна и отражает определенный исторический и биографический период.

1-я, так называемая «Ташкентская» (начата в Ленинграде в самом конце 1940 г. и завершена в Ташкенте, где Ахматова провела два первых года Великой отечественной войны) строго определяется географией и временными рамками: в одних случаях 18, в других 19 августа 1942 г. (так называемый «окончательный» текст датирован ею 1943 г.).

2-я редакция датирована 1946 г.

3-я — 1946 г.

4-я — 1963 г., хотя последний раз Ахматова обратилась к тексту в апреле 1965 г. Однако 1963 г. стал временем свободного авторского волеизъявления.

При жизни Ахматовой «Поэма без героя» не была опубликована в бесцензурном виде ни в России, ни за ее пределами (в России «триптих», как назвала Ахматова поэму, был впервые напечатан лишь в 1976 г., с купюрами). С купюрами же поэма увидела свет и в зарубежном издании еще при жизни поэта (альманах «Воздушные пути». Нью-Йорк, 1960, 1961).

Обычно Ахматова называла «Поэму без героя» произведением «догуттенберговского» периода, то есть не знавшим типографского станка. Отсюда ее определение поэмы, как «список», отсылавший не только к русской классике — «Горю от ума» Грибоедова или «Демону» Лермонтова, но и к «самописным» книгам ее современников — Б. Сандрара, В. Маяковского, А. Крученых и др.

Ахматова никогда не говорила «рукопись» или «машинопись» поэмы, но всегда «список», приравнивая ее к сакральному «свиток», по которому на Страшном суде будут читать деяния представшего перед Божиим судом. Слово «свиток» встречается и в тексте поэмы, и в либретто ее первой части:

Отчего же мой Ангел плачет, / Там со свитком своим и с пером.

В задачу текстолога входит изучение всех выявленных на сегодняшний день списков, в системе определенных нами

Стр. 66.

Но этого ~~м~~ мало, требует новой прически
к Первой главе — это — пилюль во
таком роде: I

Фронтальный Дом, 31 декабря 1940.

Старые лондонские чащи, которые
становятся ровной 27 лет тому назад
из постороннего вмешательства со стороны
пошли, проблемы без ковер

начали (с видом оратора) перед
губой двойной ветреть Новой
(но не лишнюю веролом 17-ми) 20.

И в эти летовенки автору не
то посланность, не та привидимость
все, что за этим следует. (Одним из
своему английскому происхождению, чашку
и забота завести на свету
в чашку за вечер...)

Тогда это случилось в Примечания
а книжничку прозу Пастернака в Примечания
редактора." (Наш Навстречу)
В прозе над Эмилом надо сделать
так: (verte)

Вспомогательные материалы, собранные в архиве, в том числе и те, которые относятся к этому делу, и т.д.

редакций. В рамках каждой редакции бытует несколько инвариантных списков. Дело в том, что машинописные отпуски (четыре, иногда шесть) прочитывались Ахматовой в разное время, один, как авторский, или рабочий, оставлялся себе, остальные дарились друзьям. Каждый заново читавшийся ею машинописный текст включал новую авторскую правку — большую или меньшую и отнюдь не равнозначную. Одни строфы вычеркивались, другие вписывались — иногда из списков предшествующих редакций, иногда вновь сочиненные.

Многие списки имеют помету: текст окончательный и переработке не подлежит. Однако работа продолжалась, и в экземпляры, ранее подаренные наиболее близким друзьям, вписывались новые строфы, и снова вместе с новой датой та же приписка, свидетельствующая о завершении работы, которая, по сути, продолжалась до последнего года жизни.

Последний раз Ахматова обратилась к «Поэме без героя» в апреле 1965 г., внося небольшую правку и вписав новую строфу в свой рабочий экземпляр, который мы определили как четвертую редакцию, зафиксировавшую последнюю волю автора. Продлись жизнь поэта, мы, безусловно, имели бы новые дополнения и изменения текста поэмы. И тем не менее «Поэма без героя» целостна в своей завершенности. Фактом завершенности является тот день осени 1963 г., когда Ахматова решила вписать в ее текст так называемые «крамольные строфы», заменяемые до тех пор во всех списках точками, точно фиксирующими число строк. Эти строфы развивали мотив «Реквиема», страдания лирической героини и ее современниц в годы Большого террора:

Как в беспамятном жили страхе,
Как растили детей для плахи,
Для застенков и для тюрьмы...

Ранее в Примечаниях к поэме Ахматова, мистифицируя читателя, писала, что строфы, заполненные точками, отсылают к опыту ее предшественников — Байрону («Дон Жуан») и Пушкину («Евгений Онегин»). Инвариантность списков «Поэмы без героя» в системе редакций, развитие лиро-эпического сюжета в рамках истории и общей диахронии повествования позволяют проследить обретение произведением классической целостности.

Сопоставление списков «Поэмы без героя» заставляет обратиться к одной из сложнейших и интригующих проблем — закреплению за текстом так называемых «бродячих строф»

(термин Ахматовой). Их атрибуция существенна в плане текстологическом, содержательном, историко-литературном. Строфы эти кочуют из списка в список, нередко переходят в авторские Примечания, завершающие поэму, затем, случается, возвращаются снова в текст, находя новое место в структуре произведения. Некоторые из них в итоге навсегда покидают текст поэмы, обретая статус самостоятельного стихотворения. Часто в них заключена криптограмма, нуждающаяся в дешифровке, возможной только в историческом, временном контексте поэмы.

«Бродячие строфы», являющиеся одновременно и частью целого, и самоценным катреном или двухстрофным стихотворением, подводят к проблеме ахматовского фрагмента. Фрагмент как в поэзии, так и в прозе Ахматовой связан с проблемой эстетики незавершенности как сознательной художественной установки.

Сохранившиеся в архиве Ахматовой наброски, все еще не достаточно изученные и систематизированные, представляют собой не столько черновики к неосуществленному целому, но инвариантные фрагменты, каждый раз заново писавшиеся куски — не варианты, а как бы вариации, самостоятельно функционирующее в ее художественном мире. Это относится и к «прозе о поэме», и к трагедии «Энума элиш. Пролог или Сон во сне», сочетающей в своей структуре поэзию и прозу, и к незавершенным кускам балетного либретто (по первой части «Поэмы без героя»), и к автобиографической прозе, и к незавершенной прозе о Пушкине.

«Поэма без героя» была для лишенной возможности печататься, подцензурной Ахматовой и сферой духовного бытия, и экспериментальным полем, в пространстве которого решались особо важные для нее творческие проблемы — философские и теоретические. Одна из них поставлена в разделе Примечаний, выводя к существенной для Ахматовой проблеме отношений поэта с читателем.

Она предлагала разграничивать мистифицированные ею «редакторские» примечания, пародирующие усредненного редактора (даты жизни, общеизвестные исторические реалии и т. д.), и примечания автора, помогающие проникнуть в «тайну» поэмы. Эти авторские примечания связаны с ахматовской «прозой о поэме», являясь путеводителем по страницам ее уникального произведения, ориентированного на мировой культурный текст.

Проблемы мультилингвизма

Наталья Блудилина

Эдиционный принцип
и его необходимость при решении
научных задач издания
(проблемы издания текстов XVIII в.)

Издание «Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Литературные источники XVIII века» является частью исследовательского проекта, осуществляемого в Институте мировой литературы, по подготовке многотомной антологии «Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Литературные источники XI–XIX веков» (антология готовится в двух параллельных сериях: первая — «Россия о Западе», вторая — «Запад о России»). Каждая серия состоит из пяти томов. Внутри серии первый том посвящен XI–XVII вв., второй — XVIII в., остальные — XIX в.¹).

Формирование образа Запада (восприятие культуры, языка, образа жизни, менталитета чужеземных народов) в сознании русского общества в XVIII в. — проблема, актуальная как в научном, так и в общественно-культурном отношении: сегодня на первый план выдвинулась задача беспристрастного изучения тенденций развития взаимоотношений России и Запада на широком историческом материале, в том числе и на литературном.

Для решения указанной научной проблемы в первую очередь необходимо было подготовить наиболее полный свод текстов, связанных с данной темой, что позволило бы дать объективное представление о предмете исследования.

¹ Ср.: «Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Литературные источники первой четверти XVIII века». М.: Наследие, 2000. Вып. 1; «Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Литературные источники XVIII века (1726–1762)». М.: Наследие (в печати). Вып. 2; «Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Литературные источники последней трети XVIII века». Вып. 3 (утверждено к печати).

Собрание текстов русских авторов XVIII в., включенных в антологию, разнообразно по своему жанровому составу: стихотворные, драматургические и прозаические художественные произведения, путевые записки, дипломатическая переписка, церковные проповеди, публицистика, личные письма и т. д. Все это позволяет дать читателю живое и конкретное представление о сложных и неоднозначных процессах в области культурно-исторических взаимоотношений между Россией и Западом в исследуемый период.

Подготовка к изданию антологии потребовала выработки единого *эдиционного принципа*, включающего в себя «свой» взгляд (соответствующий решению поставленной научной проблемы) на расположение материалов, анализ и подачу текстов и комментариев к ним, создание необходимого справочного аппарата.

Структура издания имеет свои особенности. Текст памятника или фрагменты нескольких сочинений одного автора предваряет аналитическая статья «Общая характеристика». Она обязательно включает в себя краткие биографические справки об авторе, источниковедческий обзор, историю создания (если таковая имеется) и издания текста. Заключают текст памятника постраничные комментарии к нему (источниковедческие, историко-литературные и религиоведческие).

Издание также включает словарь иностранных, устаревших и малоупотребительных русских слов, именной и географический указатели, общие для всех памятников.

В *аналитических статьях* при исследовании соответствующего литературного (художественного и документального) материала мы руководствовались критическим *методом* исследования, опирающимся на исторические факты, их беспристрастный учет по принципиальной значимости и первичности (а не на их последующую идеологизацию, мифологизацию, ремифологизацию) в диалоге исторически неодинаково складывающихся культур. При этом широкий диапазон включенных в антологию архивных, редких и новых материалов, затрагивающих конфессиональные, этнографические, политические, литературные, лингвистические и иные вопросы, придавал рассматриваемой проблематике многоуровневый и многоаспектный объем. Широта охвата материалов позволила вести разговор не только о действительных путях и осо-



ЗАПИСКА
ПУТЕШЕСТВІЯ
ГЕНЕРАЛА ФЕЛДМАРШАЛА РОССИЙСКИХЪ ВОЙСКЪ,
ТАЙНАГО СОВѢТНИКА

и
КАВАЛЕРА
МАЛТИЙСКАГО, С АПОСТОЛА АНДРЕЯ, БЕЛАГО ОРАА
И ПРУССКАГО ОРДЕНА,
ГРАФА

БОРИСА ПЕТРОВИЧА
ШЕРЕМЕТЕВА,

ВЪ ТОГДАШНІЯ ВРЕМЕНА ВЫВШАГО БЛИЖНЯГО
БОЛДИНА И НАМѢСТНИКА
ВЯТСКОГО,

и
ЕВРОПЕЙСКІЯ ГОСУДАРСТВА
ВЪ КРАКОВѢ, ВЪ ВѢНУ, ВЪ ВЕНЕЦІЮ, ВЪ РИМЬ
И НА МАЛТИЙСКІЙ ОСТРОВѢ,
ИЗДАВШАА ВО ПОДАВННОМУ ОПИСАНІЮ, НАХОДЯЩЕМУСЯ

и
БИБЛИОТЕКѢ СЫНА ЕГО
ГОСПОДИНА ОВЕРЬ-КАМЕРГЕРА,
ГЕНЕРАЛЪ-АНШЕФА,
СЕНАТОРА и КАВАЛЕРА
С. АПОСТОЛА АНДРЕЯ, С. АЛЕКСАНДРА НЕВСКАГО,
БЕЛАГО ОРАА И С. АННЫ,

ГРАФА
ПЕТРА БОРИСОВИЧА
ШЕРЕМЕТЕВА.

ВЪ МОСКВѢ
Напечатана при Императорскомъ Университетѣ 1773. года.



бенностях формирования образа Запада в русском обществе XVIII в. (через восприятие философских и художественных произведений, образа жизни, менталитета и языка западных народов), но и обозначить существенные закономерности (и их последствия) осознания европейскими умами своеобразного положения России в мире. Историческая точность и тщательный анализ фактов «реально бывшего», когда исследуется вопрос случайности или закономерности описываемых в источниках явлений, показали причинную обусловленность и объективную закономерность «европейского» вектора развития русского общества в XVIII в.

Русские и иностранные тексты в нашей антологии подготовлены в основном по рукописным оригиналам и раритетным печатным источникам, часть из них впервые введена в научный оборот. При публикации литературных источников XVIII в. мы придерживались таких *текстологических правил*, в основе которых лежала научная задача как можно точнее к оригиналу воспроизвести тексты, являющиеся не только памятниками литературы, но и языка, — и тем самым сохранить самую суть «духа» эпохи, отраженной в структуре языка того времени.

— Так, сохранены особенности правописания оригинала (рукописного либо печатного источников) со следующими отступлениями к новым орфографическим нормам: *ер* (ѣ) в конце слова опущен, но сохранен в середине; *ять*, *фита*, *омега*, *кси*, *пси* и другие устаревшие знаки заменены, проставлен *й*.

— Когда правописание автора передает особенности его языка и стиля, произношения того времени, они (особенности) сохраняются:

1. форма множественного числа на -ия, -ия и т. д.;
2. оглушение фонетического окончания -ово, -ево и др.;
3. графическое отражение «аканья»;
4. устаревшие написания слов типа етьли, сево дни, ийти, щастье и т. п.;
5. при написании заглавных букв.

— Иноязычные тексты при публикации сохраняют орфографические особенности источника, исправляются лишь явные опiski, проставляются диакритические значки.

— В прямых скобках печатается зачеркнутый текст, а также слова, фразы из других списков памятника, дополняющие

КОПИИ, СЪОДИННАЦАТИ ПИСЕ; ОТЪ КНЯЗКАНТЕМИРА; БЫВШАГО ВО ФРАНЦИИ

Писаннахъ п'адиной тамошнейше ево-
спосе; обшпорой онъ немнимодале
звосташшихъ стехъ спойхъ иней ттисе-
оттисихъ ;/

ПЕРВОЕ

Нетъ счастья, селовену, погда онъ со-
стивеннаго удождствени, иштупреннаго
спошнства нтъмлетъ; сие тпаль прави-
лно етте. инетренослошно. что писной
въ споемъ вгше надвюсб втомъ иштупен-
разносте етте та, что еднкъ болъ, др-
еон менше; аб шнкимъ людеи много
илущихъ великое богатство, значнбв-
ганб; и зобиле, даге дорасноши на м-
рной едмтхъ спойхъ; нореттно бнхъ -
сбвшнмъ что онн сназалъ усе я шнше,
еда дщи ттти, безматпсно дтхъ моннн
стошоемъ инисего неслелю; есслакн наш
всгда сущс беймоненб; понамвтте еднкъ

Ф. Артемова

текст. В угловых скобках — восстановленные, сокращенные, неясные слова.

— В подстрочных сносках печатаются варианты текста из других списков памятника (вариант начинается с неизменно-го слова); перевод иноязычного текста (он дается в угловых скобках). В частности, собственноручные письма и бумаги Петра I (эти тексты в издании выделены курсивом) печатаются по сложившейся научной традиции с сохранением всех особенностей его правописания и даже ошибок; если грубые ошибки исправлены, то исправления оговорены в подстрочных примечаниях. Буквы и слоги, вынесенные в оригинале над строкой, при помещении их в строку напечатаны жирным шрифтом. Буквы и слова, очевидно пропущенные, дополнены и поставлены в угловые скобки, в отличие от прямых, которые употреблял в своих письмах сам Петр I.

Например, в письме к А.А. Виниусу от 28 апреля 1697 г. Петр I писал:

Сегодня поедем отсель в Кюнинсберг морем; а послы сухим путем² после нас. Здесь я видел диковинку, что у нас называется ложью: у некоторого человека в оптеке сулемандра в склянице, в спирту, ktorого я вынимал и на руках держал; слова-слова такоф, как пишут.

Так, при публикации «Записки путешествия графа Б.П. Шереметева в Европейские государства» мы столкнулись с проблемой подачи текста многочисленных грамот, входивших в общий корпус литературного памятника, сохранившего в своей форме черты «статейного списка» (бытовавшего до XVIII в.) — описания-отчета о дипломатической поездке. В грамотах (от основного текста они графически выделены курсивом) оставлены все написания заглавных букв и окончаний слов, но старая пунктуация исправлена на новую, где это было необходимо по смыслу.

К примеру, «Грамота путевая боярину Борису Петровичу» в нашем издании была напечатана в следующем виде (приводим фрагмент):

Божию милостию, МЫ, Пресветлейший и Державнейший Великий Государь, Царь и Великий Князь ПЕТР АЛЕКСЕЕВИЧЪ всея Великия и Малыя и Белья России Самодержец, Московский, Киевский, Владимирский, Новгородский; Царь Казанский, Царь Астраханский, Царь Сибирский...

² В подлиннике «потем».

«Журнал путешествия по Германии, Голландии и Италии...» анонимного автора имеет несколько списков. В основу нашей публикации положен текст рукописи первой половины XVIII в. (наиболее ранней) и сверен с другими списками, все дополнения по последним внесены в основной текст в квадратных скобках:

[После того] ездил в комедию, [которая нарочно для нас сделана]; у кареты горели двадцать свеч восковых [больших самых].

Автор «Путевых заметок» Б.И. Куракин обладал поразительными способностями к изучению иностранных языков и разных наречий. Он знал не только языки тех стран, где пребывал на «государевой» службе: итальянский, французский, голландский, но и наречия других «малых» народов: белорусский и литовский. Куракин усвоил из этих языков множество слов и выражений, ими пестрят его дневниковые записи, что придает им большое своеобразие. Благодаря этому язык записок очень выразителен — он несет яркую печать неустоявшегося, мятежного времени эпохи преобразования России. Мы стремились сохранить текст оригинала во всей его красочности, но это создало и определенные проблемы при его публикации: часть иностранных слов дана автором в латинском написании (их перевод дается подстрочно), часть — в кириллице (их толкование вынесено в словарь).

Так, рукопись «Путевых заметок» Б.И. Куракина начинается с записи на итальянском языке:

Giornal che io il primo volte scomencavo scriver del tuti cosi in mio vito, quanto cjsa sara ? ancora tutto mio viaggio per mundo³.

Другой пример:

Dengi Galanscie⁴. Дукат или червон ходит пять гульденов и 5 штыверей, а бывает и шесть, то есть 105 штыверей, а по нашему копеек — дойтов 840, которых в штывери по осьми.

Значение слов *гульден*, *дукат*, *червон*, *штыверь* разъяснено в словаре. Часто в этом памятнике встречается слово *амбасадор*, толкование которого также вынесено в словарь: «*амбасадор* (*амбашадур*, *амбашудыр*) <ит. ambassador> — посол».

³ Дневник, который я впервые начал вести обо всем в моей жизни, и о том, что случится, и обо всем моем путешествии по миру (ит.).

⁴ Деньги Галанские.

Как и в «Записке путешествия» Б.П. Шереметева, так и в «Журнале путешествия...» и в «Путевых заметках» Б.И. Куракина наибольшую сложность представляла расшифровка иностранных географических названий, данных в тексте «на слух», в соответствии не с их правописанием (да и не существовало еще в то время правил их написания), а с произношением. Приходилось прибегать к «графическому» методу исследования: восстанавливать по старым и новым картам пути их следования по Европе. Результаты в зависимости от их значимости выносились или в комментарий:

Город Воспург хорош, под ним река Дон. — Город Аугсбург стоит на р. Лех (Lech), впадающей в Дунай;

или в соответствующий указатель:

Аугсбург (Аспурх, Воспург, Оспург), г.

В географическом указателе суммировались варианты названий по всем памятникам, первым давалось его современное написание.

При издании сочинения И.Н. Зотова «Краткие сведения по географии Европы. О Франции», написанного на французском языке и подготовленного по рукописному источнику, сохранена орфография оригинала, в том числе в правописании многочисленных географических названий (современное их написание и на французском и на русском языках внесено в соответствующий указатель):

*La longueur de la France depuis le Rhin jusqu'a l'Isle d'Oexant en basse Bretagne est de trois cent lieues, et sa largeur depuis Marseille en Prowence, jusqu'a Calais en Picardie de deux cent vingt lieues, et son circuit de mille lieues*⁵.

Смотрим соответственно в указателе: «Provence (Prowence) — см. Прованс, провинция». Ищем далее: «Прованс (Прованская провинция, Provence, Prowence), провинция».

В двойном варианте, на языке оригинала и в переводе, в нашем издании печатаются не только тексты на иностранных языках, но и памятники, написанные церковнославянским языком, в их числе церковные проповеди, литература Выгов-

⁵ «Франция простирается в длину от Рейна до острова Уэссан в Нижней Бретани на триста лье, а в ширину от Марселя в Провансе до Кале в Пикардии на двести двадцать лье, протяженность ее границ составляет тысячу лье» (фр.).

ского старообрядческого общежителства, носившая рукописный характер (например, сочинение Семена Денисова «Виноград Российский»: «Предивный и всекладчайший виноград Российския земли, егоже всепредивный Бог от Египта темнаго нечестия человеколюбне пренесе, изгнав мысленныя языки, прелукавейших бесов полки»).

Неполный, фрагментарный характер носят публикации статей из первой русской газеты «Ведомости»: несмотря на преобладание зарубежной информации, аспект взаимоотношений России и Запада освещался в них крайне скупо. Например, сообщение «Московских ведомостей» (1725, мая 5):

Из Версалии, 12 апреля. В прошлый Вторник князь Куракин, посол российский, облечен долгою печальною мантиею, был на аудиенции у его величества нашего Суверейна с обыкновенными церемониями, которому он нотификовал о смерти Императора своего Государя и о достижении Императры его вдовы на самодержавство Российскаго Империиум; над что его Христианнейшее Величество резолвовался взять после завтра траур на 6 недель для оной смерти.

В этом литературно-документальном памятнике тоже достаточно ярко проявилось смешение лексики церковнославянской (всегда присутствовавшей в официальных документах), просторечной и иностранных слов, характерное для того времени бурных перемен. Тем самым еще раз доказывается старый постулат о литературе, которая может «запечатлеть» реальность через опосредование в языке, причем последний соотносится с действительностью лишь в силу социального установления: сколь бы ни были прихотливы извивы культуры, литература непременно отразит их в языке.

Столь разнообразные и насыщенные по своему содержанию литературные источники требовали особого подхода при их комментировании.

Источниковедческие комментарии были вынесены в аналитические статьи — они логически завершали рассказ об истории создания и публикации текста. К примеру:

Источником текста данной публикации <Зотов И.Н. Краткие сведения по географии Европы. О Франции. — Н.Б.> послужил фрагмент (лл. 101–112) рукописи сочинения (без заглавия) на французском языке, в конце которой владельческая запись: «De Zothoff l'aine gentil homme Moscovite l'an 1705 le 3/24 Juliet ? Paris». Рукопись, в кожаном переплете (XVIII в.)

с золотым тиснением на корешке, хранится в: РНБ. Ф. 777. Оп. 3. № 354. 436 л.

Прежде всего были необходимы точные *исторические комментарии* всех упоминаемых в текстах реалий, понятий, событий, имен, без которых содержание памятников оставалось бы «темным» для читателя. Глубокое критико-историческое прочтение произведений как отражающих реальную жизнь эпохи (поиск внелитературных факторов, коренящихся в истории общества разных стран и в психологии людей того времени, — своеобразная дешифровка текста), помогало осуществить этот подход к комментированию, когда приходится выйти за собственно литературные рамки и обратиться к культурной антропологии. Особое требование выдвигалось к форме и языку комментариев, которые должны быть не только максимально объективными при всей их краткости, но и ясно написанными.

Приведем примеры исторических комментариев:

— понятий:

...ордер де баталии, как ходят в воинских ополчениях. — Калька с фр.: *orde de batallie* — диспозиция; боевой порядок;

— событий:

...и ехав, слышал ты, Великаго Государя, Богом избранна... и возведенна на престол Королевства Польскаго... — Август II короновался 15 сентября 1697 г. в Кракове;

— реалий:

Трубку зрительную видел... — Распространение шлифовальных стекол в Голландии способствовало созданию зрительной трубы и микроскопа, изобретение которых приписывается соответственно И. Липперсгею (ок. 1608) и З. Янсену (1590);

— имен:

Феликс Потоцкий — Потоцкий Феликс Казимеж (ум. в 1702 г.), воевода Краковский с 1683 г., гетман польный коронный с 1692 г., великий гетман с 1702 г.;

— географических названий:

...земля Стирская. — Штирия (Steiermark) — историческая область на юге Св. Римской империи на границе с Венецианской республикой.

В нашем издании особое место заняли *религиоведческие комментарии*, которые требовали тщательного подхода к тексту.

Они также весьма разнообразны по «предмету» комментирования:

— религиозных событий (из «Священной истории»):

Образ Нерукотворный Спасов, который Сам Господь послал к Авгарю Князю Едесскому... — Авгарь V Черный, правитель г. Едессы, царствовавший в 13–50-е гг. Согласно церковным преданиям, находился в переписке с Иисусом Христом, исцелившим его от болезни. Желая иметь портрет Христа, Авгарь послал к нему живописца, но тот не сумел этого сделать из-за небесного сияния лика Христа. Тогда Христос приложил полотно к своему лицу и послал нерукотворное изображение Авгарю;

— религиозных праздников:

...Генваря 6 числа, Римляне празднуют Трем королем... — Это праздник «Трех волхвов» («Drei Könige»). Согласно евангельскому преданию, на место рождения Иисуса Христа указывала яркая небесная звезда, и ведомые ею волхвы (цари с Востока) пришли с дарами поклониться Богомладенцу;

— религиозных «общин»:

...ездили в монастырь законниц Кармалитанок... — Кармелиты — члены католического нищенствующего монашеского ордена, основанного во второй половине XII в. в Палестине, в XIII в. переселились в Западную Европу. Женщинский орден кармелиток учрежден в XV в.;

— религиозных «реалий»:

И часть великая губы, которую отцом и желчию напоен бысть Господь наш. — Чтобы несколько облегчить страдания осужденных на смертную казнь, было в обычае давать им в смоченной губке освежающее питье (уксус), который и подали Иисусу Христу, распятому на кресте (Мф. 22, 18);

— религиозных «понятий»:

...всесладчайший виноград Российския... — Слово «виноград» помимо прямого значения (виноградник, виноградная лоза) имело переносное — «церковь Божия», — опирающееся на библейские тексты (Иер. 2, 21; 12, 10; Ис. 5, 17; Лук. 20, 9–16);

— цитат из «Священных книг»:

Больше сей любви никто же имть, да аще кто душу положит за друга своего. — Слова Иисуса Христа из Нового Завета (Ин. 15, 13). В синодальном переводе: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих»; «Ищите прежде царствия божия и правды его». — Мф. 6, 33 и т. д.

Проблемы мультилингвизма

Религиоведческие комментарии очень важны для анализа религиозного мирозерцания русского человека в эту сложную переходную эпоху, когда ему приходилось сталкиваться на Западе с другими «верами», которые исконно считались «погаными» на Руси. Католицизм, протестантизм, иудаизм, мусульманство — все эти конфессии в той или иной степени, в том или ином контексте, описании (положительном или отрицательном) нашли отражение в литературных памятниках нашей антологии, без них образ Запада в русском миропонимании был бы неполон.

Нина Дмитриева
Как издавать
французского Пушкина?

Серьезная проблема при издании собраний сочинений — иноязычные тексты в рукописном наследии писателя, особенно когда речь идет о писателе-билингве, каковым является Пушкин. Язык творчества для Пушкина — всегда русский (немногочисленные французские стихотворения относятся к лицейскому периоду — к периоду творческого ученичества). Однако поскольку французский был для Пушкина, по сути, вторым родным языком, то в нелитературных текстах, а также в «предлитературном» процессе французский встречается сплошь и рядом, перемежаясь с русским, заменяя или дополняя его. В рукописном наследии поэта сохранилось большое число отрывков и набросков, написанных на двух языках — и по-русски и по-французски.

Отрывки и наброски всегда представляют особую сложность уже потому, что бывает непросто решить, к какому типу произведений данный набросок может быть отнесен. Так, например, перевод отрывка из комедии К. Бонжура помещен в том драматических произведений, в то время как перевод монолога Изабеллы из трагедии Альфьери «Филипп» отнесен в том лирики. Для подобного решения существуют определенные доводы, хотя, впрочем, Б.В. Томашевский в издании 1955 г. все же поместил монолог Изабеллы в раздел драматических произведений. Особый случай представляют собой отрывки, скорее всего являющиеся составной частью автобиографических записок Пушкина, которые он начинал писать по-французски, затем писал по-русски, а в некоторых случаях, судя по всему, делал самоперевод. Речь идет о на-

бросках, которые принято называть «письмами о греческой революции»¹.

Иногда использование того или иного языка может служить одним из средств выявления характера издаваемого текста, помогая, например, определить адресата письма. Так обстоит дело с началом черного письма, написанного по-французски из Кишинева в 1823 г. (ПД 834, л. 40):

J'ose espérer qu'un exil de quatre ans n'<a> pas effacé de votre mémoire...

Считалось, что оно адресовано А.И. Тургеневу. Однако французский язык и некоторые содержательные моменты говорят в пользу женского пола адресата².

Понятно, что существует также сугубо «языковая» сторона подготовки текста к публикации. Во-первых, это подготовка самого иностранного текста. Здесь возникают самые разные вопросы. Следует ли, например, приводить к современной норме написание личных окончаний глаголов во времени *Imparfait* или оставлять пушкинское написание (Французская академия утвердила современное написание окончаний *Imparfait* только в 1839 г.)?

Кроме того, целый ряд проблем возникает при подготовке перевода текста. В свое время переводы пушкинских текстов делали готовившие издание Полного собрания сочинений замечательные ученые, прекрасно владевшие французским языком. Они в определенном смысле были ближе к изучаемой эпохе: их образование было, так сказать, «адекватно» исследуемому явлению. Переводы, которые осуществлялись позже, чаще грешат лингвостилистическими промахами. В статье В.Е. Орлова «К проблеме перевода французских текстов Пушкина» приводятся примеры использования при переводе лексики или выражений, невозможных в пушкинское время и в языке самого Пушкина. Справедливы наблюдения Орлова и относительно лексики преддуэльных писем: он приводит такие примеры, как «анонимные письма», «юнец», «сфабриковано», отмечая, что переводчик, вероятно, сознательно стре-

¹ *Козмина Л.В.* Автобиографические записки А.С. Пушкина 1821–1825 гг. Проблемы реконструкции. М., 1999.

² См.: *Левичева Т.И.* Письма А.С. Пушкина южного периода 1820–1824. Проблемы текстологии. Симферополь, 1999. С. 27–28.

мился придать переводу определенную стилистическую окраску — «донести до читателя „презрение“ автора к подлецам»³. Несомненно, примеры такой стилистически окрашенной лексики — приметы эпохи обличения «врагов народа».

Впрочем, ошибки и огрехи встречаются и в переводах Большого академического полного собрания сочинений Пушкина. И такие ошибки вовсе не безобидны: они могут привести к полному искажению смысла пушкинского текста. Вот пример такого казуса. В академическом Полном собрании сочинений в переводе отрывка «О вечном мире» слова Пушкина

nous sommes destinés à manger, à boire et à être libre

переведены следующим образом:

наше предназначение есть жить и быть свободными (XII, 480).

При дальнейшем цитировании русского перевода происходит усугубление этой абсурдной ошибки: «...наше предназначение есть жить и быть свободными»⁴. С.А. Фомичев в статье, посвященной этой заметке Пушкина, справедливо отмечает, что такое искажение оригинального пушкинского текста ведет к неверному пониманию сути заметки — в такой интерпретации она теряет характеризующую ее шутливую интонацию и воспринимается как нечто совершенно иное, чем то, что было задумано Пушкиным⁵.

Совершенно очевидно, что все переводы должны быть перепроверены. Вопросы возникают сплошь и рядом. Например, как переводить обращения на «ты» или на «вы» в письмах. В XIX в. существовало непререкаемое правило: в письмах, написанных по-французски, употреблялось обращение на «вы». Например, П.А. Вяземскому Пушкин писал русские письма и обращался к нему на «ты». Стоило ему перейти на французский язык (что случалось крайне редко, но случалось), тут же появляется местоимение «vous». В пушкинском французском эпистолярии встречается одно-единственное «tu» — в одном из писем к А.П. Керн. И это, конечно, очень значимое «ты». Пере-

³ Орлов В.Е. К проблеме перевода французских текстов Пушкина // Московский пушкинист. II. С. 206.

⁴ Трубецкой Б. Пушкин в Молдавии. 4-е изд. Кишинев, 1976. С. 86.

⁵ См.: Фомичев С.А. «Он говорил о временах грядущих...» (заметка Пушкина о вечном мире) // Литературные мелочи прошлого тысячелетия. К 80-летию Г.В. Краснова. Коломна, 2001. С. 29.

водчики переписки поступали следующим образом: если известно, что с адресатом Пушкин был на «вы», в переводе, естественно, сохраняется обращение на «вы». Если же речь идет об адресате, с которым Пушкин был на «ты», множественное число местоимения второго лица заменялось единственным.

Но всегда ли можно быть уверенным в правомерности использования «ты» или «вы»? И не теряется ли некоторый нюанс при механистической замене французского «vous» на русское «ты»? Например, когда Пушкин спрашивает сестру:

êtes-vous mariée, êtes-vous prête à l'être?,

не пропадает ли некоторая ирония с переходом на «ты»? Кроме того, читатель, не знающий французского и читающий текст письма в русском переводе, не получает верного представления о некоторых нюансах стилистического характера, равно как и об особенностях эпистолярного жанра пушкинского времени.

Возникают вопросы и при публикации переводов текстов произведений. Приведем следующий пример. Целая сцена из «Бориса Годунова» («Равнина близ Новгород-Северского») написана по-французски и по-немецки. Как это принято в академических изданиях, основной текст — это текст прижизненной публикации (если таковой имеется), в случае же цензурной правки учитываются варианты автографа. В прижизненном издании «Бориса Годунова» французские реплики Маржерета были в двух случаях смягчены. Грубое выражение:

ça n'a que des jambes pour foutre le camps,

заменено на звучащее более нейтрально:

ça n'a que des jambes pour fuir.

В старом академическом Полном собрании сочинений был восстановлен пушкинский вариант. В предпринятом новом издании сделано то же самое. Сложность заключается в подборе адекватного варианта перевода. В переводах употребляют глагол «удирать», однако французский вариант намного грубее. Можно подобрать такие варианты, как «дать тягу», «дать деру», но и они не эквивалентны.

Характеристика самозванца — «*bougre qui a du poil au cul*» — была смягчена при публикации. Было напечатано: «*un brave à trois poils*».

В академическом Полном собрании сочинений был восстановлен вариант автографа и дан перевод «отчаянный голово-

рез». При этом перевод сопровождался ремаркой «<в подлиннике гораздо грубее>» (редактор переводов А.А. Смирнов).

В данном случае мы имеем дело с двумя сторонами проблемы. Восприятие и использование вульгарной лексики в русском и французском языках различны. Во французском намного меньше табуированных слов и выражений. Кроме того, данное грубое французское выражение не имеет в русском языке адекватно звучащего эквивалента для обозначения отчаянно смелого человека, при этом необходимо помнить об историческом соответствии: нужно искать эквивалент, созвучный пушкинской эпохе. Вероятно, можно выбрать фразеологизм типа «ему сам черт не брат» — упоминание черта в XIX в., а также в изображаемом в «Борисе Годунове» XVII в. было не очень допустимо, однако следует признать, что французский вариант является более грубым.

Сложны, конечно, для перевода и случаи игры слов, столь любимые билингвами. Сложностей оказывается тем больше, чем больше игра строится на смешении двух языков, причем создается такой языковой оборот, которого нет ни в том ни в другом языке.

Так, в письме к Вяземскому от января 1829 г. Пушкин изобретает выражение «*en petit courage*». Такого выражения нет во французском, соответственно его надо не переводить, а истолковывать. Выражение образовано от глагола «*encourager*» (ободрять, поощрять) и французского фразеологизма «*à bon courage*» (навеселе). При этом оно построено как бы по аналогии с выражением «*en grand cordonnier*» (как сапожник, дословно — как большой сапожник, имеется в виду «напиться как сапожник»), однако во французском языке нет фразеологизма с использованием слова «сапожник» для передачи понятия «напиться, опьянеть». Впрочем, возможно, это не пушкинское изобретение, выражение «анкураже» было в ходу, во всяком случае, между ним и Вяземским⁶.

Как бы то ни было, понятно, что подобные случаи требуют не просто перевода, но и соответствующего комментария.

Мы обратили внимание только на некоторые аспекты проблемы подготовки французских текстов в рукописях Пушкина и их перевода. Вопросов и сомнений немало, но так или иначе они требуют разрешения.

⁶ См.: Пушкин А.С. Письма / Под ред. и с примеч. Б.Л. Модзалевского. Т. 2. Репринт. М., 1989–1999. С. 322–323.

Константин Баршт

Идеография в рукописи писателя и проект «Рукописное наследие»

Феномен графических форм в рукописях писателя (А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского и др.) требует признания их языковым явлением, то есть текстом, обладающим определенным кодом, существующим наравне и в едином контексте с вербальными записями. Говоря об изучении этого материала, трудно ограничиваться историко-культурным или искусствоведческим аспектами, которые устраивали исследователей рукописей писателя на протяжении многих десятилетий. Сегодня можно говорить о необходимости разработки норм и методов принципиально новой текстологии, комплексного подхода, учитывающего все виды знаков, вербальных и невербальных, присутствующих в рукописях писателя. Тем более необходима новая модель генеративной поэтики, которая помогла бы правильному прочтению и описанию черновых записей писателя как текстов на языке, требующем специфического подхода и новых средств метаописания.

Вербально-иконические тексты в рукописях писателя являют собой вариант искусственного языка, лексика которого образована предметно-мотивированными знаками. Этот язык предназначен исключительно для автокоммуникации, играет в творческом процессе писателя подсобную, буферную роль, являясь своего рода инструментом, позволяющим переводить значения, образующиеся во внутреннем поле «избытка видения» писателя, в коммуникативно-вербальную парадигму. Здесь проявляется важная особенность этого языка: в его основании лежит механизм автодиалога, «внутренней речи» (Л.С. Выготский), и потому он служит творческим целям писателя постольку, поскольку способен особенно эффективно

функционировать как генератор новых смыслов, помогая переводить смысловые комплексы, образующиеся в процессе «внутренней речи» в сознании писателя, на язык диалога с «внешним» миром. Разумеется, происходит очевидное ограничение актуализации значения, то есть сдвига относительно «внутренней формы слова». Во внешнем коммуникативном языке рождается характерная избыточность, которая оказывается чем-то вроде языкового компромисса между непереводимым «внутренним языком» писателя и хорошо переводимым, но неспособным генерировать новые значения естественным коммуникативным языком.

Для исследователя графики в рукописях писателя принципиально важно, что художественная форма, рожденная с помощью такого буферного идеографического языка (вне зависимости от его формально-изобразительных характеристик — речь идет об условно «хороших» и «плохих» рисунках писателя), всегда несет в себе определенные свойства этого языка. Другими словами, если писатель в процессе творческой работы что-то рисовал, то эти рисунки обязательно несут в себе семантику и специфические смысловые связи, которые отливались затем в художественную форму законченного произведения. Писатели создают разные художественные миры, используют различные идеографические системы, исходят из различных точек зрения на мир, однако возможно, что качество отношения «художественная форма имярек»/«рисуночное письмо имярек» является константой, меняясь лишь количественно. Становится очевидно, что рисунки в рукописях писателя являются основным источником для изучения того, как иконическая лексема «внутренней речи» обретает свойства художественного знака, как идеографические записи писателя обращаются в художественную форму. А если это так, то здесь возможно построение типологических рядов и допустимо поставить вопрос о создании основ грамматики идеографического языка, равно как и о личных идеографических диалектах разных писателей. Попробуем найти некоторые закономерности этой грамматики и синтактики идеографического языка писателя.

Среди многообразных форм, присутствующих в графическом слое рукописей разных писателей, можно встретить изображения деревьев, лодок, зданий, планов квартир, архитектурных деталей, предметов быта и др. Этот чрезвычайно

интересный материал является основой для изучения предметной сферы художественного мира писателя. Однако наиболее привлекательным материалом для исследователей традиционно были портретные рисунки писателя, и это не случайно: в христианской культуре Нового времени именно лицо человека является самым важным, универсальным знаком его индивидуального бытия¹, часто обозначая все человека и его внутренний мир.

Изображения человека в рукописях многих писателей — это, как правило, изображения лиц (или голов). Известно, что практически все портретные рисунки А.С. Пушкина выполнены в профиль, очень немногие — анфас. Почти все портретные рисунки Достоевского выполнены анфас, профильные изображения довольно редки. Иконографические отождествления, из которых состоит подавляющая часть текстов, описывающих графику «рисующих писателей», в этом вопросе мало что объясняют: лица самых разных людей присутствуют в творческих рукописях писателя, и найти какие-либо объяснения этому очень трудно. С другой стороны, трудно удовлетвориться сентенцией типа «вот в этом-то и заключается отличие Пушкина и Достоевского», особенно, если мы действительно считаем существование идеографического языка творческой рукописи реальностью, а не мифом. Появление профильного изображения или изображения анфас явно подчиняется какой-то закономерности, поняв которую, возможно, мы сможем получить совершенно новую и очень важную информацию о, казалось бы, давно известных рисунках того или иного писателя. Для того чтобы правильно подойти к этому вопросу, нужно найти отношение между лицом и окружающей его реальностью, а данном случае — художественным миром произведения.

Вопрос о специфике формы художественного произведения естественным образом связан с проблемой внутренней формы пространственно-временной реальности, изображенной писателем. Основное направление деятельности человека

¹ Ср.: «Ясно, что при определяющем значении категории ДРУГОГО в созидании идеи человека будет преобладать эстетическая и положительная оценка ТЕЛА: человек воплощен и живописно-пластически значителен, внутреннее же тело примыкает к внешнему, отражая его ценность, освещаясь им» (*Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 49*).

Нового времени — преобразование окружающего пространства — собственно, в этом и заключается смысл любой формы культурного строительства; такова же, по сути, и работа писателя. Свойства реальности действительно определяются отношением между пространством, наполняющими его вещами и определенной, вмонтированной точкой зрения на него, связанной с героем и/или повествователем. Любое изображение, вольно или невольно, формулирует пространственную модель и одновременно точку зрения на окружающее пространство — возможно, здесь и кроется объяснение феномена рисующего ребенка, который постигает (называя) с помощью иконических знаков окружающий мир. Как доказал Л.С. Выготский, между рисованием ребенка, архаическим человеком в дописьменную эру и рисующим писателем существует нечто общее — попытка связать воедино Мироздание и Мое отношение к нему (точку зрения на него)². Изображение во всех трех случаях является не столько «отражением мира», сколько формулированием определенной точки зрения, связанной с конкретной индивидуальностью.

Если набор определенных пространственно-художественных форм («хронотопов») в творчестве писателя не является простой случайностью и поддается типологизации, то не будет слишком смелым предположение и о том, что возможна параллельная типология форм организации пространства в рисунках писателя, где определенная форма пространства также не есть случайность. Тем самым можно поставить вопрос о возможности создания определенной типологии пространственных форм портретных рисунков писателя, с выяснением специфического набора «частей речи» в идеографическом тексте писателя.

Выражение специфики отношения той или иной точки зрения на мир называется ракурсом. То есть для художника практически единственный способ обозначить изменение отношения одной вещи (существа) к другой вещи (другому существу) — это изменить их позицию (взаиморасположение) относительно общей для них оси координат. Такого рода системой координат, обеспечивающей изменение взаимного положения элементов в художественной системе,

² *Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М., 1982. С. 139–141.*

оказывается система ценностей, которая обычно обозначается рядом второстепенных героев, специфическим предметным миром и специфической топографией (то, что мы называем «семантическим полем»). Главный герой как основной действующий нарушает сложившееся семантическое поле, переходит его границу, в ряде случаев — разрушает его, тем самым обеспечивая возможность существования сюжета произведения.

Таким образом, сама возможность передачи эстетической информации в художественном тексте связана с необходимостью создания модели пространства, а затем расположения внутри этого пространства определенного угла, резко актуализирующего его информационные ресурсы. Отсюда ясно, что художественное пространство обязательно должно обладать кривизной, именно она и делает художественную пространственную модель источником информации. Как показал П.А. Флоренский, в пределах евклидовой модели пространства, изотропного и принципиально бесконечного, любые повороты вещей и существ относительно друг друга не несут никакой информации — система координат здесь оказывается независимой от индивидуальной точки зрения, она догматически незыблема и принципиально нерушима³. Если нет искривления пространственного поля — нет и информации, поэтому евклидова пространственная система обладает нулевым уровнем информативности. В эйнштейновской пространственной модели («четырёхмерном Континууме») ситуация меняется: ничего абсолютно незыблемого и принципиально статичного здесь нет, поэтому любой участок пространства обладает определенной степенью кривизны: взаимное пространственное и энергетическое отношение вещей (существ) определяет свойства окружающего пространства и течение времени. Любая точка «внутри» принципиально зависима от точки «вовне» — и наоборот. Это распространяется и на свойства художественного пространства, которое моделируется писателем в его черновых рукописях. Вот почему столь важно изучение форм внеположенности, представленных в рисунках писателей, — они суть формы рождающегося художественного пространства, параметры которого задаются во взаимном отношении «я», «ты» и «он» друг к другу.

³ См.: Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Литературный герой создается писателем как выражение определенной, специфической точки зрения на мир, подчиняющей себе все окружение героя. Вопрос, что создается первым — точка зрения героя или окружающий его художественный мир, теряет свой смысл, так как одно не может существовать без другого; здесь обнаруживаются эвристические ресурсы знаменитого вопроса о том, что было раньше — курица или яйцо. То есть художественный мир вырастает из точки зрения на него постольку, поскольку точка зрения на этот мир обеспечивается его бытием. Художественная форма вырастает из личной точки зрения писателя на мир, которая актуализируется, пространственно отдалается от писателя, для того чтобы воплотиться в «другом я», то есть в личности литературного героя. Основным инструментом такого отделения «я героя» от своего личного «я» для Достоевского был портретный рисунок.

При изучении свойств портретных рисунков писателей особое значение приобретает изучение угла «поворота» изображенного лица относительно поверхности листа бумаги (точка отсчета, естественно, принимается как лежащая на перпендикуляре от центра поверхности страницы). Предположим, продолжая мысль П.А. Флоренского⁴, что определенный набор типовых положений тела человека в пространстве (относительно нашего взгляда на него) описывается положением фронтальным (анфас), боковым (профиль) и со спины (обозначим это словосочетанием «спинной поворот»). Нельзя не заметить, что эти три типичные позы находят свою параллель в языке, в грамматических категориях лица — «я» (фронтальный ракурс), «ты» (вид сбоку, или «профиль»), «он» (спинной поворот). Этот характерный набор определил не только свойства организации пространства в культуре Нового времени, но и стал основным смыслопорождающим механизмом, в том числе и в том поиске нового смысла, который предпринимал писатель, рисуя лицо задуманного им литературного героя или обдумывая судьбу его прототипа. Возникающая при этом изобразительная форма каждый раз была далеко не случайной: кругозор и окружение героя формируются, как уже говорилось, одновременно, однако стиль творческого мышления того или иного писателя заставляет его выбирать один из двух вариантов: либо окружение — мир, в котором нужно «поселить» героя, либо кругозор — точка зрения героя на

⁴ См.: Флоренский П.А. Указ. соч. С. 151–152.

мир, наполненный вещами и существами. В чем же принципиальная разница между тремя базовыми ракурсами писательской «точки зрения» и формирующимися в рисунке ракурсами отношения к реальности?

Категория «я» (анфас) обладает свойством неподвижности, это своего рода исходная точка повествования, еще не получившая движения, не превратившаяся в линию сюжета. Именно поэтому Достоевский рисовал лица своих героев только анфас, внимательно вглядываясь в них, ища физиономические описания тех свойств их характера, которые помогут обеспечить искомую художественную форму. В случае анфаса «миром», в который смотрит герой, оказывается сам писатель, именно он обеспечивает своим бытием и своим лицом возможность воплощения рождающемуся новому человеку, готовому включиться в окружающий мир.

Характерно, что и Достоевский и Пушкин искали этого нового деятеля бытия, анализируя собственные черты (род автопортрета), и за счет этого образовывались новые позиции, новые ракурсы отношения к реальности: Пушкин—Вольтер или Достоевский—Наполеон. Этот процесс постановки себя в новое отношение к реальности как средство формирования нового литературного героя, переведенный на язык портретного рисунка, создавал совершенно неизбежный в таком случае эффект автобиографичности.

Так, рисунки писателя, где он критически осмысляет свою внешность — например, многочисленные автопортреты А.С. Пушкина, — это не столько взгляд на себя со стороны, сколько попытка вывести за пределы своего «я» новое, несвойственное своему личному «я» бытие: писатель выносит свою точку зрения на мир за телесные пределы себя самого, и сама попытка такого рода рождает и новое лицо, и новый мир — будущую форму художественного произведения⁵.

На л. 94 «третьей записной тетради Достоевского» изображен Родион Раскольников, а также его мать и сестра как основные действующие лица первой главы романа. Рядом — план романа «Преступление и наказание», где в трех абзацах текста описываются три задуманные части романа (в то время

⁵ Бахтин пишет об этом: «Взглянув на себя глазами другого, мы в жизни снова всегда возвращаемся в себя самих, и последнее, как бы резюмирующее событие совершается в нас в категориях собственной жизни» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности... С. 17).

еще мыслимого как повесть «Исповедь преступника»). С помощью изображения своего героя анфас Достоевский ставит его перед собой в качестве равноправного участника диалога и одновременно в позицию — один на один с миром, где ему предстоит жить и страдать, рождая сюжет и смысл произведения. Разработка эпизода, где Раскольников признается Соне Мармеладовой в убийстве старухи-процентщицы и ее сестры Лизаветы, требует изображения лица Сони анфас. Обратим внимание на тени за спиной героини (на столе перед ней стоит свеча), розан («нимб») над ее головой, а также встревоженное выражение ее лица. Записи справа и внизу — набросок беседы Раскольникова и Сони, разворачивающие этот эпизод во времени. Попытка физиогномического осмысления «лица идеи» главного героя романа «Идиот» (первой редакции, где центре повествования находился герой-антипод князя Мышкина) потребовала усилий по формированию идеографического знака этой идеи, выраженного соответствующей портретной зарисовкой.

Другое дело, когда возникает рисунок в профиль, в этом случае смысловой акцент делается не на категорию «я», но на категорию «ты»: не случайно, что Достоевский рисовал в профиль чаще всего известных ему современников, исторических лиц, прототипов своих героев, например брата М.М. Достоевского, И.С. Тургенева. Обратим внимание на то, что если Тургенев 1860-х гг. (изображение внизу слева) дается в профиль, как лицо исторически действительное, то несколько портретов молодого Тургенева, 1840-х гг., времени, когда писатели познакомились, формируются по законам идеографической гипотезы, подчиняясь параметрам рисунка-предположения. В этой композиции «лицо идеи» Тургенева расслаивается на безусловно принятого, положительного Тургенева-Колосова и современного Тургенева, автора «Дыма», вызвавшего отрицательную реакцию Достоевского. Не случайно, портрет «молодого Тургенева» справа внизу он начинает поворачивать на три четверти, пытаясь осмыслить героя Тургенева Колосова и облик его создателя как одно лицо. Похожего типа рисунок в три четверти мы видим в изображении Сервантеса-Дон-Кихота, сделанном в его «записной тетради» в 1860-е гг.

Таким образом, если «я» (анфас) — это абсолютное лицо, находящееся в центре Вселенной,двигающее всем мирозданием, обозначение незыблемого центра личного бытия человека, то «ты» (профиль) — это история, мир в движении, направление которого не от «я» к «ты», но как бы мимо меня, рядом со мной,

от «ты» к «он». Это — воплощение смещения точки, формирующее время. «Ты» и профиль связаны с формированием или констатацией времени героя; «я» — с формированием или констатацией точки отсчета, с помощью которой пространство может быть воспринято и интерпретировано. Если в «я» очевидна самодовлеющая полнота индивидуального лица, то в «ты» — процесс движения, кинетическая энергия происходящего на наших глазах сдвига, формирующего новый смысл. Если «я», при отсутствии времени, фиксирует идею бессмертия человеческой индивидуальности (личное «я» не переживает факта собственной смерти), то «ты» указывает на факт смерти, ведь смерть переживается человеком только как смерть ДРУГОГО.

Рисунки анфас обозначают вечного, но обездвиженного в мироздании человека; портрет в профиль обозначает человека в движении, во времени, человека-линию и тем самым непреложную конечность его земного пути. Основная проблема здесь в том, что профиль соединяет человека с миром и губит его, а анфас фиксирует вечность «я», но оставляет его в онтологическом одиночестве и лишает «другого». Флоренский пишет:

Совершенство, святость, мудрость, вообще завершённое состояние личности не приемлется людьми нового времени потому, что оно требует себе либо «да, да», либо «нет, нет». Искание истины новый человек предпочитает истине и методологию — достигнутому знанию⁶.

Уклончивость и субъективность профиля выдают человека Нового времени, потерявшего свое «знание» и усомнившегося во всем, замкнутого на «общественном», при отказе от ценности своего «лика» и в предпочтении «личности» («я» в восприятии другим):

Новому человеку ... Важно не совершенное ... а любоваться самим собой, своими тонкими душевными переживаниями, которым истина служит лишь предлогом и возбуждателем⁷.

С другой стороны, именно «он» несет с собой мысль о принципиальной возможности другого пространства, лежащего за пределами художественного мира, — мысль крамольную и очень трудную, так как именно отграничивание и структу-

⁶ Флоренский П.А. Указ. соч. С. 172.

⁷ Там же.

Joseph was my son and I was his father. I was his father and he was my son. I was his father and he was my son. I was his father and he was my son.

*Вот в-вот что и есть. А вы же видите, что
нужно (первая редакция)*



Ф.М. Достоевский. Записная тетрадь 1867–1868 г.: черновые записки к роману «Идиот», портретный набросок Достоевского, представляющий собой попытку физиономического изучения лица главного героя (первая редакция романа) (РГАЛИ, Москва)

рирование внутреннего пространства произведения и составляют одну из самых существенных задач писателя.

Если представление о художественном мире как «ином пространстве» не выглядит для современного человека как нечто трудное, то попытка сформулировать иное пространство изнутри формирующегося художественного мира — задача сложная. Категория «он» («спинной поворот») формирует мысль о конечности не только одного человека, но о конечности Вселенной, это идея эсхатологическая, воплощение апокалипсиса. Проницательно замечает опять же Флоренский:

И потому заранее возвещается бесцельность и бесплодность этого непрекращающегося томительного странствия по беспредельным мирам, везде одинаково неудовлетворяющимся. Будет ли этот странник называться Фаустом..., Дон Жуаном или Вечным Жидом, все равно это один и тот же человек перспективы... Произведение же такого духа покажет бытие как перспективную дыру, то есть как уход в беспредельное пространство, объединяемое лишь точкой схода...⁸

Поэтому третье лицо — «он», сдвигающийся в другую плоскость в «спинном повороте», уходящий прочь, — явление чрезвычайно редкое в рисунках писателя. Возможно, что таким исключением, связанным с формированием категории «он» в рукописи романа «Евгений Онегин», является изображение «уходящей Татьяны». У Достоевского такого рода явлений нет, как нет альтернативы двум основным позициям художественного мира — кругозору и окружению литературного героя.

Таким образом выясняется связь, которая существует между вещью или существом и его наименованием: «Я» выражает собой интенцию собственного имени и законы личности, «Ты» (профиль) — имя нарицательное, несущее общественно-культурные нормы. Обратим в связи с этим внимание на то, как напряженно работал Достоевский над осмыслением личных имен, связанных с задуманной темой. Около 2000 каллиграфических записей сделаны им в процессе осмысления имен персонажей и их прототипов, названий географических пунктов, литературных произведений и пр. «Каллиграфия» Достоевского — это графически осмысленные имена собственные. «Каллиграфия» Достоевского — это слово, повернутое к нам анфас, для актуализации его возможной связи с истиной.

⁸ Флоренский П.А. Указ. соч. С. 151–152.

Другим важным фактором формирования смысловой оси «я»/«ты» — «анфас/профиль» — «кругозор/окружение» является физическая определенность самого процесса рисования. Точка зрения статичного «я», лишённого времени, онтологически связана с плоскостью, моделью которой для рисующего писателя становится тетрадный лист. Сама форма листа и его размеры оказывали влияние на размер рисунка Достоевского — на чистом листе он всегда создавал в его центре портретный рисунок 6–7 см в диаметре, если рисовал на странице, уже ограниченной другими рисунками и текстом, возникал рисунок малого формата, 3–4 см в диаметре. Эта удивительная закономерность доказывает, что писатель воспринимал лист своей тетради не как простое «место» для рисования, но как моделирующий бытийный фактор, пространственные границы которого определялись границами тетрадной страницы.

«Ты» оказывается связанным с трехмерным миром, где к двум осям координат прибавляется третья — время. Изображение в профиль — своего рода метафора движущегося объемного мира, так же как изображение анфас передает мысль о созерцании этого мира изнутри индивидуального «избытка видения». Телесное освещено категорией «другого» («ты»), духовное — категорией «я»⁹, наружность человека М.М. Бахтин определял как «здесь-и-теперь-бытие»¹⁰. Поэтому «ты» выдает наличие вокруг субъекта окружающего мира, в то время как «я» свидетельствует лишь о возможности его обрести — увидеть, но для этого нужно повернуться по стреле времени в профиль.

Нельзя сказать, что эти свойства характерны только для рисунков писателя — обратим внимание на то, что и в русской иконе отрицательные персонажи (например, палачи в сценах мучительства христиан) изображаются в профиль, а святые, как правило, анфас. Здесь также с «я»-анфас связана категория вечности, незыблемой прочности Мироздания (Царство Небесное); с «ты»-профилем — категория временности, бренности, случайности и конечности земного бытия человека (этот мир); не случайно, что, изображая в своих рукописях черта, Достоевский показал его в профиль, а «старца» рисовал анфас¹¹.

⁹ См.: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 62.

¹⁰ *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности... С. 39.

¹¹ П.А. Флоренский обращает наше внимание на то, что на монетах всех стран и континентов нет ни одного изображения лица анфас — только



Ф.М. Достоевский. Страница записной тетради, предположительно 1867 г. Изображение Тургенева середины 1860-х гг. окружают четыре наброска «молодого Тургенева» (РГАЛИ, Москва)

Названные выше пути исследования категории лица в портретных рисунках, сделанных писателями в процессе творчества, разумеется, не могут рассматриваться изолированно от параллельного изучения грамматико-поэтической категории лица, как она сформирована в окончательном тексте произведения на лексико-грамматическом уровне. Необходимо также изучение грамматики позы (взаимного положения тел) в художественном тексте. Такого рода комплексное изучение может дать совершенно новую информацию о, казалось бы, давно изученном материале — причем не только в отношении более полного прочтения «портретной графики писателей», но и для нужд генеративной эстетики, с целью прояснения темных мест в истории создания того или иного произведения.

* * *

Чаще всего под изданием рукописного фонда писателя понимается книжная публикация его черновых (вербальных) текстов. Рисунки и другие нестандартные текстовые образования обычно занимают здесь второстепенное место, рассматриваются как некие случайные явления или «иллюстрации». Это, конечно, неверно, ведь иллюстрации являются переводом в графико-изобразительную форму уже законченных словесных форм, в то время как рисунки, сделанные писателем в процессе написания произведения, занимают позицию прямо противоположную.

Вторая проблема — очевидная исчерпанность бумажной формы издания, которая не в состоянии решить многие задачи. Нужны новые текстологические принципы и новые технические средства публикации рукописей писателя. Нельзя допустить, чтобы публикация идеографических записей писателя грубо искажала информацию, необходимую исследователю. По мере совершенствования компьютерной техники возникают формы хранения и обработки информации, значительно превосходящие возможности исследователя, который, к примеру, сидит в архиве и листает оригиналы рукописей. В конце концов, становится ясно, что новая текстология — понимаемая как изучение творческого процесса, приведшего к созданию того или иного произведения, — обязана учитывать все виды письма, присутствующего в рукописи писателя.

в профиль, по-видимому, мы имеем дело с законом, который не знает культурных границ (Флоренский П.А. Указ. соч. С. 168).

Такого рода издания рукописей писателя совсем не обязательно должны быть сделаны традиционным способом, в виде факсимильных изданий на бумаге или даже на пластике. Гораздо более эффективно издание рукописей писателя в цифровой форме, в виде CD или DVD мультимедийного альбома. Современные способы копирования (например, цифровая съемка) позволяют избежать порчи объекта съемки, свести к минимуму потери информации при копировании, дают возможность обеспечить высокое разрешение, насущно необходимое для нужд исследовательской работы. Высокое разрешение (более 1200 пикселей) и съемка в цвете позволят по-новому поставить и решить многие текстологические вопросы, никаким другим образом не решаемые.

Разработанная нами в 1992 г. программа сохранения и научно-текстологической обработки рукописей писателей «Рукописное наследие» (см. приложение к настоящей статье) к сегодняшнему дню отнюдь не устарела, но по мере успешного развития компьютерной техники обретает все большую актуальность¹².

Первый шаг к осуществлению проекта был сделан в 1999 г. с помощью создания компьютерного альбома «Рисунки в рукописях Ф.М. Достоевского к роману „Преступление и наказание“», где впервые, усилиями автора этих строк и программистов фирмы «Альт-Софт» (Санкт-Петербург), была создана компьютерная программа, предназначенная для изучения рисунков в рукописях писателя. В альбом вошли все портретные рисунки, сделанные Достоевским во время работы над произведением. Структура альбома определялась четырьмя слоями информации, которая предлагалась пользователю:

¹² Научно-издательская программа «Рукописное наследие» была разработана в 1992 г. в рамках научно-издательских программ Международного благотворительного фонда спасения Петербурга-Ленинграда, под председательством А.А. Собчака и при участии акад. Д.С. Лихачева, активно поддерживавшего программу и написавшего десятки писем в ее поддержку. В 1993 г. к программе был подключен Форум лидеров бизнеса под эгидой принца Чарльза, сначала — в лице представителя Форума в России госпожи Сюзан Кози, затем секретаря принца Чарльза сэра Роберта Дэвиса и руководителя Форума сэра Эрнста Холла, после этого — и самого принца Чарльза, которые посетили Пушкинский Дом и согласились выделить средства для создания цифрового архива ИРЛИ РАН. Затем, однако, цель использования денег была изменена, и средства были направлены на издание факсимиле записных тетрадей А.С. Пушкина.

— факсимиле страницы, на которой расположен рисунок писателя;

— макет страницы, где при сохранении рисунков и других идеографических знаков вербальные тексты переведены в текстовый набор, позволяющий легко читать рукописный текст, расположение слов в пространстве страницы точно сохраняется;

— рисунки, выделенные в самостоятельный информационный слой, что позволяет ставить их рядом, сравнивать, накладывать друг на друга, увеличивать, уменьшать и пр.;

— описание роли и значения, которые имело рисование в жизни и творчестве писателя.

Альбом предполагает активную работу пользователя с материалом, предусматривает возможность «закладок», введения своего текста в примечание к рисункам, произвольную перестановку материала внутри «списков» и «реестров», имеет обширный «help», который подробно разъясняет пользователю, как обращаться с программой, а также содержит справочный материал, комментарии и объяснения, связанные с той или иной страницей рукописи. Можно запустить демонстрационный режим, превращающий альбом в нечто вроде видеофильма, который идет от начала до конца в автоматическом режиме. Изданный на средства фонда «Открытое общество» в количестве 100 экземпляров, компьютерный альбом поступил в библиотеки и научные учреждения Петербурга, Москвы и других городов России.

Этот скромный пилотный проект, разумеется, не выполнил до конца ни одной из задач, связанных с перспективами создания цифрового научно-исследовательского архива. Конечно, возможности активной работы исследователя с рукописями писателя в альбоме пока очень ограничены, цифровые копии сделаны с недостаточно высоким разрешением, само количество рукописного материала слишком мало, чтобы стать базой для серьезной исследовательской работы.

Однако альбом «Рисунки в рукописях Ф.М. Достоевского» стал стартовой площадкой для накопления опыта по созданию компьютерных программ, предназначенных для изучения рукописных материалов писателей, показав реальность и перспективность проекта, эффективность принятых технических и текстологических решений и, главное, всю его сложность. Здесь обозначились горизонты научных и технических

проблем, которые неизбежно нужно будет решать в будущем при создании новых компьютерных исследовательских программ, предназначенных для изучения графики в рукописях писателя, а также того сложнейшего объекта изучения, который мы называем «поэтика рукописи».

Приложение

Программа создания цифрового архива рукописей А.С. Пушкина «Рукописное наследие»

Общая задача:

Цифровая запись факсимиле пушкинских рукописей объемом около 12 000 листов формата 22,0×33,0 см, в цвете, с максимальной точностью и разрешением не менее 1200 пикселей, в масштабе 1:1, с последующим хранением на цифровых носителях (DVD, CD или на винчестере компьютера), необходимость одновременного хранения нескольких копий диктуется соображениями безопасности. При соприкосновении со светом, изменении влажности и под воздействием других неблагоприятных факторов рукописи А.С. Пушкина неизбежно разрушаются. Самое бережное переворачивание страниц его тетрадей вызывает необратимые изменения в структуре бумаги и плотности чернильных и карандашных линий рукописей. Такого рода запись позволит избежать потерь информации, неизбежных при хранении бумажных оригиналов.

Возможные результаты:

— собрать и навечно зафиксировать страницы пушкинского рукописного наследия, остановив тем самым процесс потери информации, сопровождающий ухудшение их материального состояния, неизбежное при любом, самом бережном хранении (при продолжении такого же как сегодня интенсивного обращения исследователей к рукописному фонду А.С. Пушкина уже через 100–150 лет цифровая копия будет лучше оригинала);

— продвинуть на качественно новый научно-технический уровень методику обработки пушкинских рукописей — как графических, так и вербальных текстов; заново, с использованием новых технических средств атрибутировать автографы поэта; собранная информация может эффективно обрабаты-

ваться компьютерными программами, уже существующими в настоящее время в мире, принципиально возможно и создание специальных программ. Например, с помощью сопоставления данных спектрального анализа чернил и бумаги можно будет по-новому представить себе последовательность и динамику заполнения страниц рукописи Пушкина, что предоставит большие возможности для уточнения других данных, касающихся творческого процесса поэта;

— создать новые возможности для популяризации наследия русской классической литературы в нашей стране и за рубежом с помощью видеофильмов, CD-альбомов, компьютерных программ, содержащих уникальную информацию о творческом процессе писателя; эти материалы могут быть предназначены для школ, библиотек, культурных центров в нашей стране и за рубежом;

— создать новые возможности для сбережения оригиналов рукописей А.С. Пушкина, которые могут быть помещены в специальные хранилища (например, в контейнеры с инертным газом) и сохранены для будущих поколений; цифровые копии могут использоваться сколь угодно долго и интенсивно, они легко передаются через компьютерные сети или в виде записи на диске, представляя исследователям всего мира совершенно уникальные возможности для изучения пушкинского рукописного наследия;

— заложить тем самым научно-методическую и техническую базу для создания цифрового рукописного фонда на базе Академии наук России, объединяющего в одном месте рукописи классиков русской литературы, рассеянные по архивам десятков стран, с целью их изучения и популяризации.

Решив проблему сохранности рукописей и, попутно, выводя текстологию на качественно новый уровень, реализация проекта «Рукописное наследие» поднимет престиж страны и роль русской культуры в мировом сообществе. Ясно, что речь идет не только о Пушкине, хотя, видимо, именно Пушкин заслуживал бы того, чтобы его рукописи оказались первым фондом хранения цифрового архива.

Деконструкция и реконструкция

Вера Терёхина

Поэма Владимира Маяковского «Пятый <Четвертый? Тридевятый?> Интернационал»

Эдичионная судьба произведений Владимира Маяковского была в отличие от его личной судьбы вполне удачной. Даже при жизни, когда еще невнимание к наследию лучшего, талантливейшего поэта советской эпохи не было преступлением, буквально все, написанное Маяковским, попадало в печать. Нельзя не отметить, что при публикациях существовали цензурные изъятия, особенно значительные в годы Первой мировой войны. В поэме «Облако в штанах» (1915), как известно, были заменены отточиями целые строфы, содержавшие призыв к бунту против царского строя, официальной религии, искусства. «„Облако“ вышло перистое, — шутил Маяковский, — цензура в него дула...»

Бывали случаи, когда в силу внешних причин стихотворения Маяковского печатались в разных редакциях. Так случилось, например, с хрестоматийным «Необычайным приключением, бывшем с Владимиром Маяковским летом на даче». Оно печаталось так же как поэма «Солнце» (М., 1923), «Солнце в гостях у Маяковского» (Нью-Йорк, 1925). После первой публикации стихотворения, будучи в Берлине, поэт надиктовал текст по памяти для издания книги «Для голоса» в оформлении Эль Лисицкого. Он существенно отличался от первоначально-го и может рассматриваться в качестве самостоятельной версии произведения. В дальнейшем эти два варианта существовали для Маяковского равноправно.

Предметом моего исследования стала творческая и эдичионная история группы текстов, которые в Полном собрании сочинений Маяковского в 13 томах опубликованы как две неоконченные поэмы: «Четвертый Интернационал» и «Пятый

Интернационал». Проблема заключалась в выборе основного источника и наиболее объективного представления авторской воли при публикации текстов в новом, академическом Собрании сочинений Маяковского в 19 томах.

При жизни Маяковского пролог поэмы под заглавием «IV Интернационал» публиковался в журнале «Красная новь» (1922. № 3 [7]. Май) без строк 161–168 и 192–198. Первая часть под заглавием «Тридевятый Интернационал» печаталась в газете «Известия» (1922, 10 сентября) и в книге «Избранный Маяковский»; вторая часть под заглавием «Пятый Интернационал» — в газете «Известия» (1922, 23 сентября); первая и вторая части — в книге «О Курске, о комсомоле...» и в Сочинениях¹.

Сохранился также черновой автограф (записная книжка № 11, 12, ГММ); белой автограф-1 (в дальнейшем — БА-1; записная книжка № 13, ГММ); белой автограф-2 (в дальнейшем — БА-2; РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 55), черновой автограф двух отрывков, не вошедших в окончательный текст (записная книжка № 14, ГММ).

БА-1 записан на каждой стороне листа записной книжки, с поправками, заглавие отсутствует. БА-2 — на семи листах писчей бумаги с одной стороны, черными чернилами, с подписью; слова «Маяковского», «сытаго», «ея» написаны по старой орфографии. В конце текста, вероятно, обозначено количество строк — 257. Рукопись подготовлена к печати, в ней нет помарок, соблюдены столбик и пробелы, выделено заглавие. В строке 170 вместо «в коммуны ль мещанина выселим мы» (БА-1) дан подцензурный вариант «в малину ль...».

Текст в журнале «Красная новь» печатался с прописными буквами в начале каждой строки, столбиком. Интервалы не вполне совпадали с имеющимися в БА-2. Пропуски строк 161–168 и 192–198, а также замена слова «коммуна» на «малина» в строке 170 носили цензурный характер.

Предлагается печатать пролог по рукописи (БА-2) с поправкой: в строке 170 вместо «в малину ль мещанина выселим мы» — «в коммуны ль мещанина выселим мы» (по БА-1).

К заготовкам текстов «Пятого Интернационала» относятся: строки 35, 38–40 и двустушие, не вошедшее в окончательный текст (записная книжка № 11, ГММ); белой автограф 1-й части и черновой автограф 2-й части (без заглавия, прозаич-

¹ Маяковский В.В. Сочинения. Т. 2. М., 1928.

ческого текста и начала 2-й части, записная книжка № 15, ГММ); черновой автограф начала 2-й части (записная книжка № 16, ГММ).

Наиболее полный текст записан карандашом (записная книжка № 15), при этом текст первой части на с. 3–25 был внесен по памяти на одной стороне листа, без поправок и пробелов для прозаических вставок, а работа над текстом второй части (без строк 496–529) шла последовательно на с. 26–39 (заготовки строк на левой стороне, текст на правой). Прозаический текст, по-видимому, появился позже, на стадии белой рукописи, которая нам неизвестна. Начало второй части (строки 496–529) также написано позже основного текста, незадолго перед публикацией (на обороте значатся телефон редакции «Известий» и перечень полученных до 5 сентября гонимых).

«Пятый Интернационал» печатается по тексту Сочинений В.В. Маяковского, т. 2 (последней прижизненной публикации) с внесением в основной источник исправлений и уточнений.

Творческая история произведения отличается сложностью и незавершенностью. Композиция поэмы, ее сюжетно-тематическое воплощение менялось, а из предполагавшихся восьми частей были опубликованы только две. Сохранившиеся рукописи не позволяют полностью реконструировать последовательность работы и причины ее прекращения.

Замысел поэмы относится, вероятно, к концу 1920 г. Маяковский отмечал в главе «22-й год» очерка «Я сам»:

Начал записывать работанный третий год «Пятый Интернационал». Утопия. Будет показано искусство через 500 лет.

Посетивший Маяковского осенью 1920 г. немецкий писатель Лео Маттиас в книге «Гений и безумие в России» (Берлин, 1921) рассказывал:

В настоящее время он пишет новую драму, главными героями являются Ленин, Эйнштейн и некто третий, имя которого он не хотел назвать. Кроме того, там участвует Бог, которого он заставляет петь народные песни и даже известные оперные арии².

² «Я земной шар чуть не весь обошел...» / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М., 1988. С. 286.

Обдумывание будущей поэмы проходило около года, в течение которого, по-видимому, под воздействием внешних причин (окончание гражданской войны, переход к нэпу, политическая ситуация в Германии и др.), а также внутренней творческой эволюции менялись ее основные параметры. Р. Яacobсон вспоминал:

Разговаривали мы, и не раз, о писавшемся долго и так и не описанном котором-то Интернационале. Когда он работал над этой поэмой, он был очень неуверен и очень раздражителен, если с ним начинались по этому поводу какие-то пререкания, ссоры. Она ему казалась самой важной из всего, что он сделал — самым важным по широкому захвату тем... это была сокровенная тема... И он верил, что он совершает большой подвиг, когда писал свой не то «пятый», не то «четвертый» Интернационал³.

Первоначально замысел поэмы об искусстве будущего был, вероятно, связан с желанием Маяковского вступить в диалог с большевистским партийным руководством и противопоставить свое понимание творчества негативным оценкам его работы (ср. подзаголовок Пролога — «Открытое письмо Маяковского ЦК РКП, объясняющее некоторые его, Маяковского, поступки»). Так, ему были известны критические слова В.И. Ленина в свой адрес при посещении общежития Вхутемаса (март 1921) и отрицательные отзывы на подаренную от имени комфутов поэму «150 000 000» (апрель 1921). А.В. Луначарский в письме редактору журнала «Печать и революция» (15 мая 1921 г.) подчеркивал, что

должен был бы сказать много неприятного по ее (поэмы «150 000 000». — В.Т.) поводу, а при теперешних обстоятельствах, когда на футуристов наваливаются довольно злобно, я считал бы неудобным и браться за перо⁴.

Однако осенью того же года в рецензии на журнал «Дом искусств» Луначарский заявлял, что

партия как таковая относится холодно и даже враждебно к сочинениям Маяковского⁵.

В партийном органе, газете «Правда» от 25 августа 1921 г. появилась статья Л.С. Сосновского «Довольно маяковщины»,

³ Там же. С. 56.

⁴ Вопросы литературы. 1979. № 1. С. 195.

⁵ Печать и революция. 1921. Кн. 2. С. 226.



Обложка первого издания поэмы В. Маяковского «Хорошо!»

подвергавшая ревизии послереволюционное творчество Маяковского в связи с его иском к Госиздату. Вероятно, для поэта, который не печатался в «Правде» и «Известиях», ответом на подобные выступления была организация вечера «Дювлам» (Двенадцатилетний юбилей Маяковского) в Политехническом музее 19 сентября 1921 г. и переход от обдумывания к непосредственной работе над текстом поэмы «IV Интернационал».

Первое упоминание о работе над текстом поэмы содержится в письме к Л.Ю. Брик от 24 октября 1921 г.: «Начал писать. Кое-как двигаю пролог...»

12 ноября он сообщал: «Пишу плохо — трудно».

Затем — 16 ноября: «Поэма двигается крайне медленно — в день по строчке! — Отвожу на писание Харьков».

1 декабря: «Пишется с большим трудом. Придумывается же довольно хорошо».

5 декабря, имея в виду плакаты РОСТА, работа над которыми продолжалась до февраля 1922 г., Маяковский признавался: «Последние дни я ничего не рисую — стал писать и рад бы был пребывать в таком состоянии».

В письме от 6 января 1922 г. сообщалось: «Пишу (только сейчас стал серьезно)».

Судя по ответам на анкету «Что увлекает вас сегодня?», в феврале Маяковский работал, в частности, над отрывком «Я не окончил речь еще»⁶. Именно этот отрывок, не вошедший в окончательный текст пролога, дал основание трактовать поэму как сатирический ответ Маяковского на Третий, ленинский, Интернационал. Poleмика, начиная с заглавия, была вызвана отрицательной реакцией вождя на поэму «150 000 000»⁷. Р. Якобсон вспоминал:

Очень любопытно, что у него все время это менялось, даже не в течение лет, а в течение разговора: — Что же это, события непосредственные, вот разговоры непосредственно с Лениным предстоят? Или это что-то такое, что наступит через пятьсот лет?⁸

Пролог поэмы был завершён к началу февраля 1922 г. В это время изменились исходные условия, двигавшие замысел и содержание поэмы. В марте 1922 г. Маяковский впервые

⁶ Мой журнал Василия Каменского. 1922. № 1.

⁷ Янгфельдт Б. Любовь — это сердце всего. М., 1990. С. 206.

⁸ Янгфельдт Б. Якобсон-будетлянин. Стокгольм, 1992. С. 55–56.

напечатался в газете «Известия», и его стихотворение «Прозаседавшиеся» получило одобрение В.И. Ленина. Как лидер литературной группы и издательства МАФ (Московской — в будущем Международной — ассоциации футуристов) Маяковский готовит собрание сочинений в 4-х томах (в действительности в 1922 г. вышли две книги под общим названием «13 лет работы») и обдумывает план собственного журнала. Среди записей к выступлению с чтением поэмы «Пятый Интернационал» 3 октября 1922 г., следующих за ее текстом (записная книжка № 15, л. 46 об.), мы находим тезис: «через футуризм к художественному реализму». Поэт говорил: «„V Интернационал“ — это поэма предвидения. Образец формы творчества грядущих лет»⁹.

Таким образом, замысел произведения расширился и на первый план выступил не спор об искусстве, а социальная утопия.

Ранее, первого сентября 1922 г., за десять дней до публикации поэмы, Маяковский направил Л.Д. Троцкому так называемое «Письмо о футуризме», в котором ответил на вопросы об эстетической программе русского футуризма, его достижениях в словесном искусстве. Сведения об итальянском футуризме по тем же пунктам сообщил А. Грамши в письме от 8 сентября 1922 г. Эти материалы были использованы Троцким в статье «Футуризм» (Правда. 1923, 25 и 26 сентября), вошедшей в книгу «Литература и революция» (1923).

Маяковский, очерчивая историю футуризма, сформулировал задачу, поэтически решаемую в поэме «Пятый Интернационал»:

...в революционную эпоху, когда быт еще не отвердел, требуется лозунговая лирика, подхлестывающая революционную практику, а не несторское подытоживание результатов этой практики.

Помимо лирики, как отметил Маяковский в заключение письма, создаются образцы современного эпоса:

но не протокольно-описательного, а действенно-тенденциозного или даже фантастически-утопического, дающего быт не таким, как он есть, а каким он непременно будет и быть должен.

Таким образом, идея поэмы (подхлестывать революционную практику — звать к Революции духа) и жанр произведе-

⁹ Вечерние известия. 1922. 9 октября.

ния (фантастически-утопический эпос) определены более общими творческими установками Маяковского.

Кроме оптимистического пафоса, которым была пронизана тема нового искусства и его места в социально-политической структуре общества, в прологе к поэме отразился сатирический пафос. По воспоминаниям Р. Якобсона здесь Маяковский «настаивал на хитроумном сочетании логики и зауми»:

Когда я говорил ему, что ход поэмы становится очень рациональным, очень публицистическим, он сердился, усмехался и говорил: «А ты не заметил, что все решение таких математических формул и так далее у меня совершенно заумное?» — что это только кажущаяся боязнь поэзии, боязнь стиха, а на самом деле это очень построено, так, как построена сатирическая заумь¹⁰.

У Маяковского «был громадный страх перед тем, что революция измещанится, что она обрстет бытом. К этому обрастанию у него была совершенная ненависть. Об этом он пишет, этому должен был быть посвящен „Пятый Интернационал“»¹¹.

Дальнейшая работа над текстом поэмы велась в первой половине 1922 г., но не была завершена: из восьми задуманных частей было написано только две. После первого исполнения поэмы 3 октября 1922 г. Маяковский уехал за границу, в Берлин и Париж, после возвращения к работе над продолжением поэмы не приступал.

О заглавии поэмы. По-видимому, в начале поэма называлась «IV Интернационал». В БА-2 сверху написано: «IV Интернационал» как рубрика, ниже фамилия автора, затем «Открытое письмо Маяковского ЦК РКП» в качестве названия текста. В феврале 1922 г., во время первых публичных чтений, этот текст рассматривался в качестве введения или пролога ко всему произведению. Так, известно, что свое выступление на открытии Центрального дома просвещения и искусства Маяковский завершил «чтением отрывка своей последней поэмы „IV Интернационал“»¹². А.В. Луначарский писал о «прологе к новой поэме „IV Интернационал“ или о „введении в новую поэму“». На вечере в Политехническом музее «Поэты — голодающим» 2 марта 1922 г. Маяковский

¹⁰ Цит. по: Янгфельдт Б. Якобсон-бюджетлянин... С. 55.

¹¹ Там же. С. 54, 55.

¹² Вестник искусств. 1922. № 2.



В. Маяковский. Фото. 1927

«заявил, что прочтет свою новую вещь „Пролог к четвертому Интернационалу“». Спустя два месяца после обнародования этой части поэмы, в мае 1922 г., в интервью рижскому журналисту А. Тупину Маяковский сообщил:

В данный момент я заканчиваю большую поэму «IV Интернационал» — будущую жизнь мира так, как я его себе представляю.

Даже после публикации в «Известиях» 1-й и 2-й части С. Бобров писал о новой поэме «Четвертый Интернационал»¹³.

Маяковский, избирая заглавием «Интернационал», сознательно вступал в полемику со сложившейся системой понятий, связанных с политическими и культурными реалиями того времени. Р. Якобсон подчеркивал, что это была

крайне трудная тема, становившаяся трудной начиная с заглавия — какой же это интернационал? Это же все менялось — «четвертый», «пятый», и так далее¹⁴.

При этом длительные поиски наиболее точного и емкого заглавия, его вариативность наглядно отражают сложный и не всегда последовательный путь решения проблемы собственно содержания задуманной поэмы. О роли искусства в революции, об искусстве будущего, об Интернационале Маяковский писал в газете «Искусство коммуны», в пьесе «Мистерия-буфф», в ряде «Окон РОСТА». Прежде всего о Третьем Интернационале, коммунистическом (Коминтерн) и Втором Интернационале (оппортунистическом) речь идет в пьесе «Мистерия-буфф», для финала которой Маяковский сделал собственный текст гимна «Интернационал». Коминтерну посвящено стихотворение Маяковского «III Интернационал» (1920). Несколько стихотворений Маяковский посвятил КИМУ (Коммунистическому интернационалу молодежи). Идея интернациональной организации была популярна в разных сферах. Так, существовали Профинтерн, объединявший профессиональные союзы трудящихся, Крестинтерн для сельских пролетариев. В журнале «Молодая гвардия» (1922. № 1) был опубликован «Манифест Спортинтерна». На II конгрессе Коминтерна (весна 1921 г.) было создано Международное

¹³ Печать и революция. 1922. Кн. 8. Ноябрь–декабрь.

¹⁴ Янгфельдт Б. Якобсон-будетлянин. С. 56.

бюро Пролеткульта, принято воззвание с призывом создавать ячейки Пролеткульта во всех странах мира и готовить «Всемирный конгресс пролеткультов».

При этом идеология, политика и даже фразеология новой власти порой совпадали с усилиями Маяковского и других мастеров русского авангарда по объединению с зарубежными коллегами в планетарном масштабе, а попытки оформления Искинтерна (Интернационал искусств) начались практически синхронно с процессом кристаллизации мирового коммунистического движения¹⁵. В конце 1918 г. при московском Отделе изобразительных искусств было учреждено Международное бюро во главе с А.В. Луначарским и намечен выпуск журнала «Интернационал искусств», в котором предполагалось опубликовать предложение В. Хлебникова о предоставлении права «обращаться по делам искусства — по радио» (см. его утопию «Радио будущего»). Для Маяковского особенно важным было общение с Хлебниковым в декабре 1921 – начале мая 1922 года, когда Велимир работал над «Досками судьбы» и писал:

Интернационал людей мыслим через интернационал идей науки¹⁶.

Наиболее заметным явлением культурной жизни, использующим подобное название, была башня В.Е. Татлина «Памятник Третьего Интернационала» (1920), о спасении деревянной модели которой художник просил Маяковского в письме от 19 августа 1922 г.¹⁷ Другое сооружение, образ которого интересовал Маяковского, — «Шуховская башня», Радиостанция имени Коминтерна, построенная в Москве по проекту инженера В.Г. Шухова (начала работать 19 марта 1922 г.).

В качестве параллельного развития образа можно рассматривать название журнала Сергея Шаршуна «Перевоз Dada. Европа — Россия»: Официальный орган 3 ½ Интернационала. Берлин» (июнь 1922 г.).

¹⁵ См.: Харджиев Н. Интернационал искусства // Russian Literature. 1974. № 6; Янгиров Р. «Великий красный лик» авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. 1998. № 42.

¹⁶ Хлебников В. Собрание произведений. Т. V. Л., 1933. С. 215.

¹⁷ Маяковский. Хроника жизни и деятельности / Сост. В.А. Катаян. М., 1985. С. 232.

По-видимому, только после публикации пролога в «Красной нови» (май 1922 г.) под заглавием «IV Интернационал» возникла необходимость избрать иные заголовки для новых частей поэмы, содержание которых выходило за рамки злободневности и даже XXI в., а устремлялось в XXX век. Маяковский подчеркивал их преемственность:

«Четвертый», «Тридевятый», «Пятый Интернационал» — названия одной и той же вещи. На заглавии «Пятый Интернационал» остановлюсь окончательно¹⁸.

Среди причин незавершенности произведения можно назвать общую смену творческих установок, произошедшую летом–осенью 1922 г., когда синкретичный, универсальный замысел поэмы «Пятый Интернационал», соединявший фантастику и публицистику, лирику и эпос, распался на отдельные темы («Письмо в тридцатый век» из поэмы «Про это», «Рабочим Курска...», «Ленин», «Летающий пролетарий», эстетическая программа Лефа). Н. Устрялов замечал:

Великую мощь самодовлеющего человека — вот что противопоставляет он старому небу... Духу великой эпохи тесно в рамках мечты, воздвигнутой днями разрушения. Поэт чувствует убожество рая земного...¹⁹

Говоря о переходном характере поэтики Маяковского в этот период, Л. Троцкий подчеркивал:

Произведения Маяковского не имеют вершины, они внутренне не дисциплинированы. Части не хотят подчиняться целому. Каждая хочет быть собою. Каждая разворачивает собственную динамику, не считаясь с волей целого. Оттого нет целого и нет его динамики. Футуристическая работа над словом и образом еще не нашла синтетического воплощения²⁰.

Таким образом, предлагается новый принцип публикации данных текстов как единого произведения, законченного в пределах поставленной автором задачи.

¹⁸ Известия. 1922. 23 сентября.

¹⁹ Устрялов Н. Под знаком революции: Сборник статей. Харбин, 1925. С. 282, 288.

²⁰ Троцкий Л. Литература и революция. М., 1923. С. 110.

Елена Матевосян

Проблема реконструкции источников текста

(на примере романа М. Горького
«Жизнь Клима Самгина»)

Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» издан. В академическом Полном собрании сочинений А.М. Горького он составил четыре тома от 444 до 680 страниц каждый. Значит, мы уже имеем его основной (канонический), или «дефинитивный», то есть определенный путем научного исследования, текст.

Отдельные редакции, варианты, заметки и все другое, связанное с работой Горького над этим главным, итоговым его произведением, также опубликованы и занимают пять набранных петитом томов объемом 45–48 печатных листов каждый. Причем текстологи-горьковеды не воспроизвели на этих страницах весь текст, а лишь варианты или отличия от окончательной редакции.

Между тем весь текст романа переписывался Горьким не менее двух раз, не считая машинописи, тоже тщательно правленной им, и корректурных листов со следами авторского прикосновения. В целом насчитывается 5529 относящихся к роману листов, зарегистрированных в официальном справочнике «Описание рукописей М. Горького»¹. Все это — источники текста романа.

Согласно существующему определению, источники текста — это все исходящие от автора и восходящие к автору (авторизованные) материалы, относящиеся к тексту произведения. Обычно источником называется документально фиксированный текст, отражающий один из этапов работы автора

¹ Описание рукописей М. Горького. М.; Л.: АН СССР, 1948. С. 87–144.

над произведением. Это могут быть автограф, авторизованная машинопись, список, отпуск, корректура или печатный текст.

Правда, теперь, в эпоху бурного развития техники и технологий, появились новые виды источников текста: магнитфонная запись, фото- и киноплёнки, фиксирующие авторские выступления по телевидению и в документальном кино, тексты из Интернета и компьютерные редакции авторского текста.

Однако мы, разумеется, останемся в рамках той эпохи, в которой жил и работал Горький, и будем иметь в виду источники текста, соответствующие его времени. Данное выше перечисление имело своей целью лишь раз напомнить все многообразие источников текста, среди которых тем не менее отсутствует один — характерный именно для творческой работы Горького. Это — письма.

Письма относят к вспомогательным источникам текста и отводят им, как правило, сугубо практическую роль, поскольку «письма писателей часто содержат прямые указания относительно текстов» и нужны, чаще всего, для воссоздания «творческой истории произведения»². Письма Горького в этом смысле — не исключение. Об ином аспекте использования писем впервые упоминает А.И. Овчаренко, указывая на то, что мастерская писателя — это в том числе и «письма, получаемые и отправляемые», а, по крайней мере, одно «Горький почти дословно включил в „Жизнь Клим Самгина“»³.

Как же реконструировать такой источник текста? Как обнаружить в окончательном тексте романа письмо?

Выявить документальный источник текста, ставший элементом поэтики художественного произведения, можно, лишь объединив для исследования окончательный опубликованный текст романа «Жизнь Клим Самгина» с его рукописными, печатными и вспомогательными источниками.

Что же дают нам взятые вместе как единое целое эти источники?

Прежде всего — возможность наблюдать и анализировать их взаимодействие. И в этом случае текстология становится

² Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. М.: Наследие, 1998. С. 200.

³ Овчаренко А.И. Роман-эпопея М. Горького «Жизнь Клим Самгина» (текстологические аспекты) // Генезис художественного произведения. Материалы советско-французского коллоквиума. М., 1986. С. 61.

способом постановки и решения теоретических вопросов литературоведения, базой для проникновения в психологию творчества писателя и изучения закономерностей художественного мышления. Следует упомянуть здесь и связь текстологии с интерпретацией художественного произведения.

Задача заключается в том, чтобы установить закономерность взаимосвязи и взаимодействия между текстологическим (в широком смысле) анализом, то есть изучением всего того, что предшествовало окончательному тексту, и литературоведческим анализом, то есть интерпретацией художественного произведения.

Реконструировать такой документальный источник текста, как письмо, помогает и приверженность Горького реальности жизненного факта. «Жизнь действительная» была его «школой», «университетом», главным источником творчества. Много раз в своих статьях и письмах он советовал молодым писателям изучать жизнь, черпать факты из действительности, обогащать свой жизненный опыт. Однако, говоря о важности изучения фактов действительности, Горький подчеркивал необходимость их художественного обобщения и предостерегал от опасности фактографического письма и натурализма, когда «материал владеет автором, а не автор материалом» (30, 262)⁴, когда «смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим» (26, 296).

И.И. Вайнберг — прекрасный знаток романа «Жизнь Клима Самгина» и исследователь «жизни факта» на его страницах, — также полагал, что творческий метод Горького в этом отношении имеет свои специфические особенности:

Как ни один другой писатель, он подвластен «земному притяжению». Его художественные произведения теснейшим образом связаны с реальными событиями не только в общем для всего реалистического искусства крупномасштабном плане: верность правде жизни. У Горького едва ли не каждое движение, явление социальной, духовной «биографии» общества и личности — действительный исторический факт. Красноречиво признание самого писателя: «...никто не выдумывает меньше меня». Особенно показателен в этом отношении «про-

⁴ Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 30. С. 262. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома арабскими цифрами и страницы.

щальный» роман Горького «Жизнь Клима Самгина» — крупнейшее произведение мировой литературы XX века⁵.

Таким образом, горьковский метод типизации явлений действительности не противоречит присутствию среди источников текста такого «жизненного» источника, каким, без сомнения, является письмо.

И, наконец, третьим обстоятельством, помогающим реконструировать письмо как источник текста, является одна присутствующая Горькому особенность: он часто использовал свои письма как средство «обыгрывания», «обкатывания» волновавших его идей и сюжетов, вошедших впоследствии в художественный текст романа. Не говоря уже о том, что сами корреспонденты Горького зачастую становились прототипами героев романа «Жизнь Клима Самгина». Это особое отношение Горького к письмам нашло свое выражение и в том, что он сохранил в личном архиве более 10 тысяч своих писем и более 30 тысяч писем своих корреспондентов.

Однако все сказанное выше — лишь предпосылки метода.

Каков же сам метод реконструкции подобного источника в тексте?

С этой целью возьмем любую из ключевых, «сквозных» для Горького тем, нашедших «полнокровное» отражение в романе «Жизнь Клима Самгина» и, одновременно, занимавших писателя на протяжении всей жизни. Такой темой, без сомнения, является восприятие Горьким личности и творчества Ф.М. Достоевского. В рамках этой темы Горький ставит и по-своему решает наиболее сложные идейно-философские вопросы.

Проследим, как через данную тему реконструируется текст письма в качестве источника текста романа. Зная принцип творческой работы Горького, можно предположить, что в текст романа войдет цитата из письма. Но чаще всего это не так. В тексте романа мы можем встретить не точную цитату, а причудливую контаминацию или даже некое обобщение, подводящее итог размышлениям, ранее уже выраженным в письме.

Если обратиться к автографам романа, то можно обнаружить прямо в тексте ссылки и указания на определенного

⁵ *Вайнберг И.И.* Рукописи как первооснова исследования // Генезис художественного произведения... С. 97–98.

адресата. Сличение же черновой рукописи с основным («дефинитивным») текстом показывает, что конкретное имя и подлинную цитату Горький в основной текст не ввел.

Тем самым он, оттачивая формулировку, делал ее более выразительной, более обобщенной. Таким образом, цитата из письма в романе предстает одновременно и реальной, и вымышленной, а в итоге становится уже неким обобщенным высказыванием, принадлежностью поэтики. В этом особенность претворения Горьким факта действительности в художественный факт.

Например: работая над четвертой, заключительной частью романа, Горький пишет письмо в редакцию газеты «Правда» (1935), в котором решительно высказывается за издание «Академией» романа Достоевского «Бесы» и однозвучных с ним романов: Писемского «Взбаламученное море», Лескова «Некуда», Клюшникова «Марево», то есть *контрреволюционных* романов⁶, как он их именуется.

Обратим внимание на это высказывание. Вспомним, что в 1913 г. в статье «О „карамазовщине“» Горький уже ставил роман «Бесы» в один ряд с такими «тенденциозными», по его мнению, книгами, как «Марево» Клюшникова, «Панургово стадо» Вс. Крестовского и «прочие темные пятна злорадного человеконенавистничества на светлом фоне русской литературы» (24, 146).

Причина подобного восприятия упомянутых произведений заключена в мировоззрении Горького, в его активной позиции «социального педагога». В статье «О „карамазовщине“» сам писатель объясняет свою позицию так:

Несомненно также, что русское общество, пережив слишком много потрясающих сердце драм, утомлено, разочаровано, апатично. Температура нашего отношения к действительности, к запросам жизни — сильно понижена.

Среди условий, понижающих ее, немалую роль сыграла пропаганда социального пессимизма и возвращение к так называемым «высшим запросам духа», которые у нас, на Руси, ничего не внося в этику, не улучшая наших отношений друг с другом, являются только красноречием, отвлекающим от живого дела (24, 148).

⁶ Горький М. Об издании «Бесов» // Литературная газета. 1936. 24 января.

Роль упомянутых выше романов Горький сводил к пропаганде социального пессимизма, которую считал недопустимой в данный исторический момент. В романе «Жизнь Клима Самгина» он с исторической точностью объединяет «Взбаломученное море» Писемского с романом Достоевского «Бесы» и романами Лескова «Некуда» и «На ножах».

Так, в эпизоде из последней, четвертой части романа Тагильский после посещения, вместе с Самгиным, в тюрьме Безбедова затевает в ресторане беседу с Климом Ивановичем с целью нащупать связи и настроения Самгина, близко знавшего убитую Марину Зотову. Вскоре речь заходит о Любаше Сомовой, революционерке:

— Такие не редки, черт их возьми. Одну — Ванскок, Анну Скокову — весьма хорошо изобразил Лесков в романе «На ножах», — читали?

— Нет, — сказал Самгин, слушая внимательно.

— Плохо написанная, но интересная книга. Появилась на год, на два раньше «Бесов», «Взбаломученное море» Писемского тоже, кажется, явилось раньше книги Достоевского?

— Не помню.

— Ну, черт с ним, с Достоевским, не люблю!⁷

Таким образом, мысль Горького об однозвучности романа «Бесы» с предшествующими ему романами «Взбаломученное море», «Марево» и «Некуда» прослеживается и в письме, и в публицистической статье, и в романе «Жизнь Клима Самгина». Причем не имеет принципиального значения, кому адресовано было письмо — учреждению или отдельному человеку. Сделанное выше сопоставление письмо — статья — роман (или, точнее, письмо — художественный текст) делает узнаваемой мысль писателя о «традиции пессимизма в буржуазном реализме», как Горький эту традицию понимал.

Еще один пример. Обратимся к роману. Вот Самгин в Париже. Прогуливаясь по улицам и отдаваясь движению толпы, он думает о том, что

французы философствуют значительно меньше, чем англичане и немцы. Трудно представить на бульварах Парижа

⁷ Горький М. Полное собрание сочинений: В 25 т. Т. XXIV. С. 146. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома римскими цифрами и страницы — арабскими.

Иммануила Канта и Шопенгауэра или Гобса. Трудно допустить, что в этом городе может родиться человек, подобный Достоевскому (XXIV, 69).

В письме Стефану Цвейгу Горький писал (в период работы над романом):

Я нахожу, что для нашего брата, русских, скептическая улыбка французов была бы очень полезна, т. к. мы всегда слишком торопимся верить и верим всегда слепо. Вот почему я завидую нации, у которой есть Монтень, Ренан, Франс. Согласитесь, что несколько трудно жить с Толстым и Достоевским⁸.

Легко заметить, что главная мысль Горького, адресованная С. Цвейгу в письме, по сути, повторяет размышления Самгина. Меняется лишь форма. И более того она продолжает и развивает эти размышления. Горький как бы объясняет Цвейгу то, что ему, коренному россиянину, объяснять не нужно.

В результате, можно сделать следующие выводы.

Письмо у Горького может рассматриваться как источник текста. Цитата из письма, оставаясь в тексте, становится поэтическим обобщением, проходя путь объективации.

Письмо как источник художественного текста можно обнаружить, синтезируя окончательный текст романа «Жизнь Клима Самгина» с его рукописными, печатными и вспомогательными источниками.

В этом случае текстология служит базой для постановки и решения литературоведческих проблем. Это подтверждает факт превращения письма в элемент поэтики, в составляющую художественного мира произведения.

⁸ Архив А.М. Горького. Т. VIII: Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами. Изд. АН СССР, 1960. С. 20.

Запретная материя

Мишель Делон
К вопросу об издании
маркиза де Сада¹

Десять лет тому назад издательство «Галлимар» выпустило в серии «Библиотека Плеяды» первый из трех томов произведений Сада, сопроводив его рекламным слоганом «Ад на библиодруке*». В удачно найденном оксюморе отразилась проблема вхождения отверженного писателя в одну из самых престижных книжных серий Франции. Можно ли считать это событие парадоксом или логическим итогом? Если рассматривать «Библиотеку Плеяды» как Храм вкуса или один из институтов, воплощающих собой литературный канон, то включение в нее сочинителя, который есть само извращение традиционных этических и эстетических ценностей, — факт, безусловно, парадоксальный. Но если учитывать медленное, постепенное распространение его произведений и то литературное признание, которое они снискали даже в рамках

¹ Я использую здесь отдельные положения, представленные мной на семинарах в Университете Париж-VIII (Венсенн-Сен-Дени) и Эколь Нормаль. См. также мою статью: «Маркиз де Сад в серии „Библиотека Плеяды“» (La Fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos. Ed. par Béatrice Didier et Jacques Neefs. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1991. Coll. «Manuscrits modernes»), а также опубликованные в том же сборнике работы Анни Ангрени, Мориса Лева, Филиппа Роже, Жоржа Феста и Жан-Жака Повера и статью «Маркиз де Сад за работой, каким он предстает в своих рукописях», написанную мной в соавторстве с Жан-Кристофом Абрамовичи и Эриком Леграндиком (Ecrire aux XVII^e et XVIII^e siècles. Genèses de textes littéraires et philosophiques. Ed. par Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon. Paris: CNRS-Éditions, 2000. Coll. «Textes et manuscrits»).

* Сорт тонкой непрозрачной типографской бумаги, на которой, в частности, печаталась Библия (*примеч. пер.*).



Фронтиспис к роману маркиза де Сада «Жюстина, или Злоключения добродетели» издания 1794 г., воспроизведенный в издании «Плеяды»

школьной программы, если принять во внимание значение творчества Сада для «малых романтиков», декадентов, сюрреалистов и других представителей авангарда, тогда, как и в случае с авторами вольнодумных романов XVIII в. (т. е. романов, вписывающихся в традицию либертинажа), а также эротических сочинений, долгое время пылившихся во втором ряду на полках наших библиотек, сама идея критического издания маркиза де Сада представляется вполне логичной.

Сто лет тому назад Анатолий Франс сопроводил публикацию неизданной новеллы Сада «Дорси, или Странности судьбы» следующим комментарием:

Не следует подходить к написанному маркизом де Садом с теми же мерками, что и к произведению Паскаля.

Сегодня мы встаем на противоположную точку зрения: внимательно изученная рукопись Сада может сообщить нам об авторе и его времени не меньше, чем рукопись любого другого писателя. Во всяком случае, она свидетельствует о том, с каким усердием Сад работал над текстами своих сочинений.

Первым за подобный труд взялось издательство «Галлимар»; в результате этого начинания один за другим появились три тома, включившие наиболее известные произведения Сада². В первый том вошли три сочинения, написанные до Французской революции: «Диалог священника с умирающим», «Сто двадцать дней Содомы», а также роман «Алина и Валькур» (несмотря на то что последняя его редакция относится ко времени после 1789 г.). Во втором томе впервые собраны три варианта одной и той же истории или три разработки одного сюжета — «Злоключения добродетели», «Жюстина, или Злоключения добродетели», «Новая Жюстина, или Злоключения добродетели». Философская повесть «Злоключения добродетели», написанная в тюрьме и так и не изданная при жизни автора, становится эротическим романом, который вышел в свет в 1791 г. («Жюстина...»), а затем и развернутой фантастической картиной Зла (роман «Новая Жюстина...», опубликованный предположительно в 1799 г., но из осторожности датированный автором 1797 г.). Эта эволюция сопровождалась непомерным увеличением объема сочинений и усилением в них насилия и жестокости. И, наконец, в третий том были

² *Sade marquis de. Oeuvres.* Paris: Gallimard. T. I. 1990; T. II. 1995; T. III. 1998.



Madame de Lorraine jette un cri et s'évanouit.

Иллюстрация к роману «Жюстина, или Злоключения добродетели»
издания 1794 г., воспроизведенная в издании «Плеяды»

включены «Философия в будуаре» (1795) и «История Жюльетты, или Торжество порока» (вышедшая в 1801 г., но датированная, как и «Жюстина», 1797 г.), которая представляет собой продолжение истории Жюстины.

Все тексты, вошедшие в трехтомник, издавались ранее: «Алина и Валькур», «Жюстина», «Новая Жюстина», а также «Философия в будуаре» были опубликованы еще при жизни автора; «Сто двадцать дней Содома» были изданы лишь в 1904 г. в Берлине немецким психиатром Иваном Блохом, скрывшим свое имя под псевдонимом Ойген Дюрэн. В дальнейшем, в период с 1931 по 1935 г., вышло новое более основательное издание этой книги, подготовленное Морисом Эн; и, наконец, в 1930 г. Морис Эн, которому исследователи творчества Сада обязаны очень многим, издал повесть «Злоключения добродетели». На фоне подпольных изданий Сада XIX в., а также антологии «Творчество маркиза де Сада», опубликованной в 1909 г. благодаря стараниям Гийома Аполлинера в серии «Мастера любви», работа Мориса Эна является первой попыткой филологически выверенного издания текстов Сада, а его собрание исторических документов вполне могло бы лечь в основу первой серьезной биографии писателя³. Часть собранных им материалов была затем использована Жильбером Лели, автором книги «Жизнь маркиза де Сада» (*Lely Gilbert. Vie du marquis de Sade. Paris: Gallimard, 1952–1957*) и издателем первого Полного собрания сочинений Сада (*Sade de. Oeuvres complètes. Paris: Tchou, 1962; Coll. «Cercle du livre grésieux»*), дополненном в 1966–1967 гг. Одновременно Жан-Жак Повер издает в собственном издательском доме Собрание сочинений Сада, вызвавшее громкий судебный процесс, который начался в 1956 г. и был прекращен два года спустя после подачи апелляции бесстрашным издателем. Уже после смерти Жильбера Лели все тот же Жан-Жак Повер вместе с Анни Лебрен выпустил в своем издательстве новое Полное собрание сочинений Сада (1986–1991).

В то время как издания, подготовленные Морисом Эном, основывались на расшифровке рукописей, оба Полных собрания сочинений, изданных в серии «Кружок редкой книги» («Cercle du livre grésieux») и в издательстве «Повер», ограничивались лишь тем, что предваряли публикацию текстов Сада

³ Статьи и различные разыскания Мориса Эна были собраны в книге: *Le Marquis de Sade. Paris: Gallimard, 1950.*

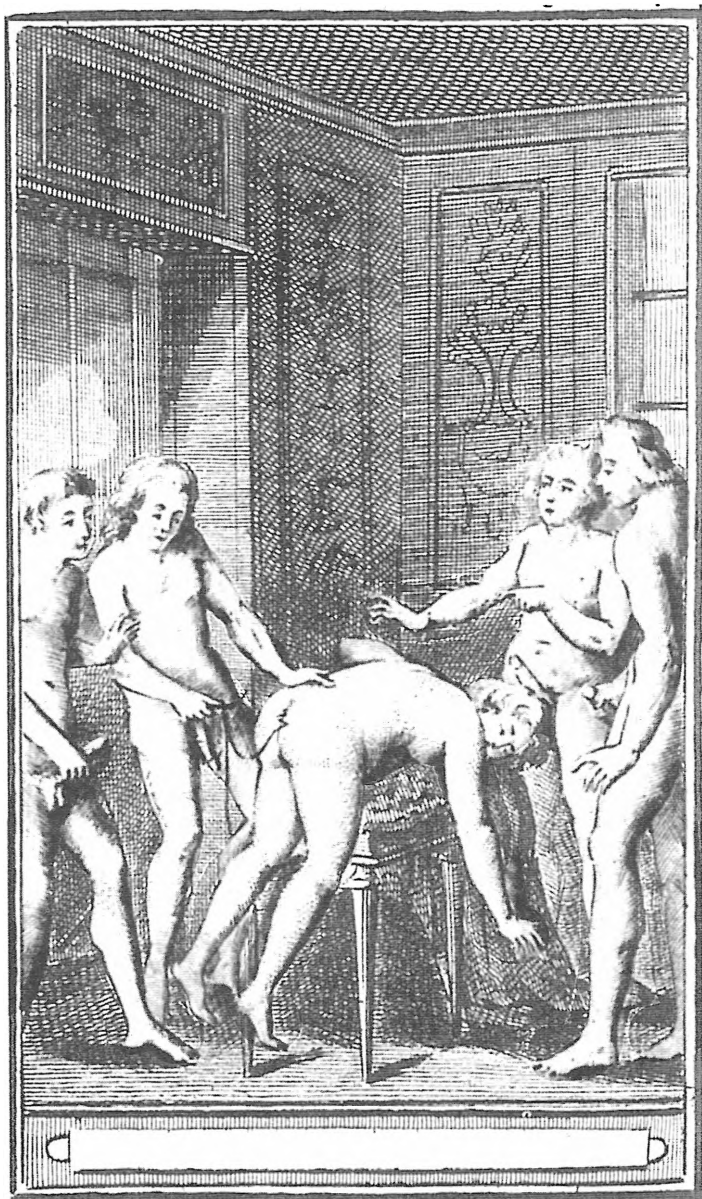


Иллюстрация к роману «Жюстина, или Злоключения добродетели»
издания 1794 г., воспроизведенная в издании «Плеяды»

блистательными предисловиями за подписью Жоржа Батая, Ива Бонфуа, Мориса Бланшо, Жака Лакана, Пьера Клоссовски и других⁴. Их немалая заслуга состоит в том, что они сделали достоянием широкой публики произведения, полтора столетия находившиеся под запретом цензуры: первые карманные издания, составителями которых были университетские преподаватели и исследователи, начали предлагать исторический комментарий. Оставалось лишь подготовить критическое (академическое) издание.

Именно эту цель я и преследовал в процессе работы над подготовкой текстов и составлением лексических и исторических примечаний для издания Сада в «Библиотеке Плеяды». Благодаря сверке текстов по рукописям и оригинальным изданиям удалось прийти к более достоверной редакции. Обновление орфографии по давно сложившейся традиции часто сопровождалось грубым изменением пунктуации и приводило к отказу от средств графического выделения, например от курсива, к которому столь часто прибегали сочинители вольнодумных романов, и даже к необоснованным исправлениям.

Так, «*coqrs*» в значении «деталь женской одежды; лиф, корсаж» систематически заменялось на «*corset*» (корсет); «*personnel*», означавшее совокупность характеризующих кого-либо положительных или отрицательных черт, — на «*personne*» (личность, лицо); «*sens froid*» («холодный рассудок, здравомыслие») — на «*sang froid*» (хладнокровие); неологизм «*découusement*», периодически повторяющийся у Сада, — на «*décousu*» (бессвязный).

Возврат к исходному тексту позволяет хотя бы отчасти ненавязчиво восстанавливать самобытность авторского стиля. Так, список исправлений, прилагаемый к «Алине и Валькуру», который встречается далеко не во всех изданиях, судя по всему, никогда не принимался в расчет издателями.

И, наконец, последнее и главное: сравнение различных экземпляров романа позволяет сделать вывод о том, что одно из его изданий было подготовлено до ареста издателя, а в 1793 г. и самого автора. Но год спустя автор вновь вернулся к тексту

⁴ О том отклике, который получили публикации сочинений Сада, см. нашу вступительную статью к первому тому Сочинений Сада, а также: *Pauvert J.-J., Beuchot P. Sade en procès. Paris: Mille et une nuits-Arte, 1999; Brighelli Jean-Paul. Sade. La Vie, la légende. Paris: Larousse-Bordas, 2000.*

романа и переработал его, соображаясь с новыми политическими условиями. Так, в эпизоде, представляющем собой классическую утопию и разворачивающемся на острове Тамое, расположенном на краю света неподалеку от Таити, монарх-покровитель в более поздней редакции превращается в республиканского вождя, более соответствующего духу времени. По сюжету герой посещает просвещенного монарха, который в позднейшей редакции становится главой государства, очень напоминающего республику. «La maison du prince» (дом государя), «се chef respectable» (почтенный правитель) уступают место таким словосочетаниям, как «la maison du chef» (дом правителя) и «cet homme respectable» (почтенный человек). «Sujet» (подданный) становится «citoyen» (гражданином) или «concitoyen» (согражданином, соотечественником). Упоминания о модели государственного устройства в духе фенелонова «Телемака» исчезают со страниц романа («золотой век, когда короли были друзьями своим подданным, а подданные — друзьями своим государям»; «Сенусерт в Фивах»). Исчезает также и развернутая инвектива против парламента, которая теперь уже не имеет смысла, поскольку сам парламент как институт прекратил свое существование, а многие его члены были казнены или изгнаны из страны. Таким образом, издание «Плеяды» позволяет воспроизвести генезис и весь исторический контекст романа, который Сад предварил следующим подзаголовком:

«писано в Бастилии за год до Французской революции».

Среди текстов, не изданных при жизни писателя, трудно разрешимую задачу ставит перед издателем повесть «Злоключения добродетели». У нас есть рукопись, хранящаяся в Национальной библиотеке Франции, которую, однако, Сад использовал как исходный текст, когда вновь обратился к истории Жюстины, в результате чего и появилась расширенная редакция романа 1791 г. «Жюстина, или Злоключения добродетели». Издатели — Морис Эн, затем Беатрис Дидье и Жан-Мари Гульмо — должны были, один вслед за другим, устранять последующие исправления и добавления, чтобы прийти к некоему первоначальному варианту, который предположительно и был текстом «Злоключений добродетели». Ценность же издания «Библиотеки Плеяды» заключается в том, что оно позволяет снабдить обретенный, то есть реконструированный текст «Злоключений добродетели» вариантами, которые дают

нам возможность представить Сада за работой. Таким образом, в нашем распоряжении оказываются фрагменты, не использованные ни Садам в окончательной редакции «Жюстины», ни издателями XX в. при восстановлении гипотетического текста «Злоключений добродетели». И вновь это позволяет выявить многослойность текста.

Филологический анализ доказывает, что Сад, вопреки поспешному и спорному определению тех, кто представляет его как автора скучных и избыточных повторами порнографических сочинений, был истинным писателем, внимательным к стилю, к детали, обдумывающим выбор синонима, избавляющимся от повторений, размышляющим над своей рукописью и комментирующим суть того, что выходит из-под его пера.

Отметим также, что одновременно со вторым томом Собрания сочинений Сада, выпущенным издательством «Галлимар», в издательстве «Зульма» вышло дипломатическое издание «Злоключений добродетели», подготовленное Жан-Кристофом Абрамовичи⁵. В издании этом фотографически воспроизводятся все страницы небольшой голубой тетради, с которой и работал узник Бастилии. Критический аппарат «Плеяды» легко накладывается на воспроизведенную рукопись Сада.

Новизна трехтомника «Плеяды» состоит также и в том, что тексты, опубликованные впервые еще при жизни автора, снабжены в нем иллюстрациями из оригинальных изданий. Известно, насколько велико было значение гравюр для эротических сочинений XVIII в., а может быть, и для других эпох. В издании первого из изданных произведений Сада «Жюстина, или Злоключения добродетели» (1791) мы находим фронтиспис аллегорического содержания, к которому прилагается «Объяснение эстампа». Современные технические средства позволяют воспроизводить иллюстрации на библьдруке таким образом, что текст на обороте не становится от этого неудобочитаемым. «Библиотека Плеяды», пользуясь этими новыми возможностями, с некоторых пор помещает в книгах серии все гравюры из оригинальных изданий. Так, на фронтисписе к прижизненному изданию «Жюстины» изображена Добродетель со Слостолюбием и Безбожием. На фоне леса

⁵ *Sade marquis de. Les Infortunes de la vertu. Préface de Michel Delon, présentation, transcription et notes par Jean-Christophe Abramovici. Paris: Zulma-CNRS Editions, 1995. Coll. «Manuscrits».*

maintenant de concert. Parlez-moi donc de ma femme, au moins, messieurs : c'est bien la peine que je vous la cède, si vous ne m'en dites pas votre avis. — Tiens, mon ami», dit d'Esterval en lui déchargeant dans le con, «voilà le plus bel éloge que j'en puisse faire ; il faut qu'une femme m'irrite bien pour obtenir ainsi du foutre de moi, sans quelque épisode cruel... Ah ! sacredieu, qu'elle m'a donné de plaisir ! le vit de Bressac, en lui farfouillant le cul, rendait son vagin d'un étroit... oh ! cette jouissance est délicieuse ! — Bougre de dieu, je décharge aussi... je n'en puis plus, dit Dorothee... Mais ne disiez-vous pas que l'on saignait madame ; mon foutre aurait bien mieux coulé, si j'avais vu verser son sang. — Ma foi», dit Bressac en se retirant du cul, «je garderai mon sperme pour quand la saignée se fera : un peu plus difficile que vous, je n'ai pas trouvé dans l'anus de ma tante tout ce que je croyais y rencontrer ; on est difficile avec ses parents. Procède donc, Gernande, à cette douce opération, je t'en prie ; ma tête n'est montée que pour cela ; ce n'est que cela que je veux voir.» Et ici Bressac ne pouvait s'empêcher de témoigner tout le dégoût que venait de lui donner la consommation d'un acte, qui s'arrangeait si mal à des principes auxquels il tenait presque autant qu'à sa propre vie. Il regardait avec dédain ce cul qu'il venait de foutre ; et se rapprochant d'un bardache, comme pour se purifier : «Eh bien ! mon oncle, disait-il ; eh bien ! sacredieu, saignons-nous !»

Gernande, très irrité, commençait à lancer des regards furieux sur sa femme : «Oui, oui, nous allons la saigner, la geuse ; ne craignez pas que je la ménage : allons, madame, continua-t-il en s'adressant à sa victime, faites votre devoir.» Au fait du cérémonial, Mme de Gernande, soutenue par Justine, s'élève sur le fauteuil du comte, et lui présente ses fesses à baiser. «Écarte donc, bougresse», dit Gernande avec brutalité. Et il fête longtemps ce qu'il désire voir, en faisant prendre différentes positions : il entrouvre... il resserre, chatouille de sa langue l'orifice d'où sort le vit de Bressac. Bientôt, entraîné par la férocité de ses passions, il prend une pincée de chair, la comprime, la déchire ; et, dès que la blessure est faite, le vilain en tête le sang. Pendant ces préliminaires, Bressac attentif se fait branler par un giton ; d'Esterval patine sa femme ; les cinq autres bardaches entourent le comte, en le suçant ou s'en faisant sucer.



Текст романа «Новая Жюстина, или Злоключения добродетели»
в издании «Плеяды» в сопровождении иллюстрации
к первому изданию романа

и грозового неба — три фигуры: молодая женщина возвела глаза к небесам, а рядом с ней — гарпия и обнаженный юноша, приподнимающий ее покрывало. Гравюра принадлежит ученику Вьена, небезызвестному Филиппу Шери. Эта аллегория роднит роман с неоклассическим миром эпохи.

«История Жюльетты», вышедшая несколько лет спустя в приложении к «Новой Жюстине», также открывается аллегорией на фронтисписе: Жюльетта, за которой следуют Любовь и Наслаждение, достигает храма мудрости, а ее добродетельная сестра Жюстина низвергается в пропасть, где ее терзает демон. Неоклассическая строгость здесь предана забвению; не менее сотни гравюр с изображением порнографических сцен, не подписанных художниками в силу характера того, что на них запечатлено, иллюстрируют приключения двух сестер. В «Предисловии издателя» Сад говорит о «циничных картинах». Однако слово «картина» обретает свой смысл только при сопоставлении литературных описаний со сценами, изображенными на гравюрах, когда то, что невоспроизводимо вербальными средствами (*«l'irréprésentable sadien»*), сталкивается с неизбежной наглядностью иллюстрации.

Маркиз де Сад был небезразличен к возможностям гравюры одновременно и как приема публицистического, и как эстетического элемента своих произведений. Во времена Консульства, вознамерившись издать все свои сочинения, он пишет:

Надобно напечатать все в одном формате in-12, поместив по одной гравюре в начале каждого тома и мой портрет в «Исповеди».

Понятно, что подобные иллюстрации составляют полноценную часть текста, задуманного автором. Роман «Алина и Валькур» также содержит 16 иллюстраций. В издании «Философии в будуаре» дан фронтиспис на мифологический сюжет; за ним следуют четыре гравюры с изображением любовных сцен, в которых позиции любовников трудно различимы из-за числа участников оргии.

Долгое время даже наиболее солидные филологические издания игнорировали иллюстрации, равно как и то, что называется теперь «материальной библиографией» текста. Сейчас же мы стали внимательнее относиться к формату, техническим характеристикам издания, иллюстрациям, формирующим условия восприятия книги читателем-современником, с которыми и должна считаться любая история литературы.

Реконструкции текста во всех его редакциях и хронологической эволюции сопровождаются работой по комментированию и составлению примечаний, призванной поместить писателя и его творчество в исторический контекст. Бурное неприятие, которое на протяжении долгого времени вызывал Сад, привело к тому, что его творчество рассматривали как уникальный клинический случай, относящийся скорее к области психиатрии, чем истории культуры. С другой стороны, почитатели Сада, в противоположность его хулителям, представляли его провозвестником современности или гением на все времена. В названии эссе Анни Лебрен «Soudain, un bloc d'abîme» («И вдруг — осколок бездны») мощь обрывающегося полустипшиа звучит весьма симптоматично: маркиз де Сад предстает в нем как аэролит, промчавшийся над Францией эпохи Просвещения. Однако мы не умалим его самобытности, если напомним, что большинство составных элементов творчества Сада можно найти по отдельности в той или иной книге его предшественников.

Своеобразие Сада проявляется ни в атеизме или материализме, ни в цинизме или имморализме, ни в пристрастии к сценам кровавых оргий, но в той амальгаме разнообразных элементов, которая выходит из-под его пера, в соединении философии и порнографии, идеологической борьбы и искусства любви, пусть даже и в самых извращенных формах. Следовательно, для нас важно уметь распознавать заимствования и плагиат, выявлять повторы и искажения. Будучи человеком весьма начитанным, Сад не обходился в своей работе без конспектов прочитанных книг, превращая путевые заметки в свидетельства всеобщей развращенности, материалистические трактаты в анархистские воззвания, эротические романы в жестокие рассказы. Первым, кто стал работать в указанном направлении, был Жан Депрен, обнаруживший в романах Сада фрагменты, переписанные из Фрере, Вольтера, Ламеттри и предшествующих произведений самого де Сада. Я попытался продолжить эту работу, показав, как часто использует Сад трактат Жан-Николя Деменье «Дух нравов и обычаев разных народов, или Наблюдения, почерпнутые у историков и путешественников», первое издание которого относится к 1776 г., а второе, к 1785 г.⁶

⁶ Delon M. La Copie sadienne // *Littérature*. N 69. Février. 1988; а также предисловие ко второму тому немецкого перевода «Жюстины...» С. Цвейфеля и М. Пфистера «Sade oder Diskurse auf Abwegen» (Justine und Juliette. Munich: Matthew & Seitz, 1991).



Иллюстрация к роману «Жюстина, или Злоключения добродетели»,
издания 1794 г., воспроизведенная в издании «Плеяды»

Из этого трактата, представляющего собой развернутую компиляцию и написанного в дополнение к «Духу законов» Монтескье, Сад заимствовал описания самых диковинных и противоестественных обычаев, касающихся свадебного ритуала, воспитания детей, обращения с пленными и различных видов казни.

Соответственно комментирование литературного текста позволяет сопоставить исходный текст с его последующей обработкой, соотнести источник с отступлением от него. Так, типичный рассказ путешественника оборачивается у Сада романтической фантазмагорией. Деменье пишет:

В день свадьбы спины бразильянок покрывали ранами и порезами: таким образом их хотели отметить, а может, сделать в дальнейшем нечувствительными к страданиям или же подготовить к тому, что им придется выполнять тяжелую работу.

Сад толкует этот обычай на свой лад:

В Бразилии накануне свадьбы невесте наносят на ягодицы большое количество ран, чтобы муж, климатом и темпераментом своим подталкиваемый к действиям, противным человеческой природе, был по крайней мере отвращен видом отмети, которыми вооружаются против него.

Деменье дает пояснения по поводу ритуала очищения, которому подвергаются женщины сразу после родов:

Жители Пегу кладут их на довольно высокую бамбуковую решетку и разводят под ней костер. Подобное очищение повторяется в течение пяти дней.

Сад экстраполирует ситуацию, перенося ее в иную область и превращая очищение в пытку:

В Пегу только что родившую женщину в течение пяти дней держат на раскаленных углях, поворачивая ее то на одну сторону, то на другую.

Можно было бы продолжить перечень подобных примеров, встречающихся в описаниях походов Жюстины и Жюльетты, в пространных речах либертенов, разглагольствующих в паузах между оргиями и убийствами. Иногда за одной цитатой скрывается другая. Так, Сад, цитируя «Жизнеописание галантных дам» Брантома, извлекает на самом деле нужную ему цитату из опубликованной незадолго до того брошюры «О пользе бичевания в медицине и радостях брака» Мейбомиуса в переводе Мерсье Компьеньского (1795). Ком-

ментарий же возвращает Сада в тот исходный контекст, который так и хочется назвать «текстовым рынком», где автор черпает информацию, аргументы, обрывки речей, выдержки из высказываний, чтобы затем исказить, извратить их, скрестить между собой в процессе тотальной карнавализации.

Необходимо также упомянуть в этой связи о политических памфлетах, направленных против французского королевского дома и знати, а также других европейских монархов и папы римского. Сад обильно заимствует из них скандальные истории и сам их кощунственный стиль.

Не вдаваясь в подробности, скажем также, что примечания к сочинениям Сада должны носить также и лексический характер, чтобы позволить читателю отличить языковые явления от стилевых, неологизмы той поры от словотворчества писателя. Долгое время наше воображение поражали потоки крови и спермы, текущие по страницам сочинений Сада. Почитатели Сада, равно как и его хулители, словно подражая ему в излишествах и резкости суждений, никогда не ставили перед собой задачи систематического и подробного исследования деталей его описаний и особенностей словоупотребления. Но именно подобное исследование позволяет нам судить о месте Сада в литературе своего времени.

Подготовка издания Сада равнозначна извлечению его текста из-под речевых наслоений и отчасти сходна с расчисткой живописного полотна. Издать Сада означает восстановить контекст, который является питательной средой его произведений и придает им смысл. Не следует ни спекулировать на скандальности его сочинений, ни превращать в банальность крайнюю жестокость его прозы; намного важнее посмотреть, как эта жестокость проявляется не только в сценах и образах, но также в авторском стиле и мыслях.

Всякое тело может подвергнуться насилию и быть расчленено, любая речь может быть искажена и разрушена. Желания могут принять извращенную форму, умы — не устоять перед соблазном. Скрупулезность издательского труда, нравственность филологической работы отнюдь не должны помогать нам справляться со смущением, которое вызывают у нас «Философия в будуаре» или «Сто двадцать дней Содома», не их задача — замаять скандал и прикрыть наготу тел, чтобы она не бросалась в глаза. Как геометрия в искусстве неоклассицизма, они необходимы для того, чтобы мы знали, о чем говорим, чтобы умели отличить эстетический и этиче-

Мишель Делон. К вопросу об издании маркиза де Сада

ский феномен, проявившийся на исходе века Просвещения, от тех пересудов, которые он вызвал в XIX и XX вв. Наконец, чтобы каждый имел возможность составить собственное суждение о том, что все еще остается опытом, потрясающим наше воображение.

Перевод Галины Шумиловой

Юрий Фрейдин

Тридцать лет текстологии Осипа Эмильевича Мандельштама

В 1973 г. в Большой серии «Библиотеки поэта» вышел однотомник стихотворений Осипа Мандельштама, подготовленный Н.И. Харджиевым. Поскольку «Библиотека поэта» — издание, требующее от составителя научной подготовки текста и комментария (тоже в первую очередь текстологического), мы можем в 2003 г. отмечать тридцатилетний юбилей отечественного текстологического мандельштамоведения. Подготовка этой книги официально была начата в 1957 г. — значит, еще в 2002 г. можно было отметить соответствующий 45-летний юбилей.

Из этих 45 лет в течение десятилетия вообще не обнародовались результаты текстологического изучения мандельштамовского наследия. Публикации немногих стихотворений в альманахе «День поэзии» (1962) и в журнале «Москва» (1964), а позднее и достаточно обширные подборки в «Подъеме», «Просторе», «Литературной Грузии» не были подготовлены текстологически. Точно так же недостаточной была текстологическая подготовка машинописных копий, которые с конца 50-х годов столь широко ходили в начинающем свою бурную жизнь «самиздате». Так, Вл. Орлов, тогдашний главный редактор «Библиотеки поэта», обсуждая в переписке с Н.И. Харджиевым состав будущего однотомника, ссылаясь — как на авторитетный источник — на лежавшую перед ним машинописную копию стихов Осипа Мандельштама. (Отметим, что тон этого письма Орлова был солдафонски-приказным: столько-то таких-то стихотворений исключить из состава, столько-то таких-то — числом поменьше и созданных пораньше — включить, такие-то названия изменить, такие-то строфы

соединить и т. п.; впоследствии тон писем смягчился, а когда Орлова сняли с должности, стал и вовсе дружески-доверительным.)

На этих же самиздатских материалах основывались зарубежные публикации — в нью-йоркском русском альманахе «Воздушные пути» (1961, 1963, 1965) и в «Вестнике русского (студенческого) христианского движения», а также американские издания Собрания сочинений Осипа Мандельштама 1955–1981 годов, сначала однотомное, затем двухтомное, трехтомное и, наконец, четырехтомное.

С позиций сохранения творческого наследия Осипа Мандельштама как целого и обеспечения доступа к нему читателя второй половины XX в. пренебрежение текстологическими тонкостями было оправданным. Речь шла о том, чтобы голос поэта, превращенного в «лагерную пыль», дошел до новых поколений его читателей. Так что, надеюсь, деятели нашей культуры когда-нибудь еще поставят памятник тамиздателям и анонимным самиздателям.

Лишь в 1967 г. в журнале ИМЛИ «Вопросы литературы» появились первые скупые текстологически выверенные публикации Осипа Мандельштама, подготовленные В.М. Борисовым, А.А. Морозовым и И.М. Семенко; тогда же А.А. Морозову удалось текстологически подготовить (правда, кажется, лишь по одному источнику) и выпустить в свет в издательстве «Искусство» «Разговор о Данте». Так, перед отечественным читателем Осип Мандельштам предстал в первом посмертном отечественном книжном издании не как поэт, а как эссеист.

Останавливаюсь на всем этом не из любви к знаменательным датам, а чтобы показать, каким тормозом стали десятилетия цензуры и для развития такой скромной вспомогательной филологической дисциплины, какой является текстология. Данная ситуация прежде всего отразилось на изучении творчества поэтов и писателей, по разным причинам мешавших успешной реализации генерального плана «введения единомыслия в России». Но не только.

Террор, голод и разруха; эмиграция значительной части читающей публики; разрушение только-только вошедшего в традицию классического (гимназического) образования, уничтожение «как класса» слоев и поколений гуманитарной интеллигенции, в том числе и филологов; борьба против формализма, за «партийность» в науке; война, уничтожившая

в ополчении значительную часть образованных мужчин; снова голод и разруха; послевоенная борьба с «космополитизмом» — все, вместе взятое, привело к отставанию отечественной науки, в том числе и в областях, начинавших оживать и развиваться в 20-е годы.

Конечно, скучно и грустно снова и снова напоминать об этих черных страницах родной истории, но почему-то оказывается, что когда вспоминать очень неприятно, тогда хочется все позабыть, и вот тут-то возникает ложное впечатление, будто кризис отечественной науки начался только десять лет назад... И трудно представить, что советская текстология была фактически ограничена узким кругом писателей XIX в. — Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Толстой, Гоголь...

Причем при нашем положении с допуском к архивным материалам, с ограниченной возможностью их копирования текстологическая работа не могла быть делом большого числа дилетантов: нужно было иметь «официальное отношение», то есть какой-то редакционно-издательский или хотя бы аспирантский статус. Но ведь и профессорского статуса бывало недостаточно. Помню, какой скандал разыгрался в 1966 г. в Рукописном отделе «Ленинки», когда Р.О. Якобсон в перерыве между заседаниями международного конгресса, куда он был приглашен с докладом, зашел посмотреть кавказские тетради своего покойного друга С.Н. Трубецкого.

А совсем недавно я узнал, что прохладную комнату ожидания возле кабинета всем нам хорошо знакомой Н.Б. Волковой зарубежные аспиранты, стремившиеся попасть в ЦГАЛИ, называли «холодильником»:

- Ты уже был в холодильнике?
- Был.
- И что?
- Отказала.

Поверьте, слышать это было очень стыдно...

О том, что публикация наших текстологических материалов за рубежом расценивалась уже в сравнительно «вегетарианские» 60-е годы едва ли не как подрывная деятельность, могли бы порассказать и стены ИМЛИ, в котором работал Юлиан Григорьевич Оксман. Текстологией, в принципе рассчитанной на сравнение подходов и находок, на открытое коллегиальное обсуждение, не каждый был способен заниматься как бесшумной кабинетной работой для будущего, «в стол». Очень немногие могли, подобно И.М. Семенко, годами тру-

даться над рукописями Осипа Мандельштама, практически не надеясь на издание своих работ.

Неспешный процесс введения в советское подцензурное культурное пространство творческого наследия «прогрессивных и вольнолюбивых классиков», хотя и создавал определенные (четко ограниченные) возможности для текстологической работы, столь же твердо ограничивал не только круг, но и характер изучаемых текстов, а следовательно, и интересы исследователей, не говоря уж о том, что известным образом подавлял и деформировал естественное стремление к добросовестному комментированию.

Не вмещавшихся в цензурные (политические, идеологические, жанровые, стилистические, а иногда и просто литературно-конъюнктурные) рамки авторов ждала трудная не только личная, творческая, но и текстологическая судьба. Они не могли свободно издавать свои произведения, а те, которые все-таки прорывались в печать, подвергались жесткому цензурному отсеву и редакционной обработке (не будем вдаваться в тонкости таких понятий, как самоцензура и саморекторатура).

Это влияет и на современных текстологов, поскольку существенно затрудняет решение такой первостепенной проблемы, как установление «окончательного» текста. Проблема становится настолько сложной, что иногда приходится в принципе отказываться от ее решения, заменять устойчиво сложившуюся в текстологии задачу выявления «окончательного» текста — поиском «основного», а в иных случаях — «предпочтительного», еще сильнее смягчая определение и размывая границы самого понятия.

Вспомним один малоизученный и нуждающийся, наверное, в специальном современном исследовании эпизод из истории отечественной текстологии. К изданию тома «Неизданный Хлебников» (1940) был, как известно, закономерно привлечен Н.Л. Степанов, поставленный в очень жесткие (хотя, быть может, и оправданные дальнейшим ходом исторических событий) календарные рамки. Издание, — ставшее, несомненно, большим событием для заинтересованных читателей и специалистов, — оказалось уязвимым в плане текстологической подготовки. Отзывы других хлебниковедов, и прежде всего Н.И. Харджиева, были неблагоприятными и обидными для Н.Л. Степанова. Четверть века спустя «Библиотека поэта» решила издать том Хлебникова и заказать его подготов-

Сестра Гемель и нежность дивакива
 ваши приемы
 Медвунт, и ох Гемелю розу
 свет
 Земля чирок. Неок светает
 свет
 И вращение солнце на сонном
 волнистая небу.

Ах Гемель сох и нежность себя
 Лече - камень падает сам или
 твое побуждение.
 У меня остается одна забота
 на себе
 Зонация забота как времена
 время изобрет.

ку Н.И. Харджиеву. Для издания нужно было привлечь и собрание хлебниковских рукописей, находившееся у Н.Л. Степанова, чтобы заново пересмотреть его и исправить былые неточности. Руководство «Библиотеки поэта» официально попросило временно предоставить собрание Харджиеву (по описи, с необходимыми гарантиями и расписками!). Н.Л. Степанов наотрез отказался и передал свое собрание в ЦГАЛИ (РГАЛИ). Немолодой уже Харджиев, зная, сколь медлительно происходит в хранилище обработка новых собраний и допуск к ним исследователей и в то же время не считая возможным обойтись без этой части хлебниковских материалов, отказался от заказа. В результате «Библиотека поэта» так и не выпустила хлебниковского однотомника в Большой серии.

Этот эпизод остался внутрикorporативным, обошедшимся без вмешательства цензуры.

А вот к каким текстологическим результатам приводила одна лишь угроза ее вмешательства (не забудем, что за росчерком красного или зеленого карандаша, а уж тем более за официальным цензурным постановлением следовали и гораздо более грозные события!). Авторы (Мандельштам, Ахматова и многие-многие другие) были вынуждены сами уничтожить или прятать свои рукописи, заучивать произведения, придавая им тем самым недоступную для текстологического изучения устную форму — этим затрудняется выявление вариантов и разночтений, а нередко и отыскание полного корпуса текстов. Ну, и, конечно, рукописи (тексты), которые, как известно, изымались «компетентными органами», а в дальнейшем уничтожались безо всякого снисхождения к интересам будущих текстологов.

Таков, по-видимому, исторический подтекст известного антитекстологического совета Пастернака не заводить архива и не трястись над рукописями.

Можно заметить, что такой всегда была судьба поэтов — но ведь не так целенаправленно и не в таком масштабе!

После смерти или гибели поэтов — я имею в виду поэтов первой половины XX в. — бесправное положение законных наследников. Посмертная охота за рукописями тех писателей, чье творчество, признанное уже не слишком вредным, но еще не очень нужным, казалось бы, не должно было никого интересовать. И все же интересовало не только «компетентные», но и «высокие» инстанции, не говоря уже о чисто материальной архивной и коллекционной ценности произведений.

Ярким примером является распыление рукописей Ахматовой по разным государственным хранилищам, произошедшее вопреки четко высказанной воле автора.

Все эти драматические для текстологов эпизоды разыгрывались на наших глазах, мы хорошо их помним.

Надежда Яковлевна Мандельштам, полвека с трепетом хранившая «кучку рукописей» — основную часть уцелевшего архива Мандельштама в конце концов сумела переправить их в Принстон, рискуя быть обвиненной в незаконном вывозе и т. п. Вот и покатайся, любезный отечественный текстолог, из Москвы или Петербурга в Принстон, а там еще постарайся добиться, чтобы тебе дали поработать не с копиями, а с оригиналами.

Вдова Б.С. Рудакова, по ее словам, в начале 50-х годов после недолгого ареста в страхе уничтожила собранную мужем коллекцию автографов, биографических и текстологических материалов Ахматовой, Гумилева и Мандельштама — коллекцию, которая уцелела от выемок, бомбежек и артобстрела, не была изведена на растопку в Ленинградскую блокаду. Но даже сохранных ею по личным мотивам писем Рудакова хватило на два монографических издания, содержащих важный материал для комментирования произведений, созданных О.Э. Мандельштамом в первую половину трехлетней воронежской ссылки.

А скандальная судьба коллекции Н.И. Харджиева — составителя книги, юбилей подготовки и выхода которой мы отметили в начале наших заметок? В той части коллекции, которая хранится в Амстердаме, содержатся очень важные мандельштамовские материалы — неучтенные публикации, письма Осипа Мандельштама, свидетельства о ходе работы над томиком «Стихотворений», — и вам охотно дадут с ними познакомиться. А попробуйте поработать с той частью собранного Харджиевым архива, которая, вопреки воле владельца, осталась в Москве, — вам скажут, что нельзя: архив навечно закрыт владельцем. (Интересно, а доступна ли для текстологов та часть пастернаковского архива, которая после смерти поэта была незаконно изъята у О.В. Ивинской? А другие незаконно изъятые и до сих пор не возвращенные владельцам — в том числе и автору этих строк — «частные собрания»?)

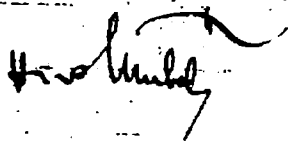
Итак, трудную доступность источников текста тоже нужно учитывать при планировании текстологической мандельштамоведческой работы.

3
Листок 1 автографа поэта О. Мандельштама от 1934

Их миссия над собой не чужа страны
Какая роль ее в жизни нашей не сознаю
И что обстоит ее взаимоотношения
Там где-то вдали от нас есть страна
И куда-то нас ведут свои шаги
Терраинт человек, человек
И человек он человек,

И вступил он в путь, вступил он в путь
И вступил он в путь, вступил он в путь
Кто обстоит его взаимоотношения
Он один один человек в стране
Как человек, как человек, как человек
Кто в нас, кто в нас, кто в нас, кто в нас
И человек, кто человек

О. Мандельштам



Но и собственные творческие привычки Осипа Мандельштама не слишком-то были ориентированы на посмертную текстологию. Беззаботный, он легко раздаривал автографы, рассылал их в письмах, отдавал в редакции, не оставляя себе копий. Не держал корректур собственных книг, передоверяя это занятие друзьям и ценителям своего таланта — М.Л. Лозинскому, Б.К. Лившицу. Житейски неустроенный, не хранил архива, да и негде было его хранить. С начала 20-х годов ввел в обиход диктовку — прозы, переводов, стихов. В Принстонском архиве находятся записи, выполненные Надеждой Яковлевной, а еще ее братом Евгением Яковлевичем Хазиным, Львом Николаевичем Гумилевым, Натальей Евгеньевной Штемпель, — и это нередко основные источники для важных вариантов текста. Ему было трудно установить окончательный вариант произведения, и нередко это происходило в процессе публикации или издания — а потом Мандельштам обнаруживал ошибки, перерабатывал тексты (иногда спустя много лет). В некоторых случаях он восстанавливал потерянный текст по памяти, а затем потеря обнаруживалась, и возникали два варианта текста; так было со стихотворением «Ариост», автор придавал каждому из вариантов статус отдельного стихотворения. Иногда нежелание останавливаться на каком-то одном варианте приобретало статус творческого решения — возможно, так создавались знаменитые «двойчатки» («Сеновал», «Театральный разъезд»).

Особо нужно упомянуть о названиях. Они часто менялись в прижизненных публикациях, затем отбрасывались вовсе. Таких случаев для стихотворений мы знаем около 30. Причем не всегда ясно, дано название самим автором — или в ходе «редакционной подготовки».

Заглавия книг иногда придумывались не автором: для первой книги стихов — Гумилевым, для окончательного варианта второй — Кузминым (по названию осевого в ней стихотворения).

Для третьей, маленькой книги стихов, не вышедшей отдельным изданием, а оставшейся самым кратким разделом в единственном прижизненном однотомнике стихотворений (1928), названием стали даты: «1921–1925». Можно подумать, что это было сделано специально для данного «юбилейного» издания и что, переиздавая стихи, автор включил бы этот раздел во вторую книгу.

Относительно стихотворений 30-х годов известно, что они образуют две книги, но их названия и разделы автором окончательно не установлены.

И это еще не все кодификационные сложности.

Готовя в 1923 г. третье издание своей первой книги («Камень»), Осип Мандельштам включил в нее два стихотворных перевода. В «Стихотворениях» 1928 г. они отсутствуют. Есть и другие изменения — передатировки, перестановки, хотя основной принцип, устанавливающий порядок текстов, остается хронологическим. А вот в последних прижизненных изданиях прозаических произведений он радикально нарушается.

Тут мы уже переходим к собственно эдиционным проблемам. Если сохранять для книги статей «О поэзии» (1928) установленный в ней автором порядок, то как быть с остальными статьями? Издавать их в хронологическом порядке или разбить по жанрам? — у нас нет авторизованного ответа на этот вопрос.

Складывается традиция предпочтения жанрового принципа, но здесь остается простор для разных эдиционных решений. И вообще традиция начинает играть для произведений последних лет, для прозаических произведений весьма заметную роль. Всем знакомы «Воронежские тетради» — но ведь это лишь один из возможных вариантов названия воронежских стихотворений; окончательный автором не установлен.

Мы уже упоминали, что, требуя от Харджиева переделок состава книги, главный редактор «Библиотеки поэта» Вл. Орлов ссылался на имевшийся у него машинописный экземпляр собрания стихотворений — на самиздатскую копию. Эти самиздатские творения стали циркулировать с легкой руки Надежды Яковлевны в конце 50-х годов, формируя определенную традицию бытования мандельштамовских текстов, особенно в том, что касалось стихов 30-х годов.

На самом деле Надежда Яковлевна, стремясь предотвратить полное исчезновение этих произведений из культурной памяти, уже в 40-е годы начала дарить такие самодельные машинописные книги своим друзьям тех лет. Однако сама она текстологом себя не считала и составление книги стихов доверила Харджиеву. Работа затягивалась, редакция настаивала на уменьшении объема за счет поздних стихотворений — более сложных и по разным причинам менее цензурных. Н.Я. обижалась, сердилась и в конце концов порвала с составителем, с трудом забрав у того уже не нужный ему для работы архив. Вся эта история отражена в хранящихся в Амстердаме письмах.

Итоговый резко усеченный состав не устроил тех, кто уже знал наизусть московские и воронежские стихи. Издание 1973 г., несколько раз допечатывавшееся и все же оставшееся книжной

редкостью, так и не смогло стать «эталон» ни для кого, кроме немногих текстологов, а предисловие А. Дымшица (третье в многострадальной истории однотомика!) было встречено жестокой, но вполне оправданной отповедью В.А. Швейцер, некогда тоже трудившейся в стенах ИМЛИ.

Но Господь с ними, с предисловиями — в наши дни они уже не актуальны. Текстологически актуально то обстоятельство, что в качестве источников для переизданий Осипа Мандельштама, в том числе и для многочисленных массовых изданий, привлекаются несовершенные во многих отношениях собрания. Так, американское издание было перепечатано у нас с тщательным сохранением ошибок, о которых уже давно было известно, что это невольные оплошности составителей. В результате, например, стихотворение С. Клычкова «Пылает за окном звезда...», при жизни автора ошибочно опубликованное за подписью Осипа Мандельштама и потому включенное в 1-й том американского издания, несмотря на последующий комментарий Г.П. Струве и Б.А. Филиппова, отражающий стремление составителей исправить это упущение, вновь напечатано — уже у нас в России — в собрании произведений Мандельштама («Терра», 1990). Там же, без оговорок, воспроизведены и *dubia*, и другие более мелкие неточности.

Вообще, явная утрата ряда научных традиций, в том числе и традиции конструктивной научной дискуссии, пагубно сказалась на текстологии. Сейчас проще подготовить новое издание с новой текстологией, чем добиваться примирения различных текстологических позиций или хотя бы полемизировать с явными ошибками. Заметим в скобках, что с издательствами тоже не все в порядке. Немногие, подобно «Рипол классик» обладают необходимой культурой и терпением, чтобы дождаться завершения кропотливой текстологической работы. Иные издатели, в том числе и самые почтенные, предпочитают, при молчании коллег, не дожидаться, пока текстологи достигнут консенсуса. Другие, как В.В. Михальский в «Согласии», решительно и упоенно уходят от уплаты гонорара. «Вы же этого хотели», — говорят иногда наши оппоненты, имея в виду новорожденный дикий отечественный капитализм. Как будто они сами мечтали о сохранении цензурного гнета — или о немедленном построении рая на земле — или по меньшей мере о возрождении первобытнообщинного строя!

Казалось бы, все это — сугубо узкие вопросы, касающиеся одних лишь текстологов.

Тем не менее и «рядовой читатель» нередко высказывает пожелание иметь выверенное «эталонное», пусть и не совсем «академическое», но все же полное, с вариантами, разночтениями и внятным добросовестным комментарием, Собрание сочинений Осипа Мандельштама.

И издателям было бы проще черпать самостоятельно свои «избранные» из подобного надежного источника.

Подытожим же еще раз, какие текстологические препятствия остаются на этом пути, несмотря на по меньшей мере пять текстологически обоснованных отечественных изданий стихов Мандельштама и три аналогичных издания его прозы.

Как уже упоминалось, Мандельштам нередко принимал чужие поправки — стилистические, редакционные — и даже доверял друзьям составление своих книг, так что для его текстов актуальна проблема акцептированной правки.

С другой стороны, уже изданный текст не являлся для него «окончательным», и он мог начать править его десятилетие спустя, при этом иногда устранял чужую правку, особенно такую, которая диктовалась временными соображениями, в том числе цензурными, а иногда создавал совершенно новые варианты. Так было с книгой «Стихотворения» 1928 г.

Книга стихов была важна для него как жанр, как композиция. Он настойчиво ставил даты под стихами, однако допускал компоновку их не только по хронологическому признаку, и при этом даты иногда устранялись, а иногда подменялись. И нам неизвестно, хотел ли он потом восстановить хронологию. Мы знаем со слов современника, что Осип Эмильевич провел обширную реконструктивную правку на экземпляре книги 1928 г., однако экземпляр этот до нас не дошел.

Поэт небрежно относился к своему архиву, собрание и хранение которого по условиям того времени и в силу известных обстоятельств его биографии и так были затруднены. Иногда ему было легче сочинить новый текст, чем восстанавливать тот, которого в данный момент не оказалось под рукой, или ждать, пока он найдется. Потом утерянный текст обнаруживался. Так, в случае с «Ариостом» сделать выбор между двумя вариантами автор не захотел. И вот на руках у текстолога незапланированная двойчатка. И, может быть, не одна.

Мандельштам много переводил и прозы и стихов. Некоторые переводы он хотел видеть напечатанными рядом со своими собственными стихотворениями, а некоторые прямо так и пе-

чал. Для нас, благодаря указаниям Надежды Яковлевны, бесспорен в этом смысле статус переводов из Петрарки. А как быть с «Сыновьями Аймона», вошедшими в состав третьего издания «Камня» (1923)? И прав ли был Дмитрий Сергеевич Усов, утверждая, что книжка переводов из Бартеля «Завоеем мир!» является еще одной книгой стихов самого Мандельштама?

Первым своего рода «внешним текстологом» поэта был его старший товарищ середины 10-х годов, Сергей Платонович Каблуков. Он записывал новые стихи Осипа Мандельштама, собирал первопубликации, фиксировал варианты. Вообще Мандельштаму везло на текстологически ориентированных читателей. Нам случалось видеть прижизненные издания его стихотворений с тщательно вписанными владельческим карандашом вариантами и разночтениями.

Среди текстологов — современников поэта, конечно, наиболее важна для нас фигура его жены, его первого «литературного секретаря», первой переписчицы и составительницы собрания его произведений Надежды Яковлевны Мандельштам. Если бы не ее усилия по хранению и распространению произведений Мандельштама, не очень понятно, о чем бы мы сейчас говорили. И странно видеть, как некоторые серьезные мандельштамоведы, идя на поводу у теперешнего постмодернистского поветрия амикошонствовать и ревизовать всех и все, позволяют себе открытые выпады против Н. Я. Конечно, она была пристрастна, могла ошибаться и так далее и так далее, как говаривал Иосиф Бродский. Менялось время, изменялась ее жизнь, изменялась она сама, меняя свои оценки, свое отношение к людям — но не изменяла своему поэту, не предавала его. В тяжкие времена, когда это было непросто и рискованно (в последнем довелось убедиться на личном опыте еще в сравнительно недавние годы!), Надежда Яковлевна сохранила наследие Осипа Эмильевича, сделала его достоянием гласности, написала свои книги, привлекая интерес к поэту, его судьбе, его творчеству. Это она — не она одна, но все же главным образом именно она дала нам возможность читать его произведения, заниматься его текстологией...

Поэтому было так неприятно услышать от одного филолога, — правда, не мандельштамоведа, а пушкиниста, — что для установления аутентичных текстов Мандельштама нужно сначала отбросить все сделанное в этой области Надеждой Яковлевной. Или от другого — на этот раз мандельштамоведа — как он надеется, что я не обижусь на него за нелестный отзыв

об Н.Я. Что же тут обижаться: ведь придерживаться этических норм или нарушать их — личное дело каждого, в том числе и каждого филолога, отечественного и зарубежного. А то, что я с ним не стану спорить, но и не стану принимать всерьез подобные оценки, — это уже мое личное дело. Любопытно, что сама Надежда Яковлевна, может быть, сочла бы такой отзыв скорее почетным, чем обидным, но ведь она и ее муж были людьми более чем неординарными.

Таким образом, мандельштамовская текстология — это долгая и непростая история, охватывающая девять десятилетий, если вести счет с С.П. Каблукова, или восемьдесят лет, если с того момента, когда Надежда Яковлевна Мандельштам сама стала собирать и хранить черновики и наброски.

В Воронеже заинтересованными слушателями, биографами и текстологами Мандельштама были полузабытый Калецкий и незабвенный Рудаков, погибший на фронте и не сумевший сделать из своей жены такую хранительницу своего — и мандельштамовского — архива, какой, волей своего мужа, своей судьбы и своей собственной стала Надежда Яковлевна.

Однако сама она не считала себя профессиональным текстологом и, как только появилась возможность, отошла от навязанной ей временем и судьбой текстологической роли. Первым официальным текстологом Мандельштама она доверила стать Николаю Ивановичу Харджиеву. Произошло это, действительно, более сорока лет назад, и полтора последних десятилетия своей жизни Н.Я. горько сожалела о таком выборе. Однако на самом деле выбор был невелик. Ю. Оксман для официальной роли уже не подходил — ему, как мы теперь знаем, не суждено было дожить до издания «Библиотеки поэта», а сравнимых с ним фигур больше не было. В противном случае неизвестно (или, может быть, слишком хорошо известно!), что стало бы с рукописями, а именно их судьба больше всего волновала Надежду Яковлевну в начале 1970-х.

Тем не менее, пока еще рукописи были в стране, их изучением занимались Вадим Михайлович Борисов, Александр Анатольевич Морозов, Ирина Михайловна Семенко. К сожалению, их текстологические исследования до сих пор не опубликованы в полном объеме. Затем, в основном уже по фотокопиям, работал Сергей Васильевич Василенко. Кое-что было нами опубликовано в 80-е годы, первые публикации делались еще с благословения Н.Я.

В Принстоне текстологией Мандельштама занималась Виктория Александровна Швейцер, еще при жизни Н.Я. издавшая «Воронежские тетради»; затем Елена Владимировна Алексеева. В последнее десятилетие получили возможность добираться иногда до принстонского хранилища и московские текстологи — Сергей Васильевич Василенко, Михаил Леонович Гаспаров. Это дало новый импульс текстологии Мандельштама, позволив нам подготовить практически полный корпус его произведений, включая письма, многие черновики и наброски.

Если говорить о «популярных» изданиях Осипа Мандельштама или о его переводах на другие языки, то для этой цели текстологические задачи к настоящему времени практически решены, нужно лишь исправить вкрапившиеся в издания ошибки и решить отдельные дискуссионные вопросы, преимущественно в сфере кодификации.

А вот для подготовки Собрания сочинений Мандельштама академического типа многое в области текстологии еще предстоит исследовать. В частности, необходим критический анализ прижизненных и посмертных списков стихов 30-х годов, сделанных Надеждой Яковлевной (первым сам Мандельштам, по свидетельству Натальи Евгеньевны Штемпель, придавал силу автографов; вторые сама Надежда Яковлевна оценивала критически). Их надо прежде всего систематизировать и тщательно датировать (большую работу в этом направлении проделала в свое время И.М. Семенко — работа эта не была доведена до стадии публикации; позднее этот труд продолжила Е.В. Алексеева). Ведь даже при выявлении в них расхождений с авторскими рукописями (например, сохранившимися в следственном деле) мы не должны огульно отбрасывать все сделанное Н.Я., ибо она могла зафиксировать не только собственную редактуру, как считают одни, или ошибки своей памяти, как полагают другие, но и устные авторские варианты, не записанные самим поэтом.

То, что проделал в свое время Харджиев, стремясь к удобному расположению автографов при подготовке издания «Библиотеки поэта», и что поневоле было доведено до предела теперешними хранителями мандельштамовского архива, привело к разъятию многих первоначально единых рукописных подборок. В результате перед текстологами, работающими в Принстоне, постоянно возникает задача реконструкции

Запретная материя

исходного состава автографов и списков. И это лишь одна, самая малая, из частных проблем.

Другая связана с изучением хода работы над книгами стихов и статей 1928 г. — наборные рукописи хранятся в ИРЛИ, они неоднократно обследовались, но ни одного обзорного текстологического исследования по ним не опубликовано.

Учитывая распыленный характер хранения рукописей Осипа Эмильевича Мандельштама (Архив в Принстоне, автографы в ИРЛИ, ИМЛИ, ГЛМ, в РГАЛИ, в некоторых частных собраниях), было бы целесообразно сконцентрировать их копии в одном доступном хранилище или подготовить копияное издание их свода. Так существенно облегчилась бы работа следующего поколения текстологов. Эта проблема технически, наверное, разрешима, но очень сложна в организационном плане.

Если обратиться к задачам, стоящим перед нами в связи с идущими и планируемыми комментированными изданиями переводов Мандельштама на другие языки, такими, как старое ардисовское издание прозы и писем (комментарий был подготовлен Кларенсом Бруном), или недавнее парижское издание писем и некоторых стихотворений в переводе и с комментариями Жислен Барде, или немецкий многотомник, изданный Ральфом Дутли, то опыт показывает, что здесь появляются проблемы именно комментаторские. Многие реалии, еще понятные без комментария квалифицированному отечественному читателю, уже недоступны западному.

Этот опыт необходимо учесть и нам при подготовке наших комментариев. Но здесь мы уже переходим к непростым проблемам реального и филологического комментирования Осипа Мандельштама, то есть выходим далеко за рамки первоначально поставленной темы.

Résumés

Éditer Crébillon

Jean Sgard

Que signifie l'édition critique d'un texte littéraire quand on ne dispose ni de manuscrits, ni d'édition légitime, ni d'instructions de l'auteur, autrement dit, quand on est amené à élaborer patiemment, à travers des textes douteux, un texte «idéal»? À cet égard, l'édition des *Oeuvres complètes* de Claude Crébillon réalisée par une vingtaine de chercheurs de l'Université Stendhal de Grenoble représente un cas limite. Crébillon fils, en effet, n'a pas laissé de manuscrits, n'a pas surveillé l'édition de ses romans, et le plus souvent, ne les a pas corrigés après coup. Il lui est arrivé à deux ou trois reprises de donner des éditions de luxe pour ses amis, mais il a laissé courir sur le marché quantité de contrefaçons, qui ont finalement abouti aux «collections d'œuvres complètes» des années 1772 à 1779, toutes fautives. L'éditeur de texte doit alors se livrer à un véritable travail archéologique pour repérer les rares éditions légitimes, en corriger les fautes avec une extrême prudence, mais veiller surtout à ne pas altérer le caractère littéraire de l'œuvre. C'est ce que montre en particulier le cas de *Tanzai et Néadarné*, conte très fantaisiste publié en 1734, corrigé par Crébillon un peu hâtivement en 1740, et recorrecté avec plus de prudence en 1743, mais largement répandu par des contrefaçons sous le titre de *L'Écumoire*. Une fois retrouvée l'édition légitime, il convient d'étudier les pratiques typographiques de l'écrivain, sa façon de mettre en page le texte, de disposer les alinéas, d'amener les dialogues à l'intérieur de la narration. Il faut étudier son usage des majus-

cules, car dans un conte de fées, la majuscule signale souvent ce qui est enchanté; elle désigne les puissances et les dignités, les entités littéraires, les personnages féeriques, les lieux magiques. Les imprimeurs successifs ont le plus souvent malmené les majuscules, mais plus encore la ponctuation. Or la ponctuation n'a pas seulement une fonction logique; elle exprime les émotions, les instants d'ironie, les éléments rythmiques, toute la musicalité du texte. Si l'on veut dégager cette ponctuation, il faut distinguer les pratiques de l'auteur des pratiques des typographes, qui ont tendance à surponctuer. Le travail d'éditeur de texte peut alors se comparer à un délicat ravalement de façade, ou à une restauration de fresque.

Editer Gogol: un choix éthique? esthétique? textologique?

Katia Dmitrieva

Les éditions scientifiques parues durant l'époque soviétique ont toujours été unanimement saluées pour le travail de grande qualité effectué par les textologues. Le statut du textologue était d'ailleurs bien supérieur à celui de l'auteur des commentaires. Sa tâche, en effet, ne se limitait pas à rendre compte de l'évolution du texte mais consistait aussi à créer un certain *texte idéal* représentatif de la *dernière volonté* de l'auteur. Précisons que cette «dernière volonté» était envisagée comme indépendante des corrections du rédacteur, des modifications du censeur, des erreurs du copiste et du typographe etc. On peut voir dans cette quête du texte idéal une influence directe de l'idéologie d'alors: l'élaboration du texte canonique des œuvres de Pouchkine, Gogol, Tolstoï et autres auteurs classiques obéissait souvent à un diktat politique qui n'autorisait pas le pluralisme.

Il convient aujourd'hui de réfléchir aux résultats d'une telle exigence lors de l'établissement du texte canonique des auteurs classiques. Dans le présent article, nous envisagerons cette question à travers l'exemple de l'édition des œuvres de Gogol.

Le texte gogolien, tel qu'il se présente dans les éditions les plus autorisées, a été établi en supprimant les corrections, relativement nombreuses, des rédacteurs. Le résultat de cette opération est que le texte obtenu, n'a jamais, à proprement parler, été écrit ni même relu par Gogol. En ce sens, l'établissement du texte, méthode héritée du travail sur les textes médiévaux, entraîne un résultat

inattendu quand le texte en question appartient à l'époque moderne. En effet, dans ce cas, le «texte idéal» obtenu ne peut être situé dans le temps: il n'est pas *au commencement*, tel le *urtext* des manuscrits anciens car, pour la littérature de l'époque moderne, au commencement n'est pas le texte, mais le *brouillon* (l'avant-texte). Il ne se situe pas davantage à la fin, parce que pour les raisons évoquées plus haut, le texte final, considéré de façon conventionnelle comme «dernière volonté» de l'auteur, ne peut, loin sans faut, être reconnu comme texte canonique.

En fait, ce que nous nommons l'établissement du texte se rapproche d'un collage qui résulte de la volonté, de l'intuition et finalement du professionnalisme de l'éditeur-textologue. Le résultat pratique de l'établissement du texte est l'apparition légitime d'une série de rédactions dont chacune peut prétendre au titre de texte canonique.

Le présent article considère également le rapport entre ce qui relève de la volonté du rédacteur et ce qui relève de la volonté de l'auteur, et notamment de son approbation accordée après relecture du texte qui lui est soumis ou bien sans qu'il ait même relu le texte.

La publication des brouillons s'avère également une question particulièrement délicate pour toute édition critique des œuvres. Suivant la tradition éditoriale soviétique, l'orthographe et la ponctuation sont modernisées. Or, la modernisation de la ponctuation nous semble en contradiction avec l'essence du brouillon, lui-même étant en contradiction avec les normes appliquées au texte mis au net. En fait, il nous paraît préférable de reproduire les brouillons de Gogol en laissant inchangées la ponctuation et l'orthographe, tout aussi arbitraires qu'elles paraissent. Car, on peut alors percevoir quelque chose qui, un demi-siècle plus tard, fera partie intégrante de l'esthétique d'Apollinaire, puis de celle de Claudel, des futuristes russes, de Harms et d'autres encore.

Où s'arrête la volonté de l'auteur?

(Réflexion sur l'édition des manuscrits de *Guerre et paix*
et du texte de référence)

Natalia Velikanova

Le lecteur a été habitué à lire *Guerre et Paix* en quatre tomes. C'est d'ailleurs bien ainsi que le roman a été publié dans l'édition du Centenaire de la naissance de l'écrivain placée sous la direction de

V. Tcherkov (1928-1959) et c'est bien ainsi qu'il continue à paraître dans les éditions courantes. En fait, cette composition en quatre parties reproduit celle de l'édition de 1886, la cinquième parue du vivant de Tolstoï. Or, Tolstoï n'a pas pris part à cette édition, c'est en effet sa femme, Sofia Andreevna Tolstoï, qui en a assuré la direction. De plus, cette cinquième édition suit pour l'essentiel la troisième édition des *Œuvres* de Tolstoï qui, parue en 1873, fut largement influencée par le critique Nikolai Strakhov. Celui-ci conseilla à l'écrivain d'enlever de *Guerre et paix* de nombreuses considérations philosophiques, ce qui eut pour conséquence de réduire le texte de façon significative.

Cependant, le roman a été créé dans de toutes autres conditions et sous une autre forme. C'est la seconde édition, celle de 1869, qui est le résultat des années de travail les plus intensives (sept ans) sur *Guerre et Paix* et c'est elle qui reflète les recherches spirituelles de Tolstoï à l'époque où il *écrivait* son roman. Le travail de création ayant été achevé en 1869, on peut estimer à bon droit que les réductions, corrections et modifications intervenues ultérieurement relèvent de la critique et n'ont pas été effectuées par le Tolstoï de *Guerre et Paix*, mais par le Tolstoï d'*Anna Karénine* et de *Résurrection*.

Pourquoi les responsables de l'édition du Centenaire – édition qui fait autorité – ont-ils choisi comme texte de référence celui de la cinquième édition? La réponse est simple: les textologues soviétiques avaient pour principe de prendre en compte la dernière volonté de l'auteur. A leurs yeux, ne pas le faire aurait été manquer de respect pour l'auteur. Ils estimaient en outre indispensable d'ôter du texte tout ce qui ne relevait pas de la volonté de l'auteur. En fait, animés du désir de créer un «texte idéal», ils ont établi un texte que Tolstoï n'a jamais écrit et qui est un collage de textes repris à différentes éditions.

Le rôle du textologue pour la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Tolstoï est bien entendu de réfléchir au choix du texte dont dépend la vision d'ensemble du roman, – certaines parties formant une unité à l'intérieur d'un même tome, d'autres non – et aux passages en français, nombreux dans *Guerre et Paix*, qui ont été traduits en russe puis retraduits en français suivant les éditions.

L'édition critique des écrivains russes dits
de la Première émigration

(autour de l'exemple des *Œuvres* d'Alexeï Rémizov)

Alla Gratcheva

La publication des œuvres des écrivains russes de la première émigration est envisagée ici à travers l'exemple de l'édition des *Œuvres* d'Alexeï Remizov. Les difficultés de nature textologique qui se posent lors de l'édition des auteurs de l'émigration sont accrues du fait de la dispersion de leurs archives à travers le monde. En l'état des choses, il importe de faire connaître aux lecteurs et aux chercheurs tout un héritage littéraire dont ils ont été longtemps privés en publiant des éditions critiques. Il s'agit déjà de publier les différentes versions des textes, d'en établir l'historique, la liste des sources manuscrites et publiées, de les annoter et de fournir un commentaire historique.

C'est précisément à ce genre de tâche que nous nous sommes employés lors de la publication des *Œuvres* d'Alexeï Remizov à la Maison Pouchkine. (Alexeï Remizov, *Œuvres en dix tomes*, Moscou, Russkaja Kniga, 2000-2003. Sous la direction de Alla Gratcheva, Maison Pouchkine, Académie des Sciences de Russie, Saint-Pétersbourg).

Réflexion sur l'édition critique des œuvres d'Anna
Akhmatova

Nina Koroleva

Les éditeurs de l'œuvre d'Anna Akhmatova sont confrontés à deux types de difficultés: celles qui tiennent aux particularités de l'œuvre de la poétesse et celles qui surgissent généralement lors de l'édition d'un auteur soviétique. Dans ce cas, il convient en effet de déterminer ce qui relève des pressions extérieures, celles exercées par l'appareil du Parti, par les éditeurs, rédacteurs et censeurs, et ce qui relève de l'autocensure.

Les éditions d'Akhmatova qui font aujourd'hui autorité ont été établies à partir du recueil de poèmes *De six livres* (1940) ou de *La fuite du temps* (1965) qui, à chaque fois, ont été complétés par des œuvres reprises à d'autres éditions ou par des œuvres conservées dans les manuscrits, voire sous forme de copies effectuées par des tiers.

L'édition que nous avons réalisée chez Ellis Lak (Moscou) entre 1998 et 2000 repose sur un choix largement expérimental. Dans les trois premiers tomes, nous avons opté pour un classement chronologique respectueux des genres. En revanche, dans le tome IV, nous avons publié les recueils d'Akhmatova tels qu'ils sont parus du vivant de la poétesse, à savoir les cinq premiers recueils ainsi que les variantes manuscrites des sixième et septième recueils tels qu'Akhmatova les a conçus.

Finalement, aucun de ces deux types d'édition ne nous a paru adéquat pour servir de modèle à l'édition critique des œuvres poétiques d'Akhmatova. Comme la poétesse a souvent repris ses recueils de poèmes pour les transformer en parties ou cycles de nouveaux recueils, le textologue se doit d'établir le lien qui existe entre les cycles de poèmes et les recueils de poèmes. (Par exemple *Soir*, édité une seule fois en volume en 1912, a été intégré au recueil intitulé *De Soir*). De ce fait, les *Œuvres complètes* doivent, à notre avis, s'ouvrir sur le cycle «Crépuscule», écrit entre 1945 et le début des années cinquante, puis inclure *Soir* ainsi que les poèmes *De Soir* publié par Akhmatova et redonné dans tous ses livres.

Les recueils *Le Rosaire*, *Volée blanche*, *Anno Domini* et *Le Plantain* doivent être édités d'après l'édition des *Œuvres* en trois tomes parus en 1922 et 1923, le sixième et septième recueil d'après l'édition de *La Fuite du temps*. Tous ces livres, y compris *Soir*, doivent être accompagnés des parties qui n'ont pas été «éditées» ou «incluses dans les autres variantes».

Le classement des œuvres n'est pas seul à faire difficulté. Le choix du «texte de référence» s'avère tout aussi compliqué. Notre sentiment est que la dernière version parue doit être retenue à chaque fois car c'est elle qui exprime le mieux la volonté de l'auteur. Rappelons que durant les dernières années de sa vie, Akhmatova a ébauché à plusieurs reprises des *Œuvres choisies* qui incluaient les textes qu'elle affectionnait le plus.

La dernière volonté de l'auteur peut être déterminée en fonction des sources imprimées comme d'après les manuscrits ou les copies des œuvres d'Akhmatova. Dans certains cas, les copies ou les textes dactylographiés proposent un texte plus exact et plus achevé que les textes imprimés.

Commentaire critique de Gogol:
à la recherche d'un genre

Youri Mann

Il existe différentes traditions de commentaires critiques. Chez les philologues et éditeurs – au sens anglais de *editor* – d'Europe occidentale, les commentaires s'en tiendraient davantage aux faits, tandis qu'en Russie ou plus exactement dans la Russie d'après la révolution d'Octobre, ils seraient plus conceptuels et tendraient davantage à l'interprétation. A vrai dire, il s'agit là d'un préjugé qui peut être remis en question. Ainsi, dans la nouvelle édition des œuvres complètes de Nikolai Gogol (le premier tome est paru en 2001, le quatrième est en cours de parution), les commentaires s'y révèlent d'un genre largement novateur, voire expérimental.

En effet, dans cette édition, les commentaires tendent à l'exhaustivité et certaines questions, demeurées non traitées ou à peine abordées dans les éditions précédentes, sont envisagées comme elles doivent l'être. Nous songeons ici à la question de la réception de Gogol dans la littérature étrangère, dans la littérature russe du XXe siècle et dans la littérature russe de l'émigration. Nous pensons aussi aux liens entre l'œuvre de Gogol et la religion et la philosophie religieuse russe.

Mais comment concilier cette exhaustivité et une objectivité maximale? En Russie, la position de l'auteur chercheur ou vulgarisateur n'a jamais été clairement distinguée de celle de l'auteur de commentaires, surtout si intervenait une question idéologique. L'auteur des commentaires se tenait aux côtés du lecteur et craignait de l'abandonner à lui-même. Mais aujourd'hui il doit en être tout autrement. La présence de l'auteur de commentaires doit se manifester par la publication la plus complète possible des matériaux et par l'examen objectif des regards portés sur l'œuvre.

Qu'en est-il alors de la question de la poétique et de l'interprétation? Tout dépend, semble-t-il, de la façon de présenter les choses. L'exégèse pour l'exégèse doit être exclue des commentaires. La poétique et l'interprétation doivent être abordées à travers l'histoire de la réception, de la critique, etc. L'auteur des commentaires ne doit pas donner aux lecteurs des instructions sur la façon de comprendre le texte, il doit plutôt leur fournir des matériaux indispensables pour la compréhension du texte.

Texte d'un auteur symboliste: mode d'interprétation

(Réflexion sur l'édition critique
des *Œuvres complètes* d'Alexandre Blok)

Natalia Griakolova

En 1997 et 1999 sont parus les cinq premiers tomes de l'édition critiques des *Œuvres complètes* (correspondance incluse) d'Alexandre Blok. Quinze autres volumes devraient suivre. Les chercheurs qui travaillent à cette publication, conscients des difficultés spécifiques auquel l'édition d'un auteur symboliste se heurte, ont tenté une expérience unique en son genre, à savoir la transposition d'un code culturel dans un autre.

Le genre même de l'édition scientifique est issu du positivisme et reflète le savoir positiviste. Une contradiction ontologique apparaît entre la méthodologie positiviste (historicisme, attention à la biographie et à la genèse du texte comme garantie de l'«objectivité») et les particularités de la littérature moderne porteuse de toute une subjectivité, notamment de la création d'un mythe individuel. Dans le cas du texte d'un auteur symboliste, une tension apparaît entre l'interdiction qui est faite à l'auteur des commentaires d'interpréter (en vertu du principe de l'«objectivité» scientifique) et l'impossibilité d'échapper à cette même interprétation puisque le texte ici suppose une perspective herméneutique: la polysémie des symboles tout comme la poétique des «correspondances», l'ésotérisme, l'expression de l'expérience mythique exigent l'«interprétation».

Dans notre article, nous abordons également la question de l'auteur comme instance «interprétrante et désinterprétrante». En effet, pour comprendre l'évolution créatrice d'un auteur symboliste, il est important de prendre en considération le «mythe du cheminement» de cet auteur et de l'appliquer à l'exégèse de son oeuvre. L'évolution créatrice se trouve soumise aux mythes dont il est lui-même l'auteur. Songeons par exemple à l'Eternel Féminin, à la Belle Dame, au chevalier, au page etc. Le commentaire scientifique reprend dans ce cas le langage métaphorique de l'auteur, sans le déchiffrer, mais en recourant aux symboles et mythologèmes.

Notre article traite également des limites de la notion de «polygénèse». En effet, il convient de limiter les commentaires qui cherchent à retrouver les sources des références car, sinon, le sens du texte se perd au profit de la constitution d'une «ency-

clopédie de sources littéraires». Même les commentaires chargés de signaler des références ou des échos, plus ou moins vagues, à d'autres œuvres littéraires, introduits à l'aide d'un *confere*, témoignent de l'insuffisance intrinsèque des commentaires dits exhaustifs.

De fait, il apparaît rationnel à l'intérieur du cadre des commentaires critiques de poser la question du mode d'interprétation, et plus précisément du *modus* d'interprétation. Le mot latin *modus* qui ne signifie pas seulement «moyen», mais aussi «mesure», doit nous rappeler qu'il faut à un moment donné mettre un terme à la recherche des sources des citations, des motifs et réminiscences présents dans le texte. La poétique symboliste, centrée sur la notion de symbole, lui-même «inépuisable et illimité dans sa signification», pose une limite ontologique à la compétence scientifique de l'auteur des commentaires en supposant la transgression des limites fixées par le positivisme.

La nouvelle édition critique des *Œuvres complètes*
d'Alexandre Pouchkine
et l'édition du dossier génétique

Sergueï Fomitchev

Auparavant on exigeait que l'édition critique des *Œuvres complètes* d'un auteur soit un modèle parfait à partir duquel seraient établies les éditions courantes. A vrai dire, aucune édition critique ne peut prétendre constituer l'unique source d'étude de la biographie et de l'œuvre d'un auteur, ni encore moins de ses particularités orthographiques et de sa ponctuation. Pour cette raison, le département des études pouchkinniennes de l'Institut de Littérature Russe (Maison Pouchkine), a décidé de préparer, parallèlement à la publication des *Œuvres complètes* du poète, une édition des sources, qui comprend: l'édition en fac-similé des *Cahiers préparatoires* d'Alexandre Pouchkine (huit tomes, Saint-Pétersbourg/ Londres, 1995–1997), les *Annales de la vie et de l'œuvre d'Alexandre Pouchkine* (quatre tomes, éd. Slovo) et deux volumes intitulés *Dessins de Pouchkine* et *De la main de Pouchkine* (2^{de} édition). A ces ouvrages, on ajoutera la récente réimpression de la première édition critique des *Œuvres complètes* parue aux éditions Voskresenie entre 1937 et 1949, deux tomes de l'édition *Alexandre Pouchkine et la critique de son temps* (éditions

Pouchkinsky Teatralny Tsentr), – deux autres tomes étant en préparation, – du premier tome d'«Essais» (1994) et enfin de trois cahiers d'une nouvelle série intitulée «Pouchkine inédit» (éditions Nota Bene) incluant le dossier génétique établi pour les *Œuvres complètes* actuellement en cours de parution.

Editer les œuvres d'Alexandre Pouchkine dans l'ordre chronologique

Valentin Nepomnyachtchy, Irina Sourat

L'édition des *Œuvres complètes* d'Alexandre Pouchkine (Moscou, Institut de Littérature Mondiale – Académie des Sciences de Russie / Nasledie) clairement défini par nous proposons obéit à un nouveau principe scientifique clairement défini par le sous-titre de cette édition: «*Œuvres littéraires, travaux critiques, articles sur la vie politique et sociale, lettres, dessins, notes et documents classés par ordre chronologique*».

Editer les œuvres de Pouchkine dans l'ordre chronologique permet d'apprécier l'ensemble de l'œuvre de façon nouvelle, autrement dit d'opérer un véritable tournant méthodologique dans l'étude de cette œuvre. C'est précisément le but que nous nous sommes fixés en refusant d'adopter le classement traditionnel par genre puis, à l'intérieur de chaque genre, par ordre chronologique.

Signalons que ce principe chronologique s'avère plus complexe à suivre qu'il n'y paraît. En effet, il est parfois impossible d'établir la chronologie précise des œuvres du fait de l'absence de datation précise ou encore de la durée du processus créateur. Mais malgré ces difficultés, ce classement conserve l'avantage de rendre compte du parcours créateur de Pouchkine.

La nouvelle édition des *Œuvres* ne se propose pas de résoudre des questions d'ordre textologique. Elle reproduit généralement la grande édition des *Œuvres Complètes* (1937–1949), tout en recourant éventuellement à des éditions plus récentes. (L'orthographe et la ponctuation, en revanche, ont été modernisées). De fait, on ne trouvera pas dans cette édition de partie réservée aux «autres rédactions et variantes» comme on le trouve traditionnellement dans les éditions critiques d'œuvre complète. Dans la plupart des cas, les œuvres, tout en étant classées selon la date de leur création, reproduisent la dernière version écrite par Pouchkine.

Signalons que dans cette édition, une part importante a été réservée aux dessins et autographes considérés comme partie intégrante de l'œuvre et reproduits, avec les textes, suivant le même principe chronologique décrit plus haut.

Le premier tome paru en 2000 regroupe les œuvres littéraires, les textes critiques, les articles sur la vie politique et sociale ainsi que les lettres écrits entre 1809 et 1819, à l'exception toutefois de «L'ombre de Barkov» qui pourrait être classé dans la partie «Œuvres attribuées à Pouchkine» ne serait-ce son caractère pornographique. Le second tome (à paraître) regroupera les textes composés entre 1820 et le 28 mai 1823, date du premier brouillon d'*Eugène Onéguine*.

Editer Vassili Rozanov

Sergueï Nikoliouline

L'édition des textes de Vassili Rozanov soulève toute une série de difficultés. D'abord, celui de l'établissement des textes parus du vivant de l'auteur en volume ou sous forme d'articles dans la presse. Ensuite, celui de l'établissement des manuscrits restés inédits de son vivant. Enfin, une des difficultés, et non des moindres, est d'identifier les textes de Rozanov: en effet, ses articles parus dans la presse l'ont été sans nom d'auteur ou bien sont parus sous pseudonyme. Or Rozanov utilisa plus de cinquante pseudonymes ! La bibliographie de ses articles, qui a été établie par son ami S. Tsvetkov avec sa participation et qui est conservée au département des manuscrits de la Bibliothèque de l'Etat russe (ex-Bibliothèque Lénine), se révèle ici une aide précieuse.

La conjoncture et certains mystères textologiques, parfois liés à la censure de l'époque ou bien aux inventions de l'écrivain, créent des difficultés particulières. Vassili Rozanov, maître en l'art de la ruse, jouait avec brio de procédés divers et variés à l'intérieur de ses textes. Par exemple, son utilisation des errata est à envisager comme un procédé littéraire qui lui est spécifique.

Conscient qu'il ne pourrait pas publier tous ses livres (après sa prise de position contre Beïlis – jeune garçon juif de Kiev accusé de meurtre et finalement acquitté, – ses livres cessèrent de paraître et d'être mis en vente), Rozanov a établi les tables des matières des livres qu'il aurait aimé publier. Grâce à ces tables des matières, il nous a été possible de rassembler les articles parus dans les revues

et d'éditer deux tomes: *Dans la cour des païens* et *L'écriture et les écrivains*.

Le travail de préparation pour l'impression des livres inédits de Rozanov s'est effectuée en luttant constamment contre les correcteurs qui, éduqués dans le respect des règles orthographiques, étaient peu désireux de comprendre qu'un même nom ou qu'un même mot pouvait être écrit non seulement selon une orthographe ancienne mais aussi de façon différente dans une même page. Or, Rozanov, qui possédait un sens aigu des mots, se réservait le droit, suivant la fonction artistique du mot, d'écrire celui-ci de plusieurs façons.

A toutes ces considérations, on ajoutera que le textologue est confronté à la difficile tâche de choisir les manuscrits les plus complets. Comme de nombreux manuscrits n'ont pas été préparés pour l'édition par leur auteur (suivant un principe d'inachèvement, là encore un des procédés artistiques propres à Rozanov), il existe parfois deux, voire trois ou quatre rédactions développant un même thème. Dans l'impossibilité de les publier toutes dans notre édition, nous avons dû choisir le texte qui «ferait autorité».

Pendant des notations que l'on retrouve dans des livres écrits à différentes époques (tels *Ephémère*, *Feuilles tombées*, *L'apocalypse de notre temps*, *L'Égypte ressuscitée*), sont autant de traces qui témoignent de ce que l'écrivain a poursuivi certaines réflexions sur un même sujet pendant plusieurs années.

Éditer Cendrars aujourd'hui. Quelques paradoxes

Claude Leroy

Dans la littérature française, Blaise Cendrars (1887-1961) passe pour l'archétype du poète voyageur. Le goût d'une existence nomade (Russie, États-Unis, Brésil) et l'éloge de l'aventure s'accordent chez lui avec une passion constante pour la modernité en art et en littérature. Ami d'Apollinaire, de Chagall comme d'Henry Miller, il a collaboré avec des peintres (Fernand Léger), des cinéastes (Abel Gance), des chorégraphes (Les Ballets Suédois) ou des photographes (Robert Doisneau). Intimement lié à son séjour en Russie (1904-1907), son livre le plus célèbre, la *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), se présente comme un poème-tableau composé avec Sonia Denaunay-Terk. Ample et d'une grande diversité, son œuvre comprend des poèmes (*Les Pâques à New York*, 1912; *Le Panama*, 1918), des romans

(*L'Or*, 1925; *Moravagine*, 1926), des essais (*Aujourd'hui*, 1931), des scénarios (*La Fin du monde*, 1919) et des Mémoires (*L'Homme foudroyé*, 1945; *La Main coupée*, 1946). Alors que sa volonté d'ouvrir la littérature sur le monde entier comme son refus de s'affilier à un groupe l'ont éloigné du surréalisme au cours des années 20, deux nouvelles éditions dont la responsabilité m'a été confiée contribuent aujourd'hui à faire reconnaître le caractère à la fois expérimental et visionnaire de son entreprise.

La collection «Tout autour d'aujourd'hui» chez Denoël publie, depuis 2001, une édition critique des œuvres complètes en 15 volumes à raison de 3 par an: préfaces, notices, notes et documents accompagnent des textes établis aux meilleures sources (manuscrits, exemplaires corrigés par l'auteur). De son côté, la «Bibliothèque de la Pléiade» chez Gallimard prévoit deux volumes d'œuvres regroupées par genres (*Œuvres romanesques*; *Œuvres autobiographiques*). Parmi les questions singulières que pose l'établissement des textes, relevons, sur le plan génétique, les difficultés que présentent l'histoire de projets fréquemment enchevêtrés et l'identification des collages; sur le plan générique, l'effacement des frontières entre discours et la multiplication des recueils; sur le plan autobiographique, les interférences de la fiction dans le témoignage, la place de la mystification et l'élaboration d'un mythe personnel; sur le plan de l'imaginaire de l'écriture, enfin, l'extraordinaire place de l'inachèvement et du secret dans une œuvre écrite contre toute forme de clôture et de définition figée. Éditer Cendrars suppose, entre autres, une vocation de détective.

Penser l'édition des *Œuvres complètes* de Boris Pilniak

Dany Savelli

Penser les œuvres complètes de Boris Pilniak (1894-1938), c'est bien plus que penser l'édition d'un auteur soviétique de la première moitié du XX^{ème} siècle. L'emboîtement des textes les uns dans les autres, le recours au montage, la multiplicité des versions éditées en russe et en langues étrangères, l'intervention – difficilement quantifiable – des typographes et des censeurs sur les manuscrits, les citations dissimulées ou prétendues, la collaboration avec d'autres écrivains: autant d'éléments qui nécessitent une réflexion sur des notions aussi importantes que celle de

texte, d'édition et d'auteur. Car c'est bien l'idée même de fragments, d'extraits, de version canonique, de variante, de texte intégral, d'œuvre, de plagiat et de paternité littéraire que le jeune auteur de *l'Année nue* a fait voler en éclat dès 1922. C'est bien l'idée d'unité de l'œuvre qu'il a bouleversée en disloquant le livre et en mettant à mal la sacro-sainte figure de l'auteur. D'où, bien sûr, les difficultés à faire entrer cette œuvre dans le cadre rigide d'une conception aussi traditionnelle que celle d'«œuvres complètes».

Editer des œuvres inachevées: textologie d'un «grand genre»

(Les *Œuvres complètes* d'Anna Akhmatova
en six tomes, Moscou, Ellis Lak, 1998–2002)

Svetlana Kovalenko

Anna Akhmatova s'adressant à ses futurs éditeurs leur demanda de ne pas éditer ses poèmes dans l'ordre chronologique, mais de les éditer en respectant l'ordre des recueils. En faussant de façon délibérée la chronologie, en modifiant les dates suivant le sujet des poèmes et en recourant à l'un de ses procédés préférés, la cryptographie, Akhmatova n'entendait pas porter atteinte à l'historicité de la réflexion artistique mais souhaitait créer un monde propre possédant ses lois temporelles et artistiques.

La présentation que nous avons choisie pour l'édition des œuvres d'Akhmatova n'est pas traditionnelle. Les œuvres lyriques ont été publiées deux fois: une première fois, en suivant la chronologie, c'est-à-dire en «détruisant» la structure des recueils (ce qui n'a pas été sans soulever l'indignation de nombreux connaisseurs et admirateurs de la poésie d'Akhmatova); une seconde fois, en reproduisant tels quels ces mêmes recueils, c'est-à-dire en conservant ainsi le «roman» lyrique formé par les poèmes.

Ce travail textologique a permis de déterminer les dates de composition des poèmes, de connaître les circonstances de leur création et de mieux saisir les raisons du recours à la cryptographie. Celle-ci ne relève pas seulement d'un choix artistique mais aussi de la situation sociale et politique qui a fait que toute une série de noms, dont ceux de certains dédicataires de poèmes (tels Nikolaï Goumilev, Ossip Mandelstam, Boris Pilniak, etc.), ne pou-

vaient être imprimés. A ce sujet, Akhmatova a indiqué à plusieurs reprises que l'important n'était pas le nom du dédicataire mais celui *pour qui* avait été écrit le poème. Et l'ambiguïté des dédicaces constitue pour les textologues une devinette à élucider.

Akhmatova avait l'habitude de parler du «Poème sans héros» comme d'une œuvre d'avant «la période de Gutenberg», c'est-à-dire d'une œuvre n'ayant pas été imprimée. D'où son choix de parler de ce poème comme d'une «copie». Ce terme faisait allusion non seulement au *Malheur d'avoir de l'esprit* de Griboïedov ou au «Démon» de Lermontov, mais aussi aux «livres-manuscrits» de ses contemporains tels Blaise Cendrars, Wladimir Maïakovsky, Alexieï Kroutchenykh etc. Akhmatova ne parlait jamais de «manuscrits» ou de «textes dactylographiés» mais toujours de «copies».

Comparer les différentes copies du «Poème sans héros» entraîne à une réflexion sur l'un des phénomènes les plus complexes et les plus énigmatiques de la poésie d'Akhmatova, à savoir ce qu'elle appelait les «strophes errantes». Ces strophes vagabondent de copie en copie; elles se retrouvent souvent dans les notes données par l'auteur en fin de poème. Parfois elles réintègrent le poème, parfois elles le quittent à jamais et deviennent un poème à part entière. Souvent, elles comprennent un cryptographe qu'on ne pourra déchiffrer qu'en replaçant le poème dans le contexte qui a présidé à son écriture. Retracer le «parcours» de ces strophes est bien entendu essentiel.

Enfin, Akhmatova proposait de limiter les notes données par elle en fin de poème: que ce soient celles qui parodient un commentaire traditionnel (dates des personnes évoquées, réalités historiques connues de tous etc.) ou bien celles qui sont censées aider à pénétrer le «secret» du poème. Ces dernières se rattachent à ce qu'on peut considérer comme étant la prose autour du «Poème sans héros» et constituent un guide pour aborder l'œuvre.

Nécessité d'un principe éditorial pour l'édition de textes du XVIIIe siècle

Natalia Bludilina

La publication de *Russie et Occident: les horizons d'une connaissance. Sources littéraires du XVIIIe siècle*, entreprise par l'Institut de Littérature Mondiale, fait partie d'un projet d'anthologie en plusieurs tomes couvrant la période qui va du XIe au XIXe siècle.

Les textes des auteurs russes du XVIIIe siècle réunis dans cette anthologie relèvent de genres différents: il s'agit de poèmes, d'œuvres en prose, de pièces de théâtre, de récits de voyage, de courriers diplomatiques, de sermons, d'articles, de lettres, etc.

Les textes des auteurs russes comme des auteurs étrangers sont généralement reproduits d'après des manuscrits ou des sources imprimées rares. Certains d'entre eux font pour la première fois l'objet d'une publication scientifique.

L'orthographe est demeurée telle qu'elle apparaît dans les textes originaux. En particulier, les lettres et documents écrits de la main de Pierre Le Grand sont publiés de façon scientifique, c'est-à-dire en conservant toutes leurs particularités orthographiques, fautes comprises.

Les textes écrits en plusieurs langues posent des difficultés particulières. Ainsi, par exemple, *Les notes de voyage* du diplomate Boris Kourakin foisonnent d'expressions et de mots italiens, français, hollandais, biélorusses, lituaniens, certains retranscrits phonétiquement. Que faire dans un tel cas? La question est d'autant plus importante que ces expressions et mots étrangers rendent par exemple la langue de Kourakine particulièrement expressive et font qu'elle porte en elle les marques caractéristiques de l'instabilité de cette période de réformes en Russie.

Dans les récits de voyage du XVIIIe siècle, le déchiffrement des noms géographiques étrangers, transcrits dans le texte de façon phonétique, fait difficulté. Il a fallu retrouver les itinéraires des voyages d'après des cartes anciennes et nouvelles. Les résultats obtenus, en fonction de leur importance, ont été indiqués dans les commentaires ou dans les index. Les différentes graphies des lieux mentionnés dans les textes ont été inclus dans l'index géographique.

Comment éditer les textes français de Pouchkine

Nina Dmitrieva

L'édition des œuvres d'un auteur bilingue comme Alexandre Pouchkine soulève toute sorte de difficultés. Certes, Pouchkine n'a écrit qu'un nombre infime de poèmes en français, et cela essentiellement durant ses années au lycée; quant aux brouillons des poèmes écrits plus tard en français, ils constituent plutôt des tentatives permettant à l'auteur de «se faire la main». Néanmoins, le

français étant la seconde langue maternelle du poète, ses manuscrits recèlent un nombre considérable de textes écrits en français: articles, brouillons, ébauches, plans, etc.

Si la publication de ce que l'on appelle l'avant-texte est toujours complexe en soi, le fait que celui-ci existe dans deux langues ne fait qu'ajouter des difficultés supplémentaires. Parfois, il est vrai, le recours au français aide à comprendre la nature du texte publié et permet, par exemple, de déterminer le destinataire de certaine lettre.

L'existence de textes en langue étrangère soulève aussi une autre difficulté qui est celle de leur traduction. Certes, la majeure partie des textes français de Pouchkine ont été traduits, qui plus est ils l'ont été par d'éminents spécialistes de son œuvre qui maîtrisaient parfaitement le français. Néanmoins chacune des traductions doit être vérifiée, car certaines inexactitudes, déformant la pensée du texte et faussant l'interprétation, ont été relevées.

Graphisme dans les manuscrits des écrivains. Le projet «Héritage manuscrit»

Konstantin Barcht

La reproduction sur CD-Rom de manuscrits permet de rendre ceux-ci accessibles à un nombre quasi-illimité de lecteurs. Dans le cas où des manuscrits comportent des dessins, leur reproduction sur CD-Rom garantit que la corrélation existant entre la grammaire du texte et la grammaire des dessins ne soit pas négligée. Les dessins peuvent alors être perçus comme des «parties du discours» à part entière.

Le programme « Héritage manuscrit » qui se propose de conserver les manuscrits et de les soumettre à toutes les possibilités de travail offertes par l'ordinateur répond à un tel but. Le CD-Rom *Les dessins dans les manuscrits de Crime et châtement de Dostoïevsky* que nous avons réalisé avec la maison d'édition Alt-sort en 1999 représente la première étape de ce projet. Notons que les manuscrits de Dostoïevsky abondent en portraits et qu'on peut y relever trois façons de représenter la figure humaine: «je» (portrait de face); «tu» (profil) et «il» (vue de dos).

La Cinquième Internationale? La Quatrième? la Unième?

Réflexion sur l'édition d'un poème
de Wladimir Maïakovsky

Vera Terokhina

Le destin éditorial des œuvres de Wladimir Maïakovsky, à la différence du destin personnel du poète, a été une véritable réussite. Même de son vivant, tout ce que Maïakovsky écrivit fut édité. Cependant, la censure opéra des coupures, particulièrement importantes lors de la Première guerre mondiale et certaines circonstances amenèrent à éditer les poèmes de Maïakovsky suivant différentes rédactions.

Le choix du texte de référence comme la présentation la plus objective de la volonté de l'auteur sont fondamentales pour la publication de la nouvelle édition critique des *Œuvres* de Maïakovsky en dix-neuf tomes. C'est à travers l'exemple de deux poèmes inachevés, «La Quatrième Internationale» et «La Cinquième Internationale» parus dans les œuvres complètes de Maïakovsky en treize volumes (1978), que je souhaiterais l'expliquer.

L'histoire de ces deux œuvres est complexe. La composition comme le sujet de l'«Internationale» maïakovskienne ont changé et des huit parties prévues deux seulement sont parues. De plus, le manuscrit ne permet pas de reconstituer entièrement la suite du texte ni d'expliquer les raisons de l'inachèvement.

En 1920, le projet de Maïakovsky était d'écrire sur l'art du futur afin d'entamer un dialogue avec les dirigeants du parti bolchevique et d'opposer sa propre compréhension de l'œuvre aux jugements dépréciatifs que ceux-ci avaient émis sur son travail. Ainsi par exemple, le prologue inclus dans le texte final a laissé supposer que le poème était une satire de la Troisième Internationale, l'Internationale léniniste. La polémique, annoncée dès le titre, s'expliquerait par la réaction négative de Lénine au poème «150 000 000».

Le prologue de l'«Internationale» a été achevé au début de février 1922. Mais en mars 1922, Maïakovsky publia pour la première fois dans les très officielles *Izvestia* et ses poèmes reçurent l'assentiment de Lénine. De fait, le projet du poète changea et d'un débat sur l'art on passa à une évocation de l'utopie sociale.

Alors que le poème s'intitulait encore «La Quatrième Internationale», l'idée d'organisation internationale était populaire. Ainsi

existait-il la Profintern qui regroupait les syndicats de travailleurs et la Krestintern qui regroupait les paysans. Quant au «Monument à la Troisième Internationale» conçu par Tatline, il était et reste l'un des projets architecturaux les plus remarquables de la vie culturelle de l'époque.

Après la publication du prologue dans la revue *Terre vierge nue* en mai 1922, sous le titre «Quatrième Internationale», il apparut nécessaire de choisir un autre titre pour les autres parties du poème car leur contenu dépassait le cadre de l'actualité et même le XXIème siècle, et elles aspiraient à évoquer le XXXème siècle. Maïakovsky n'avait-il pas déclaré dans les *Izvestia* du 23 septembre 1922: «“La Quatrième”, “la Unième”, “la Cinquième Internationale”, c'est la même chose. Moi, j'arrête définitivement mon choix sur la “Cinquième”»? N'avait-il pas affirmé le 9 octobre 1922 dans les *Izvestia du soir*: «La Cinquième Internationale», c'est un poème prophétique. Le modèle d'une forme des années futures?»

Tout l'enjeu de la recherche textologique que nous avons menée consiste à démontrer la nécessité de publier le texte de la «Quatrième Internationale» et celui de la «Cinquième Internationale» non plus séparément comme on le faisait jusqu'ici mais comme deux parties d'une même œuvre. Il consiste aussi à démontrer la nécessité d'envisager le caractère inachevé de «l'Internationale» maïakovskienne comme une forme particulière d'achèvement.

Reconstruire les sources du texte

(d'après l'exemple de *La vie de Klim Sanguine*
de Maxime Gorky)

Elena Matevossian

Dans l'édition critique de l'œuvre de Maxime Gorky, le roman *La vie de Klim Sanguine* occupe quatre tomes comptant de 444 à 680 pages. Les variantes et notes préparatoires ainsi que tout ce qui se rapporte au travail de Gorky sur ce roman sont publiés dans cinq autres volumes en petits caractères. Pourtant, dans cette édition, les textologues n'ont pas reproduit le dossier préparatoire intégral mais seulement les variantes, alors même que le roman a été réécrit au moins deux fois par Gorky et que le dossier préparatoire compte 5 529 feuillets.

D'habitude les dossiers préparatoires se composent des manuscrits et des premières versions dactylographiées relues par l'auteur. Or, dans le cas présent, il se compose aussi de la correspondance. En effet, ici la correspondance de Gorky ne témoigne pas seulement du travail de l'écrivain mais elle est en partie la source, voire même le brouillon de *La vie de Klim Samguine*. Gorky reprend et réécrit ses lettres comme il reprend et réécrit celles de ses correspondants pour les intégrer à son roman. Certains de ses correspondants serviront même de prototypes à des personnages du roman.

Editer Sade

Michel Delon

Faire entrer Sade dans la Bibliothèque de la Pléiade, est-ce un paradoxe ou un aboutissement logique? Si l'on considère la collection de la Pléiade aux Editions Gallimard comme un Temple du goût, comme une des institutions de l'ordre littéraire, c'était à coup sûr un paradoxe d'y admettre celui qui incarne la subversion des valeurs morales et esthétiques. Si l'on prend en compte la lente émergence de son oeuvre et sa progressive reconnaissance littéraire et même scolaire, si l'on considère son importance pour les petits romantiques, les décadents, les surréalistes et les autres avant-gardes, s'impose alors le principe d'une édition critique aussi scrupuleuse que pour les autres écrivains. Les trois volumes qui ont paru entre 1990 et 1998 ont permis d'établir un texte débarrassé d'une modernisation agressive, synonyme d'une transformation de la ponctuation, d'un effacement de marques stylistiques comme l'italique, pourtant fort prisé par les romanciers libertins du XVIIIe siècle, et même de corrections abusives et de fautes de compréhension.

La nouveauté de cette édition est aussi d'accompagner les oeuvres, publiés du vivant de l'auteur, par les illustrations présentes dans les éditions originales qui font partie intégrante du texte. Les variantes et les notes cherchent à montrer Sade au travail, à le replacer dans son époque. Le malade mental des anciens traités de psychiatrie, le poète inspiré des pamphlets surréalistes apparaît ainsi comme un grand lecteur, comme un écrivain soucieux de sa phrase. Les notes de l'édition cherchent à identifier les emprunts et les plagiat, les reprises et les détournements. Sade ne cesse d'u-

tiliser ses notes de lecture pour transformer les récits de voyage qu'il lit en constats de l'immoralité universelle, les traités matérialistes des Lumières en brûlots anarchistes, les romans érotiques en contes cruels. A travers cette édition, Sade apparaît comme un véritable écrivain, ce qui ne veut pas dire un écrivain comme un autre. Il apparaît comme un homme de son temps (la crise des Lumières, la Révolution, l'effondrement d'un ancien régime millénaire), ce qui ne banalise nullement l'accent propre et inouï de sa voix.

Trente ans de travail textologique sur les œuvres d'Ossip Mandelstam

Youri Freïdin

La destruction planifiée des écrivains, de leurs œuvres et de leurs archives durant plusieurs années en Union Soviétique a eu pour conséquence de créer toutes sortes de difficultés qu'il faut à présent surmonter pour éditer les textes. La publication de ces écrivains, que ce soit à l'étranger ou dans les *samizdat* apparus dans les années soixante, a été réalisée sans travail textologique préalable. De fait, lors de l'abolition de la censure littéraire à la fin des années quatre-vingt, les éditions courantes, imprimées à grand tirage en Russie, ont été conçues à partir de publications tout à fait critiquables du point de vue textologique.

L'histoire de l'édition critique des œuvres d'Ossip Mandelstam en est l'illustration. La publication de ses œuvres choisies, préparée après la réhabilitation du poète en 1957 par N. Khardijev, n'est parue dans la collection «La Bibliothèque du poète» qu'en 1973 seulement, qui plus est avec de sérieuses coupures. A cette époque, l'héritage poétique de Mandelstam circulait en *samizdat*; à l'étranger, ces œuvres avaient été éditées d'abord en un, puis en deux, trois et enfin quatre tomes. D'un point de vue textologique, aucune de ces publications ne pouvait servir de modèle. Néanmoins toutes remplissaient un immense devoir en permettant au nom de Mandelstam et à sa création de ne pas disparaître de notre mémoire. Plus encore, toutes ces publications permettaient de réintégrer Mandelstam, comme poète et prosateur, dans le cercle des artistes qui avaient eu l'audace de s'opposer aux dirigeants soviétiques.

Un travail textologique plus ou moins suivi sur les œuvres de Mandelstam n'a été entrepris que plusieurs années après la mort

Résumés

de l'écrivain. La dispersion des archives dans différents pays, villes et institutions et les difficultés intrinsèques et bien connues du travail dans les archives russes ont rendu cette entreprise malaisée. Aujourd'hui le spécialiste de Mandelstam doit résoudre toute une série de questions, notamment celle de l'établissement des textes. Nous donnons dans notre article des exemples concrets des difficultés rencontrées.

L'effort mené en vue de réaliser une édition critique des œuvres de Mandelstam – travail nécessaire ne serait-ce pour que les éditions courantes puissent reprendre un texte correctement établi -, cet effort commencé, en partie sous l'égide de l'Institut de littérature mondiale, au début des années quatre-vingt-dix n'a malheureusement pas été suffisant. Le travail commencé n'en continue pas moins.

Traduit par Dany Savelly

Об авторах

Баршт Константин Абрекович — профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург). Исследователь творчества А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, А. Платонова. Автор книг: Повесть безвременных лет. (О романе Ф.М. Достоевского «Бесы»). СПб., 1994; Рисунки в рукописях Ф.М. Достоевского. СПб., 1996; Портретные рисунки Ф.М. Достоевского к роману «Преступление и наказание». CD-ROM, мультимедийный альбом. Санкт-Петербург, 1999; Поэтика прозы Андрея Платонова. СПб., Филологический факультет СПбГУ, 2000; Художественная антропология Андрея Платонова. Воронеж, 2001.

Блудилина Наталья Даниловна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН. Автор многочисленных статей по древнерусской литературе, издательница литературных источников XVIII в.

Великанова Наталья Павловна — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, исследователь и издатель Льва Толстого. Ответственный редактор томов «Войны и мира» в новом академическом Полном собрании сочинений Л.Н. Толстого.

Грачева Алла Михайловна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Главный редактор 10-томного Собрания сочинений А.М. Ремизова (М., 2001–2003). Автор монографии «Алексей Ремизов и древнерусская культура» (СПб., 2000) и более 200 научных статей и пуб-

ликаций новых документов по русской литературе IX–XX в. и литературе Первой волны русской эмиграции.

Грякалова Наталья Юрьевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Член редколлегии академического Полного собрания сочинений и писем А. Блока. Область научных интересов — история русской литературы первой трети XX в., преимущественно модернизма, текстология. Автор около 100 научных статей, публикаций и отдельных изданий, посвященных творчеству А. Блока, А. Ремизова, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пильняка, М. Шкапской, Б. Поплавского. В центре внимания — особенности литературного развития первых десятилетий XX века, в частности — явления «переходного» характера, возникающие при смене стилевых формаций, проблемы поэтики, а также новые архивные разыскания.

Делон Мишель — профессор кафедры французской литературы университета Париж IV (Сорбонна), издатель Полных собраний сочинений Дидро, Вольтера. Член редколлегии журнала «Europe». Автор книг: *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières* (Представление об энергии на исходе Просвещения), P.U.F., 1988; *De l'Encyclopédie aux méditations, 1750–1820* (От Энциклопедии к медитации, 1750–1829), Flammarion, 1998, *L'invention du boudoir* (Изобретение будуара), Zulma, 1999; *Le savoir-vivre libertin* (Искусство жить либертенов), Hachette, 2000. Издатель и главный редактор Сочинений маркиза де Сада в серии «Библиотека Плеяды».

Дмитриева Екатерина Евгеньевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН. Ответственный редактор и комментатор I тома Полного собрания сочинений и писем Н.В. Гоголя: В 23 т. (М.: Наследие, 2001). Ответственный редактор изданий «Рукопись сквозь века. Материалы русско-французского коллоквиума» (Москва; Париж; Псков, 1994); *Transferts culturels triangulaires. Russie, Allemagne, France* (Paris: CNRS, 1996) (в соавторстве с Мишелем Эспанем); «Литературный пантеон, национальный и зарубежный. Материалы русско-французского коллоквиума» (М.: Наследие, 1999) (в соавтор-

стве с В. Земсковым); Генетическая критика во Франции. Антология (М.: ОГИ, 1999). Автор ряда статей о поэтике и текстологии Гоголя, а также о проблемах генетической критики во Франции.

Дмитриева Нина Львовна — кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела пушкиноведения Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Текстолог, специалист по русско-французским связям и билингвизму в русской культуре первой трети XIX в. Издатель и комментатор нового академического Полного собрания сочинений А.С. Пушкина.

Коваленко Светлана Алексеевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. Издатель собраний сочинений русских поэтов XX в. — А.А. Ахматовой, В.В. Маяковского, С.А. Есенина.

Королева Нина Валерьяновна — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. Текстолог, издатель А.А. Блока, А.А. Ахматовой, З.Н. Гиппиус.

Леруа Клод — Профессор французской литературы в университете Париж X-Нантер, руководитель Центра по изучению французской литературы, исследователь и издатель Блеза Сандрара. Автор книг: *Cendrars et la guerre* (Сандрар и война), A. Colin, 1995; *Cendrars, le bouurlingueur des deux rives* (Сандрар, скиталец с двух берегов), A. Colin, 1995; *La Main de Cendrars* (Рука Сандрара), Septentrion, 1996; *Le Mythe de la passante de Baudelaire a Mandiargues* (Миф о «прохожей» во французской литературе от Бодлера до Мандиарга), P.U.F., 1999. Главный редактор 15-томного издания Сандрара в издательстве «Деноэль» и 2-томного издания Сандрара в издательстве «Галлимар» (серия «Библиотека Пляды»).

Манн Юрий Владимирович — доктор филологических наук, профессор РГУ, автор книг: *Поэтика русского романтизма* (1-е изд. — М., 1976); *Поэтика Гоголя* (1-е изд. — М., 1978); *В кружке Станкевича*. М., 1983; *В поисках живой души. «Мертвые души»: писатель—критика—читатель* (1-е изд. — М., 1984); *«Сквозь видный миру смех...»: Жизнь Н.В. Гоголя, 1809–1835*. М., 1994; *Русская философская эстетика*. М., 1998 и др. Главный редактор Полного собрания сочинений и писем Н.В. Гоголя: В 23 т.

Матевосян Елена Рафаиловна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Архива А.М. Горького (ИМЛИ РАН), член редколлегии, ответственный секретарь и редактор серии «Архив А.М. Горького». Комментарий XVI тома серии «Архив А.М. Горького» («А.М. Горький и М.И. Будберг. Переписка (1920–1936)» (М.: ИМЛИ РАН, 2001). Переводчик и редактор воспоминаний дочери М.И. Будберг Тани Александер «Эстонское детство» (М.: Русский путь, 1999). Автор статей по текстологии А.М. Горького.

Непомнящий Валентин Семенович — доктор филологических наук, зав. сектором изучения Пушкина ИМЛИ РАН, ведущий научный сотрудник, автор книг «Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина» (1984, 1987, 1999), «Пушкин. Русская картина мира» (1999), «Пушкин. Избранные работы 1960-х — 1990-х гг.» (Т. I–II, 2001). Главный редактор Собрания сочинений А.С. Пушкина, размещенных в хронологическом порядке.

Николюкин Александр Николаевич — доктор филологических наук, главный научный сотрудник ИНИОН РАН, действительный член Российской Академии естественных наук, главный редактор «Литературоведческого журнала» и «Литературной энциклопедии Русского Зарубежья». Автор 12 книг о русской литературе XVIII–XX вв., литературе США, Англии. Ответственный редактор Собрания сочинений В.В. Розанова.

Савелли Дани — научный сотрудник университета Париж I, в 1997–1999 гг. приглашенный исследователь в университете Васеда (Токио), переводчик на французский язык романов и рассказов Пильняка, автор статей о Пильняке, об экзотизме в русской и французской литературе. Докторская диссертация «Азия в русской литературе и филологии на рубеже XIX–XX веков».

Сгар Жан — профессор университета Стендаля в Гренобле, президент Французского общества изучения XVIII в. Автор книг: *Prévost romancier* (Прево-романист), Paris, Corti, 1968; *L'Abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire* (Аббат Прево. Лабиринты памяти), Paris, PUF, 1986, *Dictionnaire des journalistes (1600–1789)* (Словарь журналистов, 1600–1789), Oxford, 1999. Издатель и главный редактор 8-томного Собрания сочинений Прево (1977–1988) и 4-томного Полного собрания сочинений Кребийона (1999–2000).

Об авторах

- Сурат Ирина Захаровна* — доктор филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, автор книг «Пушкинист Владислав Ходасевич» (1994), «Жизнь и лира. О Пушкине» (1995), «Пушкин: биография и лирика» (1999), «Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества» (в соавторстве с С.Г. Бочаровым, 2002). Ответственный редактор I–III томов Собрания сочинений А.С. Пушкина, размещенных в хронологическом порядке.
- Терёхина Вера Николаевна* — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, автор книг и статей по русской литературе первой трети XX в. В том числе: Ольга Розанова. «Лифанта фиол». М., 2002 (вступительная статья и комментарий); Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания (составитель и автор вступительной статьи). М., 1999. Составитель и комментатор нового академического Полного собрания сочинений В.В. Маяковского в 19 томах.
- Фомичев Сергей Александрович* — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Отдела пушкиноведения Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Автор книг «Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий» (М., 1983); «Поэзия Пушкина: Творческая эволюция» (Л., 1986); «Графика Пушкина» (СПб., 1993); «Праздник жизни: этюды о Пушкине» (СПб., 1995); «А.С. Грибоедов: Жизнь и творчество» (СПб., 2000); «Служенье муз: О лирике Пушкина» (СПб., 2001) и др. Издатель и комментатор нового академического Полного собрания сочинений А.С. Пушкина.
- Фрейдин Юрий Львович* — член «Мандельштамовского общества», исследователь и издатель поэзии XIX–XX вв., автор многочисленных статей, посвященных творческому наследию О.Э. Мандельштама.

Содержание

Мишель Делон, Екатерина Дмитриева
Вместо предисловия

5

В ПОИСКАХ «ИДЕАЛЬНОГО» ТЕКСТА

Жан Сгар (Гренобль)
Как издавать Кребийона

19

Екатерина Дмитриева (ИМЛИ РАН)
Издание Гоголя: проблема
этическая, эстетическая, текстологическая?

33

Наталья Великанова (ИМЛИ РАН)
Воля и неволя автора «Войны и мира»
(издание рукописей и основного текста)

51

Алла Грачева (ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом)
Текстологические проблемы научного издания
сочинений писателей первой волны русской эмиграции
(Собрание сочинений А.М. Ремизова)

64

Нина Королева (ИМЛИ РАН)
К вопросу о композиции академического издания
Анны Ахматовой

79

336

Содержание

COMMENTARIUS ERUDITUS

Юрий Манн (РГГУ)

Н.В. Гоголь: академический комментарий
в поисках жанра
103

Наталья Грякалова (ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом)

Символистский текст: модусы интерпретации
(Из опыта работы над академическим
Полным собранием сочинений и писем Александра Блока)
112

PRO И CONTRA

Сергей Фомичев (ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом)

Новое академическое Полное собрание сочинений
Пушкина в системе источниковедческих изданий
129

Валентин Непомнящий (ИМЛИ РАН)

О Собрании сочинений А.С. Пушкина,
размещенных в хронологическом порядке (theoria)
142

Ирина Сурат (ИМЛИ РАН)

О Собрании сочинений А.С. Пушкина,
размещенных в хронологическом порядке
(practice, том 1, том 2)
152

КАВЕРЗЫ МИСТИФИКАЦИЙ И ПОВТОРЕНИЙ

Александр Николюкин (ИНИОН)

Как издавать В.В. Розанова?
159

Клод Леруа (Университет Париж X-Нантер)

О некоторых парадоксах
современного издания Блеза Сандрара
166

Содержание

*Дани Савелли (Университет Париж I – Французский
университетский колледж в Москве)*

Как издавать Полное собрание сочинений
Бориса Пильняка

181

Светлана Коваленко (ИМЛИ РАН)

Текстология «Большого жанра».

Инвариантность и принцип текстовой завершенности

(Собрание сочинений А.А. Ахматовой: В 6 томах.

М.: Эллис Лак, 1998–2002)

199

ПРОБЛЕМЫ МУЛЬГИЛИНГВИЗМА

Наталья Блудилина (ИМЛИ РАН)

Эдиционный принцип и его необходимость
при решении научных задач издания

(проблемы издания текстов XVIII в.)

209

Нина Дмитриева (ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом)

Как издавать французского Пушкина?

223

Константин Баршт (ЛГПУ им. А. И. Герцена)

Идеография в рукописи писателя
и проект «Рукописное наследие»

229

ДЕКОНСТРУКЦИЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ

Вера Терёхина (ИМЛИ РАН)

Поэма Владимира Маяковского

«Пятый <Четвертый? Тридевятый?» Интернационал»

253

Елена Матевосян (ИМЛИ РАН)

Проблема реконструкции источников текста

(на примере романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина»)

266

Содержание

ЗАПРЕТНАЯ МАТЕРИЯ

Мишель Делон (Университет Париж IV-Сорбонна)
К вопросу об издании маркиза де Сада
275

Юрий Фрейдин (Мандельштамовское общество)
Тридцать лет текстологии
Осипа Эмильевича Мандельштама
292

Résumés
309

Об авторах
331

Sommaire

Michel Delon, Katia Dmitrieva
En guise d'introduction
5

A LA RECHERCHE DU TEXTE «IDÉAL»

Jean Sgard (Université de Grenoble)
Editer Crébillon
19

Katia Dmitrieva (Institut de littérature mondiale, Moscou)
Editer Gogol:
un choix éthique? esthétique? textologique?
33

Natalia Velikanova (Institut de littérature mondiale, Moscou)
Où s'arrête la volonté de l'auteur?
(Réflexion sur l'édition des manuscrits de *Guerre et paix*
et du texte de référence)
51

Alla Gratcheva (Institut de littérature russe, Saint-Pétersbourg)
L'édition critique des écrivains russes dits
de la Première émigration
(Autour de l'exemple des *Œuvres* d'Alexeï Rémizov)
64

Nina Koroleva (Institut de littérature russe, Saint-Pétersbourg)
Réflexion sur l'édition critique des œuvres
d'Anna Akhmatova
79

Sommaire

COMMENTARIUS ERUDITUS

*Yuri Mann (Université des Sciences Humaines,
Institut de la littérature mondiale, Moscou)*

Commentaire critique de Gogol: à la recherche d'un genre
103

Natalia Griakalova (Institut de littérature russe, Saint-Pétersbourg)

Texte d'un auteur symboliste: mode d'interprétation.

(Réflexion sur l'édition critique des *Œuvres complètes*
d'Alexandre Blok)

112

PRO ET CONTRA

Sergeï Fomitchev (Institut de littérature russe, Saint-Pétersbourg)

La nouvelle édition critique des *Œuvres complètes*
d'Alexandre Pouchkine et l'édition du dossier génétique

129

*Valentin Nepomniachtchy (Institut de littérature mondiale,
Saint-Pétersbourg)*

Editer les œuvres d'Alexandre Pouchkine
dans l'ordre chronologique (théorie)

142

Irina Surat (Institut de littérature mondiale, Saint-Pétersbourg)

Editer les œuvres d'Alexandre Pouchkine
dans l'ordre chronologique (pratique)

152

MYSTIFICATIONS ET RÉPÉTITIONS

*Sergej Nikioulin (Institut de l'Information
en Sciences Humaines, Moscou)*

Editer Vassili Rozanov

159

Claude Leroy (Université Paris X-Nanterre)

Editer Cendrars aujourd'hui. Quelques paradoxes

166

Sommaire

Dany Savelli (Université Paris I – Collège universitaire français)
Penser l'édition des *Œuvres complètes* de Boris Pilniak
181

Svetlana Kovalenko (Institut de littérature mondiale, Moscou)
Editer des œuvres inachevées:
textologie d'un «grand genre».
(Les *Œuvres complètes* d'Anna Akhmatova en six tomes,
Moscou, Ellis Lak, 1998–2002)
199

QUESTIONS DE MULTILINGUISME

Natalia Bludilina (Institut de littérature mondiale, Moscou)
Nécessité d'un principe éditorial pour l'édition
de textes du XVIII^e siècle
209

Nina Dmitrieva (Institut de littérature russe, Saint-Pétersbourg)
Comment éditer les textes français de Pouchkine
223

*Konstantin Barcht (Institut pédagogique de Saint-Pétersbourg –
Institut Herzen, Saint-Pétersbourg)*
Graphisme dans les manuscrits des écrivains.
Le projet «Héritage manuscrit»
229

DECONSTRUCTION ET RECONSTRUCTION

Vera Terokhina (Institut de littérature mondiale, Moscou)
La Cinquième Internationale? La Quatrième? la Unième?
Réflexion sur l'édition d'un poème de Wladimir Maïakovsky
253

Elena Matevossian (Institut de littérature mondiale, Moscou)
Reconstruire les sources du texte
(d'après l'exemple de *La vie de Klim Samguine*
de Maxime Gorky)
266

Sommaire

CES TEXTES INTERDITS

Michel Delon (Université Paris IV)

Editer Sade

275

Youri Freidin (Association Ossip Mandelstam)

Trente ans de travail textologique sur les œuvres
d'Ossip Mandelstam

292

Résumés

309

Au sujet des auteurs

331

Научное издание

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ И ЭДИЦИОННОЙ ПРАКТИКИ
ОПЫТ ФРАНЦУЗСКИХ И РОССИЙСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Ответственный редактор М. Шмидт
Ведущий редактор Т. Королева
Художественное оформление: А. Ирбит
Компьютерная верстка: Т. Донскова
Производство: Л. Самадшвили



ОБЪЕДИНЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
103051, Москва, ул. Петровка, 26, стр. 8
Тел./факс: (095) 200-6873, 923-8687
e-mail: info@ogi.ru

Книги издательства ОГИ можно приобрести:
Москва, м. Чистые пруды, Потаповский пер., 8/12, стр. 8,
клуб «Проект О.Г.И.»;
Кафе «Пирог»: м. Площадь Революции/Лубянка, ул. Никольская, 19/21;
м. Охотный ряд/Театральная, ул. Большая Дмитровка, 12/1, стр. 1;
м. Перово, Зеленый просп., д. 5/12

Заказать книги ОГИ можно по
e-mail: info@ogi.ru

Оптовые продажи
e-mail: tirazh@zhurnal.ru

За пределами России наши книги можно купить:
www.esterum.com

Подписано в печать 02.06.2003. Формат 60×90 1/16. Гарнитура Petersburg.
Объем 21,5 печ. л. Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Заказ № 174

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии «Момент»
г. Химки, ул. Нахимова, 2

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ И ЭДИЦИОННОЙ ПРАКТИКИ Опыт французских и российских исследователей

Работа с литературными текстами по необходимости ставит перед нами вопрос об их издании. Как описать и, в особенности, как воспроизвести в современном издании тексты рукописные и печатные? Как следует готовить академические (во французской издательской традиции их принято называть критическими) издания? Все это требует определения критериев, разработки методов и особого рода техники. Надо ли говорить, что опыт русских и французских специалистов в этом роде деятельности достаточно разный. Именно поэтому нам показалось важным и интересным «отчитаться» о нашей работе, сопоставить возникающие трудности и их последовательные решения.

о · г · и
М о с к в а
2 0 0 3



9 785942 822231