

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
----------------	---

Часть первая

<i>Глава 1.</i> «Поверить алгеброй гармонию...»	6
<i>Глава 2.</i> «Но лишь божественный глагол...»	44
<i>Глава 3.</i> «Единственно нужное расположение единственно нужных слов...»	60
<i>Глава 4.</i> «В каждом слове бездна пространства...»	125
<i>Глава 5.</i> «Я люблю заглавие, чтобы оно было живо...»	166

Часть вторая

<i>И. Бунин.</i> «Последний шмель»	225
<i>В. Маяковский.</i> «Лиличка! Вместо письма»	232
<i>Н. Гумилев.</i> «Заблудившийся трамвай»	244
<i>М. Цветаева.</i> «Тоска по родине! Давно...»	258
«Сосед» <i>М. Лермонтова</i> и «Узник» <i>А. Пушкина</i> (сопоставительный анализ)	267
<i>Е. Баратынский.</i> «Дорога жизни», <i>М. Лермонтов.</i> «Чаша жизни», <i>А. Пушкин.</i> «Телега жизни» (сопоставительный анализ)	272
<i>Л. Толстой.</i> «После бала»	285
<i>В. Шукшин.</i> «Космос, нервная система и шмат сала»	308
Первое портретное описание Наташи Ростовой (фрагментарно-сопоставительный анализ)	321
Библиография	339

ВВЕДЕНИЕ

Как вернуть интерес к книге, научить удивляться Слову, его красоте, его поэзии и самобытности? Как вернуть желание читать, а не пролистывать книгу по диагонали, не готовиться к экзамену по пересказу «Войны и мира», укладывая содержание великой книги в несколько эпизодов? Как вернуть чувство красоты языка, его музыки, его поэзии, явленной в лучших произведениях русской литературы? Можно ли решить эти вопросы при стремительном падении общей культуры, когда сознание притупилось, живость восприятия утратилась, наконец, ушло различие красоты и безобразия — почти по известной формуле Д. Мережковского: «Вижу лик Христа и антихриста, но не знаю, кто из них кто». Между деградацией общества и человека и отказом от чтения лежит прямая связь. Предостерегающе звучат слова И. Бродского: «Отказ от чтения приводит к снижению уровня существования общества до такой степени, что оно делается жертвой демагога или тирана».

Абитуриенты довольно бойко рассуждают о «лишнем человеке» Печорине, о духовных исканиях Андрея Болконского и Пьера Безухова, о нигилизме Базарова, о трагедии Анны Карениной, но затрудняются назвать эпиграф романа «Анна Каренина», а если и назовут, все-таки не знают, откуда эти слова, а если и вспомнят, то уж определенно не укажут ни место из Библии, откуда взят эпиграф, ни смысл его. Неплохо излагая теорию бунта Раскольникова, студенты не ответят на вопрос, какой была... например, шляпа Раскольникова, присовокупив при этом: «какое это вообще имеет значение». А если это не столь уж важно, то почему так тщательно выписывает ее автор на первых же страницах романа: *«Шляпа эта была высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная,*

совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону?»

С описания шляпы начинается портрет героя и ее описанием заканчивается, участие *шляпы* в романном действии столь же велико, как и участие самих героев. Эта портретная деталь непосредственно связана с реализацией замысла героя, с его претензией на величие, избранничество. Показательно, что, отправляясь на преступление, Раскольников *схватил шляпу*, после преступления — *шляпа скатилась и тут же лежала на полу...* Жизнь шляпы претерпевает эволюцию, последнее упоминание о ней встречается в конце романа: *Шляпа — ну что, например, значит шляпа? Шляпа есть блин, я ее у Циммермана куплю...*

Устоявшаяся практика «морфологизации» при обучении языку в школе, когда вершиной подготовленности считается умение определить части речи и подчеркнуть члены предложения, привела не только к тотальной безграмотности, но и притупленности эстетического чувства. При таком подходе слово предстает как некий механический каркас, обладающий набором внешних признаков. Семантические аспекты слова, поэзия языка, его метафоричность остаются вне рассмотрения.

Как вернуть любовь к произведениям литературы, если утратилось чувство любви в душах? И можно ли ее вернуть, если «век расшатался», и вместе с ним — человек. И все-таки хочется верить в спасительность Слова, того самого, которое «было вначале», Перефразируя Ф. Достоевского: будет услышано слово — «все будет спасено».

Вернуть слову самоценность, плоть и душу — это по силам только нашей великой литературе. В художественном произведении как феномене словесного искусства слово играет, светится и поет, живет полноценной и прекрасной жизнью. Увидеть жизнь Слова, вернуть его из небытия — одна из задач обращения к тексту.

Глава 1. «ПОВЕРИТЬ АЛГЕБРОЙ ГАРМОНИЮ...»

XX век можно по праву назвать золотым веком филологии: никогда проблемы исследования языка художественной литературы не ставились с такой полнотой и многогранностью. Классическое наследие ОПОЯЗа, труды Г.О. Винокура, В.В. Виноградова, Б.А. Ларина, А.М. Пешковского, Л.В. Щербы, работы В.П. Григорьева, А.Д. Григорьевой, Н.Н. Ивановой, Н.А. Кожевниковой, Ю.М. Лотмана, Л.Ю. Максимова, Л.А. Новикова, Д.М. Поцепни, Н.М. Шанского, Д.Н. Шмелева и др. создали фундаментальную базу для филологического исследования художественного текста. Однако сложность и уникальность самого объекта исследования, каким является художественный текст, определили множество направлений современной науки о языке художественной литературы, а также дискуссионный характер многих проблем.

Беличайшим завоеванием филологической науки явилось выделение художественного текста в качестве отдельного самоценного объекта изучения как эстетического уникама. Анализ художественного текста как произведения искусства, основывающийся на исследовании эстетической функции языковых средств, реализованной в жанрово-композиционном единстве произведения, требует филологического знания и филологического подхода. В последнее время идея интеграции филологических наук завоевывает все больше сторонников.

Интеграционный подход к анализу текста был выдвинут еще В. Виноградовым, писавшем о необходимости особой науки, близкой к лингвистике и литературоведению.

нию и отличающейся от той и другой, которая занималась бы изучением проблем художественного текста. Об этом же писал Л. Щерба: методикой толкования художественного текста должны владеть и лингвисты (однако «одного узколингвистического образования недостаточно для понимания литературных произведений») и литературоведы («так как не могут же они довольствоваться интуицией и рассуждать об идеях, которые они, может быть, неправильно вычитали из текста») [56, 97]. Это же признают и современные ученые: С. Аверинцев определил филологию как содружество гуманитарных наук, имеющих двуполярную структуру. «На одном полюсе — скромнейшая служба «при» тексте, не допускающая отхода от его конкретности; на другом — универсальность, пределы которой невозможно очертить заранее» [58, 467].

Проблема интеграции таких наук, как история, философия, эстетика, язык и литература, чрезвычайно актуальна в подготовке гуманитария. Узкая специализация ограничивает филологический кругозор. Эрудиция, всесторонняя подготовленность исследователя только и могут сделать анализ художественного произведения глубоким и адекватным. Возрождение курса словесности в школе, в котором объединяются языкознание, литературоведение, лингвистический анализ художественного текста, логика, история культуры, философия, этика и эстетика, столь же необходимо, как и интеграция филологических дисциплин в вузе. Однако филологический подход к тексту следует понимать не только как интеграцию филологических дисциплин, но и как метод исследования.

Нет единства в использовании терминов «анализ», «толкование», «интерпретация». Достаточно традиционному термину «анализ», возможно, в силу его многозначности, многие исследователи предпочитают термин «толкование». Подчеркивая субъективность любых семанти-

ческих наблюдений над художественным текстом, толкованием называет свою работу Л. Щерба: «...не буду удивлен, если чье-либо иное толкование покажется мне более убедительным, чем мое» [56, 31]. Термин «толкование» оказывается более предпочтительным и для Л.А. Новикова. С интерпретацией же часто связывают ненаучный подход к тексту. Между тем, как нам представляется, интерпретация является органической частью анализа художественного текста.

Произведение как феномен искусства обладает самоценной и самобытной эстетической информацией, не лежащей на поверхности, а требующей ее «добывания», в этом смысле анализ — это всегда интерпретация, которая может уводить от авторского замысла и приводить к искажению содержания произведения или максимально приближать к адекватному его прочтению. Адекватность прочтения, глубина анализа во многом определяются интуицией — как частью любого научного познания, талантом исследователя. Попытки разделять анализ (как научный подход к тексту) и интерпретацию (как его произвольное истолкование) не носят, на наш взгляд, аргументированного характера. Л. Гинзбург пишет: «Художественный образ, художественное слово, по самой своей природе многозначное, символическое, ассоциативное, однозначно описать нельзя, его можно только интерпретировать со всей неизбежной для интерпретации субъективностью» [43, 48].

Личное сотворчество читателя является необходимым условием анализа текста, так как произведение не представляет собой системы однозначно понимаемых сведений, а является, по выражению В. Виноградова, «известной схемой и загадкой». Художественный текст допускает множественность интерпретаций — известны полемически заостренные толкования одних и тех же про-

изведений разными исследователями. Субъективизм восприятия текста и его толкования обусловлен не только личностью воспринимающего, но и сложным характером ассоциативных рядов, направленных как на соотнесение созданного художественного мира с реальной действительностью, так и с целым рядом других текстов, так или иначе связанных с данным произведением.

Множественность интерпретаций позволяет преодолеть неизбежную конкретизацию и тем самым обеднение образа при его истолковании. Наличие разных точек зрения, часто взаимоисключающих друг друга, но вытекающих из скрупулезного анализа текста, свидетельствует скорее о глубине произведения, чем о несовершенном аппарате исследования. Чем глубже произведение, чем выше его эстетическая значимость, тем больше возможностей для разнообразных точек зрения в нем открывается. В. Брюсов писал о произведениях А. Пушкина: «Пушкин к а ж е т с я понятным, как в кристально-прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине» [7, 388]. «Бездна пространства», открывающаяся в слове А. Пушкина, постоянно притягивает к себе, делая его творчество вечно желанным и вечно непостижимым. Магия бессмертного творения М. Булгакова «Мастер и Маргарита» заставляет вновь и вновь обращаться к этому удивительному произведению, каждый раз открывая в нем новые глубины. В. Виноградов указывал на множество содержаний, сменяющих друг друга в процессе бытования произведения, — каждое поколение читателей привносит свое прочтение.

Художественному тексту свойственно мерцание смыслов. При этом точность художественного слова — непременное условие широты его ассоциаций. Известно замечание А. Пушкина к стихотворению В. Кюхельбекера о неточно употребленной строке, создающей избыточную многоплановость:

*Мне ли в суетах, в волненьи,
Мне ли жить среди людей,
Я всегда в уединеньи
Пас стада главы моей,
Вас, созданья вдохновенья,
Сны и грезы, и виденья.*

А. Пушкин, комментируя неудачную строку «Пас стада главы моей», с присущим ему юмором комментирует: «вшей?». Интересно наблюдение Ю. Лотмана о том, что в художественном мире В. Кюхельбекера такой реалии нет вообще, что и исключало какое бы то ни было двойственное прочтение этой строки самим автором.

Красноречивым свидетельством того, что любое исследование текста есть его интерпретация, являются художественные переводы. Переводчик погружается в текст с целью наиболее адекватного прочтения — и неизбежно привносит элементы субъективного осмысления. Невозможность адекватного перевода художественного текста определена не только культурно-историческими особенностями разных языков, но и степенью субъективного видения, характером осмысления одного и того же произведения разными переводчиками.

Одновременно необходимо отметить, что множественность толкований, их вариативность не являются произвольными, они заложены в тексте и их границы определены волей автора. Каждый текст обладает определенным ассоциативным полем, в пределах которого возможно вариантное его осмысление. Выход за пределы этого поля приводит к недопустимым искажениям текста. Другими словами, есть зона безопасности толкования текста, которую нельзя переступать. И. Арнольд пишет: «Множественность толкований ... не имеет ничего общего с произвольностью. Пределы вариативности зависят от инвариантности смыслов всей структуры и ее элементов в их взаимодействии» (34, 28).

Отправной точкой любого анализа, его начальным этапом является эмоциональное восприятие произведения. Произведение искусства, в отличие от научного трактата, изначально направлено на эмоциональную сферу человека, воздействует на его чувства, эмоции — не случайно первые отзывы после знакомства с художественным произведением выражаются обычно широкой палитрой самых разных оценок. Эволюция формалистов, провозгласивших рациональный, логизированный подход к изучению художественного произведения, знаменовалась отказом от взгляда на произведение как на чистую форму. Примечательны слова В. Шкловского: «Отказываясь от эмоций в искусстве.., мы отказываемся и от познания формы, от цели познания и от пути переживания к ощущению мира» [31, 468]. Ю. Лотман, писавший о том, что «читательское переживание» и «исследовательский анализ» «соприкасаются не в большей мере, чем воспитанный бытовым опытом «здравый смысл» и принципы современной физики» [50, 133], тем не менее признавал важность «непосредственного читательского восприятия».

Проблема сохранения живого читательского восприятия произведений словесного творчества особенно актуальна в учебной аудитории. Эмоциональная сфера современного ученика и студента обеднена, отказ от эмоционального восприятия художественного произведения приведет к еще большему ее обеднению и вряд ли приблизит к книге. Г. Гукковский в свое время писал: «Мы не только обязаны сохранить живое читательское восприятие искусства нашими учениками. Мы обязаны строить самое изучение произведения с учетом этого восприятия, опираясь на него, исходя в некоторой части и из него. ...Другое дело, что это живое восприятие учащихся мы проверим, углубим, исправим, видоизменим с помощью научного изучения, анализа произведения. Но без живого восприятия не будет над чем трудиться со всей наукой» [45, 85].

Толкование художественного текста должно избегать излишней прямолинейности, логизации, «засушивания» художественного образа. Создание метаязыка со все растущим количеством терминов в разных областях филологической науки делает аппарат исследования художественного текста далеко не совершенным. Обилие терминологии, часто дублирующей друг друга, в области лингвопоэтики способствует отдалению от текста, уводит от его непосредственного восприятия.

Проблема соотношения непосредственного читательского восприятия произведения с его научным анализом волнует и самих мастеров художественного слова. Подготовленность читателя является одним из неперенных условий постижения художественного произведения как феномена искусства. Умение «художественно читать», по А. Белому, требует «перекоординации слуховых центров от трепака к Девятой симфонии» [13, 20]. О. Мандельштам, сетуя на укоренившееся ошибочное представление о том, что «всякий умеющий читать считается поэтически грамотным», еще более резко выражает свои суждения о необходимости определенной подготовки читателя, особенно читателя поэтических произведений: «...обращаться в стихах к совершенно поэтически неподготовленному слушателю — столь же неблагодарная задача, как попытка усесться на кол» [15, 276]¹. Однако еще большее беспокойство у мастеров художественного слова вызывает формализация анализа. Исследуя причины, по которым школа «отучает и отлучает» читателей от литературы, А. Твардовский не последнее место отводит установке «анализировать с карандашом в руке». Больше всего А. Твардовский боится, чтобы из произведения не сдела-

¹ Ср. также высказывание Л. Щербы: «...поэтический язык по существу своему не всеобщий, а может быть в отдельных случаях понятен лишь очень небольшому кругу лиц» [56, 28].

ли «протертый суп». Желая сохранить непосредственность и живость читательского восприятия, А. Твардовский не рекомендует начинать изучение А. Пушкина в школе с его «Вольности» и «Деревни», так как «известная риторичность стиля и архаичность языка этих ранних стихотворений затрудняют непосредственное эстетическое восприятие их школьниками» [24, 379]. Начинать изучение А. Пушкина, по мнению А. Твардовского, нужно «с его самых зрелых и неотразимых по своей непосредственной силе творений» [24, 379].

Как же все-таки строить изучение художественного текста, чтобы, с одной стороны, сохранить непосредственность живого восприятия, с другой — сделать анализ научным, точным? Возможно ли создание универсальной методики анализа художественного текста? Представляется, что уникальность художественного произведения как объекта исследования, многообразие его жанровой природы, принадлежность к одному из литературно-художественных направлений, определяющая специфику отбора языковых средств, особенности индивидуального стиля каждого художника слова, наконец, неповторимость идейно-художественного замысла, воплощаемого в каждом конкретном произведении, определяют невозможность выработки единой схемы анализа. Каждое произведение характеризуется своим уникальным художественным миром, который создается как единственно возможная данность и требует особого, индивидуального подхода к его анализу. Глубокая филологическая подготовка, определяющая знание разнообразных подходов к анализу текста, даст возможность в каждом конкретном случае избрать наиболее верный путь анализа. При этом тщательность и бережность отношения к тексту, художественное чутье исследователя, а также огромная «затекстовая» работа позволят сделать анализ корректным и

адекватным авторскому замыслу. В конечном счете, анализ художественного текста призван решить два важнейших вопроса: что и зачем (т.е. какие языковые средства отобрал автор и с какой художественной целью), используя при этом «все лингвистические указания текста».

Осмысление художественного произведения проходит по меньшей мере три этапа: синтез — анализ — синтез-2, т.е. качественно новый синтез, более высокого порядка, представляющий глубинное осмысление произведения. Л. Максимов справедливо пишет: «Еще не приступая к анализу, но прочитав текст, мы получаем определенное эстетическое представление, судим о содержании, расплаваем предварительным гипотетическим вариантом его прочтения. Лингвистический анализ с этой точки зрения подтверждает правильность первичного варианта прочтения или опровергает его, или, чаще всего, углубляет его, дополняет, позволяет увидеть то, что ускользает при первом прочтении» [51, 8]. Некоторые ученые считают, что первый этап знакомства с произведением связан с постижением событийного ряда произведения, подтекстовая же информация может быть обнаружена после того, как проделан тщательный анализ текста. Восприятие произведения зависит от его жанра и даже объема. В больших по объему произведениях усилен «аспект непосредственного восприятия плана жизнеподобного изображения и затруднено восприятие глубинного идейно-эстетического содержания» [39, 31].

Итак, исследование художественного произведения как феномена искусства, вобравшего идиостилевые особенности данного автора, должно строиться на филологическом анализе. Методологической основой такого анализа является положение о единстве формы и содержания как о двух неразрывно связанных и диалектически соотносящихся сторонах художественного произведения,

учет как лингвистических, так и экстралингвистических факторов, творческое использование различных методов и приемов анализа, а также рассмотрение произведения «в большом литературно-лингвистическом контексте, на фоне близкотемных и близкообразных произведений предшественников и современников» [55, 215]. Филологический анализ художественного текста призван научить «в и д е т ь произведение искусства во всех его элементах» [45, 86].

К сожалению, тезис о единстве формы и содержания в художественном тексте не представляется в должной степени осмысленным. Еще В. Виноградов писал: «Впрочем, самая проблема внутреннего единства всех элементов словесно-художественного стиля — грамматических, лексико-фразеологических, выразительных и изобразительных — представляет огромный методологический интерес для науки о языке художественной литературы и не может считаться достаточно освещенной ни с теоретической, ни с конкретно-исторической точек зрения» [40, 77]. В научной литературе встречаются попытки расчленения формы и содержания в художественном тексте на два самостоятельных объекта изучения. Так, некоторые ученые под содержанием понимают тему, собственно содержание, что равно идее, под формой — композицию и язык. Справедливым представляется рассуждение Ю. Лотмана: «Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре» [50, 37]. В истинно художественном произведении каждый компонент участвует в реализации идеи. Закон художественного произведения — все есть и ничего лишнего, всякая случайность не случайна, и «висящее ружье должно выстрелить».

История изучения художественного текста, несмотря на классический характер положения о единстве формы

и содержания, свидетельствует скорее о безуспешности попыток исследователей воплотить этот тезис в своем научном анализе. В конкретных исследованиях крен даётся то в сторону формы, то в сторону содержания. Начало XX в., характеризующееся колоссальным интересом к проблемам художественного текста, знаменуется одновременно превалированием интереса к вопросам формы, демонстрируя отрыв формы от содержания, что одновременно явилось вызовом безоговорочному акцентированию содержания. Члены ОПОЯЗа сделали объектом изучения художественную форму, обосновали идею изоморфизма уровней художественного произведения, разработали учение о доминанте как приеме, подчиняющем себе другие, исследовали звуковую организацию текста. На практике была доказана необходимость точных методов в анализе. Известны расхожие тезисы «формалистов»: «искусство как прием», «художественное произведение — сумма приемов», «слово как таковое», «развинчиваем искусство для анализа», «история искусства — история приемов словесного оформления», «содержание произведения равно сумме его стилистических приемов» и др. Форма как организация материала вытеснила социально-философское истолкование содержания. Интерес «формальной школы» сосредоточен на имманентных особенностях художественного произведения, провозглашается самоценность языкового знака, поэтический язык противопоставляется практическому.

«Формальная школа», внесшая огромный вклад в развитие поэтики, ценность которого не осознана в должной мере и в настоящее время, давшая мощный импульс развитию литературоведения, справедливо подверглась критике за антиисторизм. Обоснование единства формы и содержания (как теоретическое, так и практическое) содержится в классических трудах В. Виноградова. «Поэти-

ческая речь — категория эстетическая и историческая. Во всех своих исторических трансформациях, определяемых разными социальными условиями, разными эпохами, она сохраняет одну и ту же основу или сущность, состоящую в максимальном и целесообразном использовании всех качеств языка и речи на всех структурных уровнях в эстетическом аспекте. Это фонические, метрические, ритмические, мелодические, фонеморфологические, синтаксические, лексико-семантические, фразеологические, композиционно-динамические, образные и другие свойства и элементы эстетически организованной и направленной речи. Их применение должно быть гармонически согласовано с «планом содержания» и, воплощая его, составлять с ним внутреннее единство» [41, 169].

Излишний уход в анализ формы (в ущерб анализу содержательной стороны художественного текста) имел своим положительным результатом обращение к языку художественного произведения, отыскание в нем тончайших нюансов, о которых до ОПОЯЗа и не подозревалось. В этом смысле значение трудов данных ученых трудно переоценить. Гораздо большую опасность представляет крен в другую сторону — гиперболизация содержания в ущерб анализу формы. Вопрос «о чем здесь рассказывается?» долгие годы был определяющим не только в школьном преподавании, но и в научных методиках. Курс «Филологический анализ художественного текста» призван установить равновесие между формой и содержанием в анализе художественного текста, при этом язык как «первоэлемент литературы» не только не исключается из рассмотрения, но и выносится на первый план. Целью подобного анализа, рассматривающего художественное произведение как эстетическое единство формы и содержания, является «показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним

эмоциональное содержание литературных произведений» [56, 97]. Изучение лингвистических единиц в функциональном аспекте, как уже отмечалось, неизбежно превращает лингвистический анализ в филологический.

Филологический анализ художественного текста невозможен без представления о каноническом тексте данного произведения. Установление канонического текста — одна из труднейших задач, стоящих перед текстологами. Ее трудно решать не только в отношении продолжающих работать авторов, но и в отношении классиков. Очень часто прижизненные издания произведений включают значительные правки текста — от издания к изданию А. Галич, В. Высоцкий, Б. Окуджава на разных концертах поразному исполняли свои произведения — текстовые замены иногда очень существенны. Постоянно работает над текстом А. Вознесенский. Многие его стихотворения, включенные в разные сборники, претерпевают значительные изменения. «Сейчас я написал бы по-другому», — это заявление свойственно многим писателям и поэтам. У многих авторов работа над текстом идет бесконечно. Как пишет Е. Замятин, «возраст вещи от переделок ее не спасает» [13, 37], — по собственному признанию, перед изданием своего собрания сочинений Е. Замятин все свои произведения заново прошел «наждаком и пемзой». В состоянии постоянной работы над текстом находился «неуставающий бегун в долины невозможного» В. Хлебников. По воспоминаниям В. Маяковского, его нельзя было подпускать к корректуре: «Он перечеркивал все, целиком, давая совершенно новый текст» [16, 251]. Известны пять редакций «Ревизора» Н. Гоголя — почти до конца своей жизни писатель вносил в текст поправки. И. Крылов перед каждым новым изданием своих басен значительно видоизменял текст, часто сокращая его. Нерешенным до настоящего времени является вопрос о каноническом

тексте стихотворения М. Лермонтова «Прощай, немытая Россия», так как подлинник стихотворения отсутствует, а дошедшие до нас четыре текста различаются между собой.

Г. Винокур, исследуя эту сложную проблему, пишет о двух взаимодействующих факторах, существенных для установления канонического текста: воле автора и филологическом прочтении произведения. При этом он отмечает: «Воля поэта изменчива. Это значит, что нет решительно ни одного достоверного случая, в котором мы могли бы ручаться, что то или иное оформление поэтического замысла есть оформление окончательное» [42, 77]. Б. Томашевский также возражает против того, чтобы во всех случаях считать каноническим текстом последнюю прижизненную редакцию — по принципу «что позже, то и лучше»: «а как быть с Богдановичем, который на старости лет портил свою “Душеньку”?» Изучив стихи А. Пушкина о бедном рыцаре, С. Бонди пришел к заключению, что канонического текста его нет и не может быть, для полного понимания стихотворения необходимо обращение ко всей истории его создания.

Текстологические исследования могут быть направлены на выявление авторского написания той или иной строки произведения — если отсутствуют достоверные источники. Так, до настоящего времени является нерешенным вопрос о слитном или раздельном написании слова «недаром» в стихотворении М. Лермонтова «Бородино»:

*Скажи-ка, дядя, ведь недаром (не даром)
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?*

Слитное или раздельное написание существенным образом влияет на содержание произведения, наполняя его в каждом случае разным смыслом (ср.: «не даром», т.е.

за плату, за кровопролитие; «недаром», т.е. не без оснований, не без цели, не без хитрости)². Не сохранился автограф и 16 заключительных строк стихотворения М. Лермонтова «Смерть поэта», что также привело к разночтению некоторых строк. Так, в одних изданиях дается строка: «Есть грозный суд: он ждет», в других — «Есть грозный судия: он ждет». Само собой разумеется, что разное написание дает возможность разной интерпретации³.

Необходимо отметить, что популярные издания, особенно для школьников, грешат обилием текстовых неточностей, не говоря уже о произволе в расстановке знаков препинания, которые как единица текста вообще в расчет не берутся. В. Маяковский в стихотворении «Четырехэтажная халтура» обыгрывает забавный случай в работе Госиздата, когда в один из томов сочинений Маркса по ошибке попало несколько страниц из фельетонов А. Аверченко:

*Вшивают
в Маркса
Аверченковы листы,
выписывают гонорары Цицеронам.*

Известен также курьезный случай, когда опечатка в стихотворении В. Брюсова «дыша в бреду огнем вопи-соманий» (вместо «воспоминаний») была воспринята современниками как авторское декадентское изобретение и у самого автора пытались выяснить значение этого слова, что В. Брюсова чрезвычайно огорчило. Магия печатного слова обычно бывает столь велика, что, например, ввела в заблуждение студентку, которая опечатку в стихотворе-

² См. об этом ст. Я. Духан «Всего одно слово» в журнале «Наука и жизнь». 1986, № 10.

³ См. об этом гл. «Грозный суд или грозный судия» в кн. Н.М. Шанского «Лингвистический анализ художественного текста». М.: Провещение, 1984.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru