

С. ФОМИЧЕВ (С.-Петербург, Россия)

ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА: РУКОПИСЬ И ТЕКСТ

В настоящей публикации воспроизводится введение к монографии, завершенной автором, но не публикуемой ввиду полного развала издательского дела в современной России, что особенно болезненно отразилось на научной печати. Монография представляет собою опыт аналитической пушкинской текстологии и состоит из следующих глав: Рабочие тетради; Пометы; Рисунки; Планы; Черновики; Беловики; Копии и списки; Роман в стихах *Евгений Онегин*: движение замысла. Отдельные фрагменты монографии печатались в пушкиноведческих изданиях Пушкинского Дома (*Временник Пушкинской комиссии, Пушкин: Исследования и материалы*).

Литературоведение — это развитая система наук: теория литературы, сравнительное литературоведение, история (русской, американской, древнегреческой и т.п.) литературы, стиховедение, пушкиноведение и пр. и пр. При такой дифференциации научных отраслей отдельные специалисты порой с трудом понимают друг друга. В каждом случае объект изучения — собственно, художественная литература — предстает перед исследователем какой-либо одной своей ипостасью, что подразумевает и особую степень абстрагирования изучаемого материала. Из виду зачастую теряется „единица” науки — художественное произведение, которое само по себе представляет законченный в себе образный мир. Именно художественное произведение мы должны прежде всего осмыслить, так как без этого все наши более или менее общие рассуждения, по сути дела, оказываются произвольными.

Какими методами можно подойти к осмыслению художественного произведения в его целостности? Казалось бы, путем всеобъемлющего анализа его образных средств, т.е. его поэтики. Но точен ли этот путь?

Художественное произведение живет в веках. И анализ (наш, современный) поэтики поневоле привносит в мир произведения последующий исторический опыт. „*Евгений Онегин* — что это, собственно, — размышляет Л. Я. Гинзбург. — И из чего это состоит? Из статей Белинского? Из смерти Пушкина на дуэли? Из оперы, где перед гибелью Ленский с чувством поет пародийные стихи? Из стихов Пушкина? Из стихов Лермонтова?

Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой . . .

Поди разбери. Поди прочитай *Онегина*, как такового. В интеллигентской семье это удавалось разве детям, читающим книги, которым им еще рано читать”.¹

Отсюда возникает изначальное представление о неточности литературоведения как науки. Чем индивидуальнее предмет изучения у той или другой науки, тем она, казалось бы, все более неточна. Особенно, если своеобразие заключает в себе самые существенные качества предмета изучения. Таково художественное произведение, в каждом случае неповторимое, так как формальные признаки его (род, жанр, метр и т.п.) — лишь предпосылки художественности, а не ее суть.

Но ведь художественное произведение, если речь идет о классическом шедевре, — в высшей степени точно, совершенно. Следовательно, первейшей задачей литературоведения является адекватное авторской воле воспроизведение его текста. В этом, между прочим, заключается специфика науки о литературе по сравнению с иными отраслями искусствознания. Произведение пластического искусства предстает само собой, время властно его разрушить и исказить, и тогда оно исчезает, оставаясь в памяти поколений, в лучшем случае, в виде репродукции. Музыкальное произведение, материализуясь обычно в графической (нотной) записи, обретает свою „нормальную” жизнь каждый раз вызванное въявь талантом исполнителя, который сам по себе художник, а значит, наделен особым восприятием мира красоты.

Литературное произведение (мы имеем в виду новую литературу) предстает в культуре прежде всего как печатный текст. Каждый читатель, конечно, волен воспринимать его в меру своих способностей, но сам текст, в идеале, сохраняет свою изначальную оригинальность. Смысл его тоже со временем может покрыться патиной, и дело комментатора — прояснить его угасшие реалии. Печатный станок тем не менее не искажает, не адаптирует литературное произведение, многократно тиражируя его: оно остается равным самому себе, предстает в том виде, в каком вышло из-под пера писателя, поставившего в нем окончательную точку.

Мы сказали: равно самому себе. Справедливости ради следовало бы сказать: должно быть равно себе. Это требует некоторых объяснений.

1. Л. Гинзбург, *Литература в поисках реальности. Статьи, эссе, заметки* (Ленинград: Наука, 1987), стр. 230.

Если произведение точно, если, с другой стороны, его воссоздание тоже может быть, в принципе, точным, то первейшей задачей литературоведения является адекватное авторской воле установление его текста, обращенного к читателю. Казалось бы, это чисто прикладной (и довольно скучный) аспект литературоведения, который и называется текстологией.²

На самом деле здесь сконцентрировано основное требование к ученому-литературоведу, его нравственный долг. Он душеприказчик писателя, он блюдет прежде всего авторскую волю художника.

Авторская же воля не всегда бывает самоочевидной. Будь иначе — ученого-текстолога бы не понадобилось; достаточно было бы издательского корректора.

Даже тогда, когда существовала прижизненная публикация произведения, в текст его закрадывались подчас не замеченные автором ошибки, существенно искажавшие мысль писателя.

Приведем на этот счет пока что лишь один пример.

„Станционный смотритель” (в составе *Повестей Белкина*) при жизни Пушкина был опубликован дважды, в 1831-м и в 1834-м гг. В обоих случаях герой повести был назван Симеоном Выриным, хотя в белой рукописи его имя — Самсон. Между прочим, в списке опечаток, приложенном к первому изданию, данная ошибка была замечена и исправлена. Но во втором издании, а вслед за тем и во всех следующих — вплоть до 1930-х гг. — герой так и носил не свое имя.

С. М. Бонди, внимательно проанализировавший этот случай, справедливо замечал: „И действительно, ‚Симеон’ — это церковно-славянское имя, соответствующее русскому имени ‚Семен’ (как ‚Иоан’ и ‚Иван’, ‚Сергий’ и ‚Сергей’, ‚Дамиан’ и ‚Демьян’ и т.п.). ‚Симеоном’ мог называться церковнослужитель (священник, дьякон, дьячок), монах. Отставной солдат, станционным смотритель Вырин никак не мог называться Симеоном, так же как, например, капитан Миронов (из *Капитанской дочки*) не мог быть Иоанном Косьмичем, а был просто Иваном Кузьми-

2. Термин „текстология” введен Б. В. Томашевским, который определял это понятие как „практическую дисциплину, во многом являющуюся особым рода прикладной филологией” (Б. В. Томашевский, *Писатель и книга. Очерк текстологии* (Ленинград: Прибой, 1928), стр. 30). „Текстология в современном ее понимании, — считает Д. С. Лихачев, — возросла до предела изучения истории текста отдельного памятника. Она стала важнейшей частью истории литературы в целом. Если история литературы занимается изучением процесса развития всей литературы, то текстология должна заниматься изучением процесса развития отдельных памятников” (Д. С. Лихачев, *Текстология. На материале русской литературы XVIII-XIX веков*. Изд. 2, перер. и допол. (Ленинград: Наука, 1988), стр. 27).

чом”.³ Добавим к этому, что уже в богатырском имени (Самсон!) бесправного „мученика четырнадцатого класса” звучала та грустно-ироническая интонация, которая вообще характерна для пушкинского повествования.

Понятно происхождение типографской опечатки: в пушкинском почерке „а” и „с” выглядели соответственно как „и” и „е”. Так их и прочитал наборщик. Как бы то ни было, ошибка всего в двух буквах вносила диссонирующую ноту в произведение Пушкина, и эту ошибку обязан исправить текстолог, соблюдая авторскую волю, хотя в данном случае она была нарушена (конечно, по недосмотру) при повторной прижизненной публикации.

А если произведение напечатано без ведома автора? Если оно автором вообще не публиковалось и дошло до нас в позднейшем, неавторизованном списке? Или сохранилось в рукописи самого автора, но рукопись запечатлела лишь процесс работы, и произведение осталось незаконченным? — таких, между прочим, в современных изданиях Пушкина большинство.

Вот тут-то и простирается обширное поле исследования для текстолога, который в самых сложных случаях должен-таки обосновать так называемый дефинитивный текст.⁴

Для фиксации последней авторской воли (неважно при этом, опубликовано при жизни писателя произведение или нет) исследователь обязан проследить вслед за автором весь процесс работы над текстом.

И оказывается, что путь этот, то есть научный метод, который в текстологии называется обычно критикой текста, — возникший первоначально для решения чисто эдичионных задач, содержит в себе качество точности и в смысле проникновения в святая святых художника, в самую сложную, может быть, материю — в авторский замысел, в творческую лабораторию писателя.

Рукописи писателя содержат богатый материал для постижения его замысла, — особенно, если этот писатель — Пушкин, думавший над своим произведением с пером в руках, чутким к колебаниям творче-

3. С. Бонди, *Черновики Пушкина. Статьи 1930-1970 гг.* (Москва: Просвещение, 1971), стр. 206-07.

4. „Первой задачей текстолога является установление текста произведения. Текст, устанавливаемый текстологом, не получил до сих пор постоянного обозначения. В разных работах он называется поразному: подлинный, окончательный, дефинитивный, канонический, стабильный, точный, аутентичный, основной и т.д.” (С. А. Рейсер, *Основы текстологии*. Изд. 2 (Ленинград: Просвещение, 1978), стр. 13). Мы предпочитаем определение „дефинитивный”, так как все остальные — несут в себе обыденное („размытое”) значение или не верны по сути.

ской фантазии. Почему одно слово изменено на другое, почему переработан первоначальный план, почему, окончив одну редакцию произведения, писатель переделывает его заново? Только поняв это, мы можем точно осмыслить произведение. И не беда, что по большей части не все звенья работы автора над своим замыслом сохранились. Средствами текстологического анализа возможно воссоздать (вычислить) эти недостающие звенья. Пусть подчас гипотетически. Но гипотеза — это законный инструмент науки, в том числе и литературоведения.

Проиллюстрируем это утверждение пока одним примером. Речь ниже пойдет о реконструкции текста, утраченного целиком, да к тому же не пушкинского текста, не тем не менее запечатленного в памяти поэта, а потому — и в его рукописях.

Но прежде чем перейти к намеченному рассказу, позволим себе, так сказать, лирическое отступление.

Поэт Ч., в течение многих лет занимавшийся пушкиноведческими разысканиями, предложил однажды автору этих строк некий фантастический проект, выглядевший, однако, вполне практично. В рабочих тетрадях Пушкина, как известно, имеются пробельные листы, когда-то соприкасавшиеся с листами, вырванными самим поэтом и до нас не дошедшими. В большинстве случаев эти последние представляют особый интерес, так как когда-то хранили авторграфы произведений, в большинстве случаев оставшихся нам неизвестными.

Ч. рассказал, что, посоветовшись с биологами, владеющими изысканными экспериментальными методами, он нашел путь к восстановлению уничтоженного текста. Его друзья считают, что возможно (проведа, конечно, предварительные опыты) посеять на чистом (пробельном) листе особую биологическую культуру, которая контрастно обозначит все места соприкосновения ныне чистого листа со следами чернил на листе, когда-то прилежавшем к чистому. Уничтоженный текст невидимо (но навсегда) отпечатался в закрытом положении тетради. Таким образом можно получить в зеркальном отражении искомые записи, отразившиеся на смежном листе.

Можно допустить, что это вполне перспективный путь. Мы вообще убеждены, что применение технических средств в будущем обогатит текстологию. Мы уже сейчас пользуемся при исследовании автографов специальным фотографированием в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, что позволяет расслоить наложенные одна на другую записи, или прочесть зачеркнутые строки, или оживать „погасший” карандашный текст. В будущем, возможен, наверное, спектральный анализ качества чернил, позволяющий уверенно дифференцировать разновременные записи в автографе и даже датировать их. Можно подумать и о других технических средствах. И все же они всегда останутся не более чем вспомогательными.

Что же касается утраченного текста, то его можно подчас реконструировать, пользуясь традиционными текстологическими приемами.

Вот теперь перейдем к рассказу сестры поэта, О. С. Павлицевой, об одном довольно романтическом происшествии, относящемся к первому месяцу михайловской ссылки Пушкина: „Довольно любопытно, что Пушкин носил перстень из корналина с выточенными буквами, называя его талисманом, и что точно таким же перстнем запечатаны были письма, которые он получал из Одессы, — и которые читал с торжественностью, запершись в кабинете. Одно из таких писем он сжег. . . .”⁵

Очевидно, от Елизаветы Ксаверьевны Воронцовой Пушкин получил в Михайловском лишь одно письмо, но действительно тисненное сердоликовой (корналиновой) печаткой на перстне. Биографы поэта неоднократно описывали роман его с женой своего одесского начальника и недруга, гр. М. С. Воронцова, непременно упоминая о двух парных перстнях, один из которых графиня оставил у себя, а другой подарила на память Пушкину, когда тот был выслан из Одессы в псковскую деревню.

Пренебрегая позднейшими биографическими легендами, истинное положение дел мы можем оценить по свидетельству непосредственного свидетеля всех перипетий этого романа, одесской приятельницы поэта, В. Ф. Вяземской. Первого августа 1824 г. она писала мужу:

Приходится начать письмо с того, что меня занимает сейчас более всего, — со ссылки и отъезда Пушкина, которого я только что проводила до верха моей огромной горы, нежно поцеловала и о котором я плакала, как о брате, потому что последние недели мы были с ним совсем как брат с сестрой. Я была единственной поверенной его слабости, так как он был в отчаянии от того, что покидает Одессу, в особенности из-за некоего чувства, которое разрослось в нем в последние дни, как это бывает. Не говори ничего об этом, при свидании мы потолкуем об этом менее туманно, есть основания прекратить этот разговор. Молчи, хотя это очень целомудренно, да и серьезно лишь с его стороны. . . .⁶

Мы точно знаем дату получения письма от Воронцовой: на обороте л. 11 одной из рабочих тетрадей Пушкина (так называемой Второй ма-

5. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников (Москва: Наука, 1985), т. 1, стр. 39.

6. Прометей. Историко-биографический альманах серии „Жизнь замечательных людей” (Москва: Наука, 1974), т. 10, стр. 30.

сонской) под черновиком онегинской строфы (гл. 3, строфа XXXII) имеется пушкинская помета:

5 сент (ября) 1824

ш. l. de [LV]

Зашифрованная вторая строка давно разгадана — она значила: *une lettre de Lise Vogonzoff* т.е. „письмо от Елизаветы Воронцовой”.⁷

Любопытно, что вслед за пометой, в черновике следующей XXXIII-ей строфы мы читаем:

Она зари не замечает,
Сидит с поникшей головой
И на письмо не напирает
Своей печати нарезной.

Ясно же, что эта деталь была подсказана поэту только что полученным одесским письмом (в первоначальном варианте этих строк было „И на письмо не опирает Сердоликовую печать”).

Письмо это было действительно сожжено поэтом, о чем рассказано в его элегии „Сожженное письмо”, беловой автограф которой мы находим чуть ниже в той же тетради:

Прощай, письмо любви! прощай: она велена.
Как долго медлил я! как долго не хотела
Рука предать огню все радости мои! . .
Но полно, час настал. Гори, письмо любви.
Готов я; ничему душа моя не внемлет.
Уж пламя жадное листы твои приемлет . . .
Минуту! . . вспыхнули! пылают — легкий дым,
Виясь, теряется с молением моим.
Уж перстня верного утрата впечатленья,
Растопленный сургуч кипит . . . О провиденье!
Свершилось! Темные свернулись листы;
На легком пепле их заветные черты
Белеют . . . Грудь моя стеснилась. Пепел милый,
Отрада бедная в судьбе моей унылой,
Останься век со мной на горестной груди . . .

⁷ *Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты* (Москва: Academia, 1935), стр. 301-02.

Что же было в том письме?

Неожиданную подсказку на этот счет мы находим на следующей странице рабочей тетради. Она заполнялась в три слоя.

Первоначально, вскоре после 5-го сентября (может быть, на следующий день), вверху л. 12 шла работа над черновиком следующей онегинской строфы, записанной чернилами. Нижняя часть листа осталась в ту пору незаполненной, так как на обороте, отвлекшись от онегинского замысла, Пушкин начал переписывать набело стихотворение „Морю” (в окончательной редакции оно будет озаглавлено „К морю”), в котором имеются строки и о Е. К. Воронцовой:

... Ты ждал, ты звал ... я был окован;
 Вотще рвалась душа моя:
 Могучей страстью очарован,
 у берегов остался я ...

Вновь к работе на лицевой стороне л. 12 Пушкин обратился лишь спустя несколько дней. Теперь карандашом он пишет онегинскую строфу (XXXУ-ую), посвященную ночному разговору Татьяны с няней. Воспоминание о Воронцовой еще волнует поэта: одновременно с черновиком новой строфы он на полях (карандашом) рисует дважды в полный рост уходящую вдаль графиню.

В третий раз Пушкин обращается к л. 12 значительно позже. Поверх написанной карандашом XXXУ-ой строфы он набрасывает чернилами строфу XXУ-ую:

Кокетка судит хладнокровно,
 Татьяна любит не шутя
 И предается безусловно
 Любви, как милое дитя.
 Не говорит она – отложим!
 Любви мы цену тем умножим!
 Мужчину в сети заведем,
 Сперва тщеславие кольнем –
 Надеждой, там недоуменьем,
 И сердце слабое потом
 Ревнивым утомим огнем;
 А то, скучая наслажденьем,
 Невольник хитрый из оков
 Всечасно вырваться готов.

Под этими строками Пушкин чернилами выводит три большие печатные буквы

П О У

По аналогии с французской аббревиатурой на предыдущей странице эта шифрованная запись уверенно читается. „П(исьмо) О(т) У(оронцово-вой)”. На первый взгляд, это необычное начертание фамилии. Но оно встречается у Пушкина. В письме его к одесскому приятелю, отправленном в начале декабря 1824 г. (черновик письма имеется все в той же рабочей тетради), читаем: „Вот уже четыре месяца, как я нахожусь в глухой деревне — скучно, да делать нечего; здесь нет ни моря, ни неба полудни, ни итальянской оперы. Но зато нет — ни саранчи, ни милордов Уор онцовых”. Ясно, что в данном случае поэт иронически „произносит” фамилию англомана Воронцова на „англицкий манер”. Казалось бы, подобный сарказм невозможен в устах Пушкина по отношению к любимой женщине.

Однако важно понять, когда написана строфа XXV. Она возникла позже того, как был изготовлен беловой автограф третьей главы (то есть не раньше середины 1825 г.), так как здесь этой строфы попросту нет. Очевидно, готовя главу к печати, уже в 1827 г., Пушкин заново просматривал черновики и, развернув тетрадь на лл. 11-12, вспомнил о письме от Воронцовой и по-новому, уже трезвым взглядом, оценил его.

Думается, о содержании письма мы можем судить по позднейшей пушкинской оценке: „Кокетка судит хладнокровно . . .” и пр. Контраст между письмом простодушной Тани и посланием светской дамы, слегка (словно невольно!) намеченный еще в сентябре 1824 г. („И на письмо не опирает Сердоликовую печать”), — теперь становится разительным. Видно, только теперь Пушкину стало понятно то, о чем с самого начала догадывалась проницательная В. Ф. Вяземская „Молчи, хотя это очень целомудренно, да и серьезно лишь с его стороны. . .”

Мы понимаем, что подобная интерпретация одной из страниц пушкинской рабочей тетради может показаться излишне смелой. Исследование состава рабочей тетради, расслоение одновременных записей на одном листе, сопоставление редакций произведения (черновой, беловой, печатной), трактовка пушкинских рисунков как органического компонента автографа, расшифровка помет — все эти операции требуют скрупулезного обоснования, мотивировки апробированных в пушкинской текстологии методов научного анализа. Этому собственно и будет посвящена наша монография.

