

Нина Сапрыгина
**К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕСТАВРАЦИИ
ТЕКСТА. ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ РУССКИХ
СТИХОТВОРЕНИЙ Р. М. РИЛЬКЕ**

Существует точка зрения, согласно которой в текстах произведений классики или в текстах произведений, созданных литераторами, чьё имя обладает высоким авторитетом, нельзя ничего изменять, а следует сохранять эти тексты в священной неприкосновенности. Чисто технологическое сбережение текстов, обладающих культурной значимостью, – в виде рукописей и публикаций – необходимо для цивилизации как часть памяти человечества о своём прошлом. Однако нас интересует вопрос о сохранении текстов в сознании читателей. И в этой области мы видим, что одни тексты являются объектом постоянного внимания и интереса, другие то утрачивают интерес, то вновь его привлекают. В механизме привлечения читательского внимания – его актуализации, «фокализации» – существенную роль играют привносимые в первоначальный текст изменения. Так, М. А. Булгаков по заказу Московского Художественного театра создал сценический вариант «Мёртвых душ» Н. В. Гоголя, подойдя к выполнению своей литературной задачи творчески: в частности, включил в инсценировку эпизоды, изображающие Гоголя в Риме, из «прекрасного далека» взирающего на Россию.

Итак, в литературном процессе, являющемся частью культурных процессов, мы встречаемся с примерами вмешательства одних авторов в тексты, написанные другими авторами. При этом целью вмешательства в первоначальный текст является актуализация читательских и зрительских впечатлений, создание дополнительных «опорных сигналов» для того, чтобы текст, существовавший ранее для читателя в категориях «там, тогда, далёкий», стал восприниматься им в категориях «здесь, сейчас, близкий». Как известно, только в последнем случае индивид связывает воспринимаемые события со своим собственным «Я». Вопрос, волнующий тех, кто участвует в актуализации текста, меняющегося по сравнению с оригиналом, – насколько искажается авторский замысел, не наносят ли изменения ущерб авторской идее. Чем выше авторитет писателя, тем строже склонны судить за отступления от авторского текста.

Не только перенос текста в другие каналы восприятия, но и воспроизведение текста в условиях другой эпохи требуют внесения изменений. Книги, созданные до реформы орфографии 1918 года, перепечатываются в соответствии с новыми правилами и в современной пунктуации. Но, и следуя новым правилам, публикаторы должны бережно

относиться к авторским особенностям орфографии и пунктуации, если они становятся смыслообразующими. Так, Александр Блок вводил различия в написании слов, которые приобретали в его поэтике символическое значение: *жолтый* – ‘недобрый, зловещий’ наряду с *желтый* – ‘обозначение цвета’, *мятель* – ‘мятеж, тревога’, наряду с *метель* – ‘явление природы’. «Желанием соблюсти волю автора объясняются также некоторые расхождения пунктуации, сохранённой в текстах Блока, с действующими ныне правилами» [5, с. 704].

Следует обратить внимание на процессы деактуализации некоторых текстов – потерю или отсутствие читательского интереса к ним. Эти процессы связаны не только с представлением о том, что текст непонятен или принадлежит далёким от читателя областям культуры. Утрата интереса к тексту может вызываться тем, что текст незакончен, недоработан автором. Такое представление о конкретных текстах читателю предоставляют посредники – комментаторы, редакторы, публикаторы. М. О. Чудакова с удовлетворением отмечает, что пришла эпоха, когда печатание черновиков рукописей А. С. Пушкина обозначило «возникновение интереса не к творческим результатам, хотя бы и фрагментарным (целым строфам и проч.), а к рукописи как стенограмме творческого процесса – <...> отныне всякая строка великого поэта драгоценна для потомства» [7, с. 76]. Однако сохраняет свои позиции точка зрения среднего читателя, что из произведений классиков публиковать следует только шедевры. Произведения личного плана, в том числе письма классиков, должны быть известны лишь специалистам. Последнюю точку зрения обосновал в русской культуре писатель И. А. Гончаров. Его позиция основана на чувстве гармонии и стремлении к идеалу. Обращение к черновикам писателя может разрушить представление о гармонии, которую автор создавал в своём творчестве, свести на нет результаты его труда. Взгляд на черновики писателя как на нечто незавершённое и якобы несовершенное плавно переходит в позицию неприятия так называемых незаконченных произведений.

Психология восприятия сообщения представляет убедительные данные о том, что конечный участок сообщения обрабатывается мозгом иначе, чем начало и середина его, и хранится в другой области памяти [3, с. 336]. Часто, если по какой-то причине прерывается чтение, незавершённый текст не запоминается. Вспомнить, что знакомство с этим текстом было в личном читательском опыте, позволяет только повторное восприятие этого текста читателем. Существует и совершенно противоположное явление, известное в психологии как «эффект Зейгарник», – более чёткое запоминание незаконченных действий, чем завершённых. А. Р. Лурия обращал внимание на то, что «лучшее

запоминание незаконченных действий объясняет, почему произведение с острым сюжетом и неразрешённой фабулой лучше запоминается и почему это запоминание прочно держится, пока произведение не дочитывается до конца. Оно же объясняет тот факт, что нерешённые задачи продолжают прочно удерживаться в памяти, пока сохраняется то напряжение, которое устраняется при их решении» [4, с. 221–222]. А. Р. Лурия также отмечал, что прочность эмоциональной памяти (которая, безусловно, проявляется у читателя художественных произведений) и памяти на нерешённые задачи может быть объяснена силой ориентировочного рефлекса, активизируемого как в ситуациях поиска, так и при эмоционально окрашенных переживаниях.

Восприятие текста черновика, текста неоконченного произведения и текста, не до конца прочитанного, объединяет ситуация неизвестности конца и общий вывод о непонятности, мотивируемый незавершённостью финала.

Известны произведения, конец которых намеренно не был сочинён автором. Под «концом» в данном случае подразумевается сюжетный ход, содержащий ожидаемую читателем важную информацию о герое. Часто используется приём представления основной истории как незаконченной рукописи. Рассказ о том, что объединяет повествователя и рукопись, может находиться в конце или в начале произведения, как, например, у М. А. Булгакова в романе «Записки покойника (Театральный роман)». По нашему мнению, «Театральный роман» представляет собой завершённое произведение с кольцевой композицией, сюжетный финал которого сообщён вначале, а значит, после конечной фразы романа следует мысленно вернуться к его началу. С точки зрения новой литературы XX века, конец – это не финал сюжета, а итог, вывод, к которому приходят автор и читатель, окончательное переживание. Оно не тождественно финальному сообщению о новом факте биографии героя, которое может стать заключением для общего вывода.

В прямой связи с особенностями поэтики XX века стоит высказывание А. Ахматовой в разговоре с Э. Бабаевым о том, что «незавершённые» прозаические произведения Пушкина, которые сам поэт называл «отрывками», на самом деле завершены. «Пусть нас не обманывает форма», – говорит Анна Ахматова. Ведь и «Онегин» обрывается как натянутая струна» [1, с. 153–156]. В самом деле, если не искать формальных, принятых в литературе XIX века, знаков финала, а попытаться представить продолжение судеб героев, то пушкинские «Сцены из рыцарских времён» – завершённое произведение. Читатель знает, что монах Бертольд Шварц – историческое лицо, изобретатель пороха. Пьеса Пушкина обрывается на том, что Бертольд Шварц хочет

испытать своё изобретение, проверив его на крепостной стене, а в крепости заключён несчастный Франц. Финал несомненен – стена крепости упадёт, и Франц выйдет на свободу. Становится понятным, почему оборвался вербальный текст пьесы. Финал пьесы можно увидеть в движущихся образах, аналогичных кинематографу, и при этом не будет сказано ни одного слова.

В. Я. Брюсов воспринял стихотворение Пушкина «Египетские ночи» как незавершённое и рискнул написать поэму «Египетские ночи», которая стала бы продолжением и окончанием пушкинского сюжета. Между тем, история, изложенная Брюсовым, не содержит ничего нового по сравнению с тем, что сказано у Пушкина, – она лишь более подробно развёртывает то, что было выражено у Пушкина сжатым намёком. Оконченной является (вопреки распространённому мнению) и поэма А. Блока «Возмездие». Последний её фрагмент, написанный Блоком незадолго до смерти, будучи не вполне отшлифованным, всё же завершает сюжет и в этом смысле является финалом.

Представление о завершённости/незавершённости произведения зависит не только от нашей способности представить целое, но и от гармонических признаков. Представление о незавершённости создают признаки необработанности текста – неоконченные предложения, бессвязность фрагментов, реже – грамматические ошибки. Между читателем и автором таких неотделанных заметок должен появиться посредник – редактор-публикатор, который объяснил бы причины незаконченности и неотшлифованности текста, а также обосновал бы ценность текста для читателей – причины того, почему читательскому вниманию предлагается несовершенный текст. Иногда появление отрывочных, неотделанных заметок в некоем более совершенном тексте – особый приём. М. А. Булгаков в рассказе «Морфий» предоставляет запискам героя основное место, а комментатору-рассказчику отводит минимальные позиции. Причина внимания к дневнику героя – его гибель из-за невозможности преодолеть наркотическую зависимость. «Публикация» заметок героя мнимым повествователем – предостережение читателю.

Произведения, которые мы назвали, несут формальные признаки незаконченности, но на самом деле являются завершёнными.

Другой род неоконченных произведений представляют собой вещи, в которых признаки необработанности требуют серьёзного редакционного вмешательства. В них возможны грамматические ошибки, опiski или опечатки, встречается механическая замена осмысленного слова на бессмысленное, есть недописанные или пропущенные слова. Такие тексты нельзя предъявлять читателю без редакционной или корректорской правки. Даже у выдающихся писателей и поэтов в черновых записях встречаются подобные дефекты. При дальнейшей отделке текста они, как правило,

устраняются авторами. Но если текст не публиковался и не правился, то у редактора возникают задачи: 1) правильно понять фрагмент текста, где из-за формальной ошибки возникает пропуск в содержании – лакуна; 2) вносить изменения, целью которых является восстановление понимания, весьма осторожно – с минимумом поправок в оригинальном тексте.

В ситуации, когда перед нами текст, созданный большим художником, редактирование должно быть особенно бережным. Основная задача редактора остаётся аналогичной задаче редакционной правки – привести неотделанный текст, содержащий ошибки и небрежности, в состояние литературного, приемлемого для читателя. Но для современного редактора недопустимо, чтобы возникло искажение смысла оригинала. Известно, что В. А. Жуковский, с целью смягчить вольнолюбивый пафос стихотворения А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» так отредактировал строки пушкинских стихов: *И долго буду тем народу я любезен <...>, Что пределью живых стихов я был полезен.* Пример со вмешательством Жуковского в пушкинский текст показывает, что проблема редактирования произведений, обладающих высоким художественным потенциалом, – не частное дело текстологов. Здесь уместно ввести понятие «реставрация» – удачное восстановление утраченного пропуска, исправление, повышающее художественную ценность спорного фрагмента.

Известно, что при исполнении романсов и певцы, и порой сами композиторы меняют слова стихов, на которые написана музыка. Иногда эти изменения делают текст более примитивным. Но порой возвращение к первоначальному варианту не улучшает ситуацию – иногда текст оригинала утяжеляет восприятие или входит в противоречие с ритмическим рисунком музыки. В стихотворении Алексея Будищева «Только вечер затеплится синий...», на которое композитором А. Обуховым был написан романс «Калитка», сказано *И чадру на головку надень.* Вместо этих слов исполняют известный вариант *Кружева на головку надень.* Сохранение слова *чадра* изменило бы восприятие ситуации романса – возник бы рассказ о любви к женщине-иноверке, что привело бы к мыслям о мести её соплеменников, о моральной ответственности самого влюблённого. Между тем смысл романса – искреннее чувство, за которым не стоит ничего тёмного.

Стихотворение А. А. Фета, послужившее основой популярного романса, начинается строками: *Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали / Лучи у наших ног в гостиной без огней.* Начало романса звучит так: *Сияла ночь. / Луной был полон сад. / Сидели мы с тобой в гостиной без огней.* Слово *лежали* исчезло, ибо оно, выбиваясь из рисунка мелодии,

чрезмерно привлекало внимание, уводя от правильного восприятия атмосферы, создаваемой поэтом.

В стихотворении А. С. Пушкина «Стрекотунья белобочка...» есть строка с недописанным словом *На заре ... алой*. Композитор Г. Свиридов, сочинив ораторию на стихи Пушкина, дополнил эту строку *На заре багровой, алой*.

Перечисленные изменения текста, кроме поправок Жуковского в пушкинском стихотворении, суть примеры реставрации – художественного изменения фрагмента текста с целью включения его в ситуацию, когда произведение получает жизнь, – становится актуальным связующим звеном между его популяризатором и слушателями (читателями). При этом цель реставрации, в отличие от цели художественного редактирования, – максимальное сохранение впечатления, которое хотел передать автор. Целью редактирования, осуществлённого Жуковским над стихами Пушкина, было достичь компромисса – обойти цензуру и добиться того, чтобы стихотворение Пушкина, пусть даже в изменённом виде, было опубликовано и стало известно массовому читателю. Иногда обе цели – реставрирование и редактирование – объединяются в единой задаче: сделать текст, почему-либо оказавшийся за пределами внимания широкого читателя, фактом культурной жизни общества. Подобного эффекта в своё время добилась Алла Пугачёва в 1979 году, когда произвела весьма спорное соединение стихов О. Э. Мандельштама с ритмами частушки и вальса. При этом строка О. Э. Мандельштама *Петербург, я ещё не хочу умирать* (из стихотворения «Я вернулся в свой город, знакомый до слёз...») исполнялась певицей так: *Ленинград, Ленинград, / Я ещё не хочу умирать*. И хотя стихи Мандельштама не напевали на мелодии, предложенные Пугачёвой, интерес к творчеству и судьбе Мандельштама стал всеобщим.

Теперь обращаемся к практической стороне нашего исследования. Нами была осуществлена реставрация 4-х стихотворений Райнера Мария Рильке, написанных поэтом в 1900–1901 гг. на русском языке [6, с. 366–369]. Поэт, испытывая глубокий интерес к русской культуре, самостоятельно изучал русский язык, дважды путешествовал в Россию, встречался со Львом Толстым. В стихотворениях Рильке на русском языке отражается видение русской культуры и русской ментальности поэтом, но также и своеобразие собственного поэтического мира Рильке. Вместе с тем в этих стихах отразилось недостаточное знание поэтом русской грамматики и особенностей русского ударения. Но и в том виде, в каком их обнаружили исследователи, русские стихи Рильке создают впечатление поэтического взлёта, богатства метафор, тонкости видения мира.

Мы считаем, что художественные достоинства русских стихов

Рильке дают им право на внимание массового читателя. Но для этого потребовалось произвести редактирование и художественную реставрацию этих стихов. В чём-то наша задача сближалась с редактированием и правкой стихотворений при переводе.

Основные задачи при реставрации: 1) проникновение в смысл оригинала 2) сохранение смыслового единства стихотворения при реставрации значения отдельных фрагментов; 3) устранение ошибок и речевых погрешностей; 4) замена слов семантически пустых или малосодержательных на образно ёмкие, но с сохранением смыслового единства; 5) сохранение фонетического облика стихотворений.

В целом для отражения целей реставрации уместно воспользоваться словами, высказанными Александром Грином: «Творить – это ведь разделять, вводя своё в массу чужой души. <...> [Художник] собрал всё моей души, <...> лишь бы подобно было цыганке Кармен качеством впечатления» [2, с. 132]. Основными качествами впечатлений от русских стихов Рильке становятся свежие пластичные, «нежёсткие» (в отличие от последующей поэтики XX века) метафоры, некоторая наивность в выражении мысли и чувства, связанная с чистотой и искренностью, и в то же время пристальное, поражающее тонкостью нюансировки деталей, вглядывание в мир другой страны, другой культуры. Вместе с тем впечатление беспомощности в выражении мыслей, недостаточной грамотности автора в русском языке реставратор-редактор должен устранить.

Некоторые неясности авторского замысла нам не удалось постичь. Так, в стихотворении «Пожар» непонятно, значит ли слово *ночь* действительно ‘ночь’ или это *вечер* (в западных языках это время суток обозначается одним словом), настоящий ли *пожар* имеет в виду поэт или вечернюю зарю. Также неясно, что означает фраза *Домик одинок закрылся*. Если кто-то закрыл в домике ставни изнутри, то домик не одинок – в нём кто-то есть. В случае подобных неясностей их приходится обходить или создавать свою версию того, что, возможно, хотел сказать поэт.

Оригинал – Р. М. Рильке

ЛИЦО

Родился бы я простым мужиком,
то жил бы с большим просторным лицом:
в моих чертах не доносил бы я,
что думать трудно и чего нельзя
сказать...

И только руки наполнились бы
моею любовью и моим терпением, –

но днем работой-то закрылись бы,
ночь запирали б их моленьем.
Никто кругом бы не узнал – кто я.
Я постарел, и моя голова
плавала на груди вниз, да с теченьем.
Как будто мягче кажется она.
Я понимал, что близко день разлуки,
и я открыл, как книгу, мои руки
и оба клал на щеки, рот и лоб...
Пустые сниму их, кладу их в гроб,–
но на моем лице узнают внуки
все, что я был... но все-таки не я;
в этих чертах и радости и муки
огромные и сильнее меня:
вот, это вечное лицо труда.

ПОЖАР

Белая усадьба спала,
да телега уехала
в ночь куда-та, знает Бог.
Домик, одиноко, закрылся,
сад шумел и шевелился:
после дождя спать не мог.
Парень смотрел ночь и нивы
то летел, не торопясь,
между нами молчаливый
неоконченный рассказ.
Вдруг он замолк: даль сгорела
Ведь и небосклон горит...
Парень думал: трудно жить.
Почему спасенья нет?–
Земля к небесам гладела,
как бы жаждала ответ.

УТРО

И помнишь ты, как розы молодые,
когда их видишь утром раньше всех,
все наше близко, дали голубые,
и никому не нужно грех.
Вот первый день, и мы вставали
из руки Божья, где мы спали –
как долго – не могу сказать;
Все бывшее былина стало,

и то, что было очень мало,—
и мы теперь должны начать.
Что будет? Ты не беспокойся,
да от гибели не бойся,
ведь даже смерть только предлог;
что еще хочешь за ответа?
да будут ночи, полны лета
и дни сияющего света
и будем мы и будет Бог.

СТАРИК

Все на полях: избушка уж привык
к этому одиночеству, дышает
и лаская, как няня, потушает
плачущего ребенка тихий крик.
На печке, как бы спал, лежал старик,
думал о том, чего теперь уж нет,—
и говорил бы, был бы как поэт.
Но он молчит; даст мир ему господь.
И между сердца своего и рот
пространство, море... уж темнеет кровь
и милая, красавица любовь
идет в груди больш' тысячи годов
и не нашла себе губы,— и вновь
она узнала, что спасенья нет,
что бедная толпа усталых слов,
чужая, мимо проходила в свет.

Реставрация Н. В. Сапрыгиной

ЛИЦО

Простым бы я родился мужиком,
Широкоскулым бы глядел лицом.
В его чертах тогда б не отражалось,
О чём помыслил, что не досказалось.
Тогда бы только руки наполнялись
Моей любовью, кротостью, терпеньем.
Днём за работою соединялись,
Ночь запирала б их моленьем.
Никто б на свете не узнал, кто я.
Я постарел, и голова моя,
Склонясь на грудь, плывёт вниз по теченью.
Так легче.

На исходе день разлуки.
И я открыл, как книгу, свои руки,
Ладони клал на губы, щёки, лоб...

Их разомкнут, когда положат в гроб.
И на моём лице увидят внуки
Всё, чем я был... Но я ли сам, когда
В чертах проступят радости и муки
Величественного лица труда.

ПОЖАР

Дремлет белая усадьба
В ночь телега едет (знать бы,
Как далёко ляжет путь!)
Домик за листвою скрылся.
Сад шумел и шевелился:
Как после дождя уснуть!

Парень вглядывался в нивы.
И летел, не торопясь,
Между ними молчаливый
Неоконченный рассказ.

Даль умолкла и сгорела.
Небосклон едва горит...
Парень думал: трудно жить.
Почему спасенья нет?
В небеса земля смотрела,
Слышать жаждала ответ.

УТРО

И помнишь ты, как розы молодые,
когда их видишь утром раньше всех,
раскрылись. Рядом – дали голубые,
всё близко. Никому не нужен грех.

Вот первый день, когда мы покидали
ладони Божьи, где мы спали,
как долго, – не могу сказать.
Всё прошлое былиной стало,
и мы теперь должны сначала
страницу новых дней начать.

Что будет? Ты не беспокойся,
лихой погибели не бойся.
Ведь смерть – едва ли не предлог,

чтобы явиться за ответом.

Да будут ночи полны лета,
и дни сияющего света,
и будем мы, и будет Бог.

СТАРИК

Все на полях. Домишко уж привык
К дневному одиночеству – вздыхает
И ласково, как няня, утишает
Ребёнка плачущего тонкий крик.

Недвижно на печи лежал старик –
То погружался в сон, то размышлял.
Поэта в нём никто не разгадал:
Ведь он молчит. Даст Бог ему покой.

Сквозь губ заслон меж миром и душой
Простор распахнут... Уж темнеет кровь.
И видится: красавица любовь
Идёт навстречу вот уж сотни лет,
Но милых уст не сыщёт. Видно, нет
Спасенья... Лишь толпа усталых слов,
Чужая, мимо проходила в свет.

В заключение обобщим, что художественная реставрация – это исправление фрагментов первоначального текста, имеющих дефекты, с целью улучшения художественного впечатления от целого, для создания впечатления завершенности. Коммуникативная цель реставрации – введение текста в широкий культурный обиход. Наша реставрация стихотворений Рильке не является окончательной редакцией – возможна работа над дальнейшим совершенствованием звучания и стиля этих произведений. Но работу следует проводить в соответствии с теми принципами, которые мы проиллюстрировали в нашей статье.

1. Бабаев Э. Пушкинские страницы Анны Ахматовой // Новый мир.– 1987.– № 1.
2. Грин А. С. Собр. соч.: В 6 тт.– Т.3.– М.: Правда, 1980.
3. Линдсей П., Норман Д. Переработка информации у человека.– М.: Мир, 1974.
4. Лурия А. Р. Лекции по общей психологии.– СПб.: Питер, 2004.
5. Орлов В. Н. От редактора-составителя // А.А. Блок. Сочинения.: В 2 тт.– М.: ГИХЛ, 1955.– Т. 1.
6. Рильке Р. М. Новые стихотворения.– М.: Наука, 1977.
7. Чудакова М. О. Рукопись и книга: Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей.– М.: Просвещение, 1986.