

В. В. ВИНОГРАДОВ

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ НАУЧНОЙ КРИТИКИ
ТЕКСТА *

IV

Мысль о необходимости развития и укрепления такой отрасли филологии, которая помогала бы организации правильных поисков автора при изучении анонимных и псевдонимных текстов, неоднократно возникала у многих исследователей русской литературы и публицистики XIX в. Некоторые из них, делаясь опытом своей работы в этой области, стремились самостоятельно построить на основе собственной практики теоретические обобщения. Так, Ф. И. Витязев, который установил авторство П. Л. Лаврова по отношению к анонимной статье «Письмо провинциала о задачах современной критики», напечатанной в «Отечественных записках» (№ 3, 1868, стр. 123—142), пишет, исходя из этого опыта, этюд «по теории и практике эвристики», «по методологии литературной эвристики»¹.

Ф. И. Витязев предлагает присвоить филологической дисциплине, занимающейся вопросами подлинности и подложности текста, наименование «литературная эвристика». Он считает ее областью литературоведения, в наши дни приобретающей особо актуальный характер. «Ведь, не надо забывать, что советская литература получила в наследство от дореволюционного периода сотни тысяч анонимных статей, заметок и рецензий, авторы которых до сих пор еще не раскрыты. Изучение произведений таких крупнейших писателей, как М. Е. Салтыков, Г. З. Елисеев, В. В. Берви-Флеровский, Н. К. Михайловский, Г. В. Плеханов, и целого ряда других совершенно не мыслимо без знания основных методов литературной эвристики»².

В соответствии с давними традициями критики текста Ф. И. Витязев различает среди средств литературной эвристики **ф о р м а л ь н ы й** и **в н у т р е н н и й** анализ. К области формального анализа он относит язык и стиль произведения, характер заглавия его и псевдонимной подписи (если она есть). С формальным анализом почему-то связывается также изучение автобиографических замечаний, имеющих в тексте произведения, и редакционных примечаний к нему (если такие оказываются налицо). «Внутренний анализ или анализ по существу, — по словам Ф. И. Витязева, — имеет целью исследование самого содержания литературного произведения. Здесь обычно применяется метод сравнения идей, и вопрос об авторстве решается на основании их полного совпадения или близкого сходства. При применении этого метода надо

* Начало статьи см.: ВЯ, 1958, № 2.

¹ Ф. Витязев, Анонимная статья «О задачах современной критики» как материал по методологии литературной эвристики [вступит. статья и примеч. к публикации]: П. Л. Лавров, О задачах современной критики. (Письмо провинциала)», «Звенья», VI, М.—Л., 1936, стр. 749 и сл.

² Там же, стр. 749.

братъ, какъ правило, наиболее основныя, характерныя и оригинальныя идеи какого-либо автора и съ ихъ помощью производить анализъ анонимной статьи, т. е., другими словами, идти отъ известныхъ и вполне проверенныхъ уже работъ къ неизвѣстному»¹.

Однако самыя принципы идеологическаго анализа и его, такъ сказать, техника, направленная на раскрытiе образа автора, Ф. И. Витязевымъ не определяются и не описываются. Между тѣмъ собственныя наблюденiя Ф. И. Витязева надъ двумя «оригинальными идеями» Лаврова (а) патетизмъ и б) литературная адвокатура], навѣдши его на предположенiе о принадлежности статьи «О задачахъ литературной критики» П. Л. Лаврову, возбуждаютъ целый рядъ принципиальныхъ вопросовъ эвристики. Прежде всего возникаетъ вопросъ, въ какой мѣрѣ убѣдительно и доказательно для эвристики абстрактное и схематическое сопоставленiе сходныхъ или болѣе или менѣе однородныхъ «идей», но воплощенныхъ въ далекiе или стилистически разнотипныя словесныя формы. Не слѣдуетъ ли въ такихъ случаяхъ придавать болѣе всего значенiя самимъ речевымъ способамъ выраженiя идей, словеснымъ, фразеологическимъ формамъ ихъ воплощенiя? Используя общiй литературный языкъ, его стили для художественнаго, научнаго или публицистическаго творчества, писатель вырабатываетъ свой индивидуальный стильъ съ присущими ему устойчивыми приемами фразеологическаго оформленiя тѣхъ или иныхъ мыслей, съ специфической, такъ или иначе индивидуализированной системой образовъ, съ болѣе или менѣе последовательнымъ употребленiемъ тѣхъ или иныхъ конструктивныхъ принциповъ литературнаго синтаксиса, съ определенными приемами отбора лексики и терминологии. Въ этомъ отношенiи внутреннiй анализъ Ф. И. Витязева явно недостаточенъ и съ методологической точки зренiя мало удовлетворителен, хотя приводимыя имъ сопоставленiя и цитаты изъ сочиненiй П. Л. Лаврова въ высшей степени показательны. Вотъ иллюстрацiи.

Въ качествѣ одной изъ основныхъ идей Лаврова Ф. И. Витязевъ выделяетъ мысль о «патетическомъ действии» въ художественныхъ произведенiяхъ. «Это заветная и любимая мысль Лаврова, которая красной нитью проходитъ черезъ все его работы. Для Лаврова, — говоритъ Ф. И. Витязевъ, — не существуетъ ни эстетики, ни искусства безъ патетическаго воздѣйствiя ихъ на человека»². Эта мысль находитъ въ разныхъ сочиненiяхъ П. Л. Лаврова совершенно однородныя, совпадающiе формы выраженiя. Например, въ статьѣ «Наука психическихъ явленiй и ихъ философия» онъ пишетъ: «...художественное произведенiе имѣетъ въ виду область эффектовъ: оно создается подъ влиянiемъ патетическаго настроенiя и не будетъ художественнымъ, если не произведетъ патетическаго действiя» („Отеч. зап.“, 1871, № 3, стр. 81—82)³. Та же терминология и та же фразеология характерна для статьи «О задачахъ современной критики» (стр. 125): «„Надо быть слѣпымъ и глухимъ въ исторiи..., чтобы не замѣтить, что патетическое действiе художественныхъ произведенiй зависитъ отъ требованiй жизни...“ „Критика..., которая бы оценила произведенiе безъ всякаго отношенiя къ его патетическому действию, была бы... довольно жалкой критикой...“ „...все художественныя произведенiя... заключаютъ въ себѣ элементы прогрессивный и консервативный, не только по содержанiю, вносимому въ произведенiе умственнымъ, нравственнымъ и гражданскимъ развитiемъ художника, но и по патетическому действию на публику...“»⁴.

Еще болѣе стилистически своеобразна индивидуальная система обра-

¹ Ф. Витязевъ, указ. соч., стр. 758—759.

² Там же, стр. 759.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 760.

лов и соответствующих фразеологических оборотов, связанных с идеей «литературной адвокатуры». В представлении П. Л. Лаврова, пишет Ф. И. Витязев, литературный критик — «это не более, не менее, как адвокат, который выступает перед присяжными, роль которых играет в данном случае читающая публика. Критик — отнюдь не судья. В роли судьи выступает история»... «В литературной адвокатуре клиент никогда не личность..., не тот или другой автор, но определенное теоретическое мирозерцание, определенный практический идеал; авторы же и их произведения суть лишь разбросанные документы и свидетели, на которые опирается адвокат и которые имеют значение лишь в той мере, в какой они ясно выражают надлежащее мирозерцание и надлежащий идеал» («Библиограф», 1869, № 1, стр. 3—4; см. также стр. 1, 2 и 5)¹. Тот же образ «адвокатуры» переносится П. Л. Лавровым в сферу понимания и изображения политической борьбы. В своих «Исторических письмах» П. Л. Лавров (под псевдонимом «П. Л. Миртов») пишет: «Каждый мыслящий человек, вошедший в организм партии, становится естественным адвокатом не только того, кто уже теперь к ней принадлежит, но и того, кто завтра может войти в нее... Как единая мысль, единая цель составляют внутреннюю силу партии, так взаимная адвокатура составляет ее внешнюю силу» («Неделя», 1868, № 16, стр. 485—486. Отдельное изд. — СПб., 1870, стр. 117—119)².

Тот же строй образов, связанных с темой общественно-идеологических отношений и взаимодействий, говорит Ф. И. Витязев, наблюдается и в статье «О задачах современной критики». Здесь читаем: «Журнал никогда не произносит приговора: Его произносит публика... „Правда“ журнала не может и не должна быть правдою судьи; это — правда адвоката, выбирающего себе клиента по своим убеждениям и, во имя вечных начал истины и справедливости, разъясняяющего права своего клиента. Без правды адвоката правда судьи невозможна в литературном процессе» (стр. 138, а также 139)³.

В других случаях Ф. И. Витязев, говоря о «исбочных идеях», вынужден анализировать способы употребления терминов и их индивидуальное осмысление в языке Лаврова. «В чисто лавровском понимании, — пишет он, — введено в „Письмо“ и слово *цивилизация*... Всякий другой писатель здесь бы сказал слово *культура*, но Лавров, как известно, противопоставлял эти понятия. Для него *цивилизация* — понятие прогрессивно-динамическое. *Культура* же — элемент, связанный с преданием, привычкой, застоем»⁴. Таким образом, «внутренний анализ» произведения не может быть оторван от изучения языка и стиля автора, от наблюдений над способом выражения идей и их связей, типичным для стилистической манеры исследуемого писателя. Рекомендуемые же Ф. И. Витязевым методические приемы «анализа языка и стиля статьи» для определения ее автора должны быть признаны весьма случайными. Они ни в какой мере не соответствуют собственным требованиям и представлениям Ф. И. Витязева. По его словам, «в нашей литературе слишком часто злоупотребляют ссылками на „стиль или язык“ автора. Сказать вообще, что такая-то статья „по стилю и языку“ Салтыкова, Михайловского или Лаврова, значит ровно ничего не сказать. Подобные общие и притом глубоко безответственные заявления давно пора сдать в архив, какими бы громкими именами они ни прикрывались»⁵. Именно путем таких общих бездоказательных

¹ Там же.

² Там же, стр. 761.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 762.

⁵ Там же, стр. 758.

ссылок на стиль и язык автора произведен целый ряд ошибочных атрибуций, и сочинения некоторых писателей пополнились чужими произведениями.

Ф. И. Витязев выдвигает совершенно верное, но трудно выполнимое требование: «Анализ языка любого писателя должен быть так же точен, как анализ любой математической формулы». Однако сюда же Ф. И. Витязев присоединяет странное и туманное замечание: «Но даже при наличии подобного самого точного анализа ограничиваться одним внешним исследованием „стиля и языка“ статьи при определении ее автора отнюдь нельзя. Подобный формализм таит в себе большие опасности. Дело в том, что у некоторых писателей бывает очень много общего в стиле и языке, не говоря уже о влиянии самой эпохи, оставляющей на них один и тот же отпечаток»¹. Совершенно ясно, что, рассуждая о стиле и языке, Ф. И. Витязев не обнаруживает отчетливого понимания ни того, ни другого. И действительно, проблема стиля и языка писателя сводится у Ф. И. Витязева к индивидуальному набору слов. «Каждый крупный писатель,— пишет он,— обязательно имеет свой набор слов, к которым он особенно сильно тяготеет и которые довольно часто употребляет в своей речи. Сюда же относится особая транскрипция (? — В. В.) отдельных слов, целый ряд специальных только одному ему свойственных оборотов речи и т. п. Этот чисто инстинктивный подбор любимых „словечек“ является, несомненно, результатом двух скрепляющихся влияний. С одной стороны, здесь сказываются индивидуальные особенности и наклонности писателя, а с другой — здесь имеется вполне определенное влияние исторической эпохи, в которой он слагался и работал... Вот почему перед тем, как говорить о „языке и стиле“ того или иного писателя, надо прежде всего составить словарь его любимых, специфически ему свойственных, слов. Подобный словарь и должен явиться тем ключом, которым безошибочно можно расшифровывать авторство любого писателя»². Итак, ключом к языку и стилю писателя, а следовательно, и к определению автора неподписанных или подписанных псевдонимом произведений является лексикон любимых «словечек», «типических для того или иного автора слов и выражений». Ф. И. Витязев рекомендует опираться при установлении авторства произведения не на анализ языка и стиля писателя, а лишь на некоторые характеристические «приметы» лексики, на совпадение в отдельных «излюбленных» словечках и выражениях.

Каковы же те индивидуально лавровские словечки и выражения, по которым Ф. И. Витязев определяет принадлежность этому публицисту анонимной статьи? Сюда относятся слова, выражения и обороты разной значимости, разной показательности. Вот их перечень: *тому несколько лет (назад)* (вместо *несколько лет тому назад*); *касаться до чего-нибудь* (вместо *касаться чего-нибудь*); *характеристичный* (вместо *характерный*); *определительно* (вместо *определенно*); *уяснить* и производное *уяснитель*; частое употребление слов *индифферентизм*, *достоинство* в самых различных модальностях (*достоинство человеческое*, *достоинство личности*, *достоинство литературы* и т. д.); *выработать* (в «Исторических письмах» — 60 раз, в статье «Знание и революция» — 19 раз и т. п.). Кроме этих будто бы чисто лавровских слов, Ф. И. Витязев отмечает еще ряд других, которые «взятые во всей своей совокупности, да еще при наличии других типично лавровских выражений..., также приобретают свой вес и значение при определении автора анонимной статьи»³. Сюда относятся: *важный*, *воплотить*,

¹ Ф. Витязев, указ. соч.

² Там же, стр. 754—755.

³ Там же, стр. 758.

вносить, обработка, обуславливать, отстаивать, прогресс, прогрессисты, прогрессивный, усвоить, устанавливать, установление, усомниться.

Нельзя не признать этот «набор слов» довольно случайным. И трудно представить себе возможность достоверного «узнавания» сочинений И. А. Лаврова по этим «приметам». Об этом догадывается и сам Ф. И. Витязев, так как он встретил «много типично лавровских слов» в языке Ю. Г. Жуковского. «Вот почему анализ „языка и стиля“ статьи должен обязательно дополняться другими формальными признаками и, как правило, еще исследованием произведения по существу»¹.

Легко заметить, что во взглядах Ф. И. Витязева на принципы атрибуции литературных произведений есть неясность в двух направлениях или отношениях. Прежде всего, это касается изучения приемов и способов обнаружения тождества идей, выраженных в произведениях, для которого подыскивается автор или которое приписывается тому или иному писателю, с мировоззрением соответствующего литературного деятеля. Методика сопоставления или отождествления содержания анонимного сочинения с тематикой произведений подходящего писателя — самый слабый пункт современных атрибуций, направленных по пути бездоказательного пополнения сокровищницы творчества передовых представителей русской литературы XIX, а отчасти и XX в. всякого рода сомнительными анонимными сочинениями.

Вот показательный пример. В «Литературной газете» от 29 мая 1951 г. было опубликовано сообщение доктора филол. наук В. Нечаевой «Неизвестная повесть В. Г. Белинского». В. Нечаева, ссылаясь на совпадение идей, доказывала, что повесть «Человек не совсем обыкновенный», напечатанная в журнале «Телескоп» (ч. XVII, 1833) и подписанная фамилией «Лесовинский», принадлежит перу великого критика и революционного демократа В. Г. Белинского.

Предположение В. Нечаевой вызвало возражения. Читатель «Литературной газеты» Ю. Калугин (Одесса) обратился в редакцию с письмом, в котором доказывал, что Белинский не мог быть автором этой повести, написанной в «чувствительном» духе. Ю. Калугин напомнил, что всего несколько месяцев отделяют выход в свет этой повести от появления «Литературных мечтаний», в которых молодой критик поднял голос против приторной чувствительности, слезливости, против нагромождения разных ужасов, против всякой фальши, против риторических стилей.

«Как выяснилось, — писала «Литературная газета», — эти и другие возражения имели основания. Недавно литературовед Л. Крестова-Голубцова установила, что повесть „Человек не совсем обыкновенный“, помещенная в „Телескопе“, была перепечатана и вошла в книгу А. Т. „Повести о том, о сем, а больше ни о чем“ (1836 г.). Под инициалами А. Т. скрывается забытый ныне писатель Алексей Григорьевич Тепляков. Таким образом, приписывать повесть „Человек не совсем обыкновенный“ перу В. Г. Белинского нет оснований»².

В большинстве литературоведческих исследований по атрибуции для доказательства принадлежности анонимного сочинения тому или иному крупному писателю чаще всего ограничиваются лишь указаниями на совпадение или близость идей, даже без детального семантико-стилистического сопоставления и анализа форм их выражения. Именно таким образом приписана Белинскому значительная часть неподписанных рецензий в тех журналах, в которых он был руководящим критиком (см., например, XIII т. «Полного собрания сочинений В. Г. Белинского», ред. В. С. Спи-

¹ Там же.

² «Лит. газета» 2 IX 52.

ридонова, Л., ГИХЛ, 1948). Те же принципы применялись и по отношению к публицистическим статьям, в которых нашим литературоведам захотелось увидеть «руку» Салтыкова-Щедрина [см., например, VIII т. «Полного собрания сочинений Н. Щедрина (М. Е. Салтыкова)», М., ГИХЛ, 1937]. Нередко на той же основе устанавливается авторство Герцена по отношению ко многим материалам «Колокола». Правда, иногда, кроме совпадения, сходства или близости идей, для большей убедительности мысли об авторстве какого-нибудь крупного писателя в отношении того или иного произведения в нем выделяются характеристические языковые приметы в виде единичных слов, оборотов, иногда даже грамматических конструкций (без глубокого конкретно-исторического обоснования их индивидуального своеобразия). Сюда относится одно из типичных рассуждений, задача которого доказать, что Н. Г. Чернышевский был автором напечатанного в № 64 герценовского «Колокола» от 1 марта 1860 г. «Письма из провинции» за подписью «Русский человек»: «Чернышевскому свойственно употребление родительного падежа после глагола *надеяться*... Пример такого же употребления находим и в письме»¹. Далее цитируется это место из письма «Русского человека», где автор говорит о либералах, которые «еще надеются мирного и безобидного для крестьян разрешения вопроса». В подтверждение же, что Чернышевскому действительно была свойственна такая форма управления при глаголе *надеяться*, делается ссылка на его статью «„Русская беседа“ и ее направление», где находится, между прочим, такая фраза: «Нет, этого нельзя надеяться» («Полное собр. соч.», т. II, СПб., 1906, стр. 421)².

Б. П. Козьмин, отвергая возможность приписать письмо «Русского человека» Н. Г. Чернышевскому, справедливо замечает, что употребление родительного падежа после глагола *надеяться* (вместо винительного с предлогом *на*) не было индивидуальной особенностью Чернышевского, что оно было широко распространено и у других писателей того времени. Характерно, что в «Словаре Академии Российской» (ч. III, 1814, стр. 1061) при глаголе *надеяться* обе конструкции — *надеяться чего* и *надеяться на кого, что* — признаны равноправными: «надеяться успехом в чем. Он надеется лучшего счастья. На его честность, слово, верность, правосудие можно надеяться». Однако Б. П. Козьмин из факта неосведомленности наших литературоведов в области истории русского литературного языка делает странный вывод: «Этот пример служит яркой иллюстрацией того, с какой осторожностью надлежит относиться к „стилистическим особенностям“ при установлении авторства...»³

Между тем такое заключение не только нелогично, но и фактически неверно. Ведь история падежных конструкций с глаголом *надеяться*, привлекавшая внимание еще А. А. Потебни, филологом не может быть использована для показательной характеристики индивидуальных стилей русской литературы второй половины XIX в. Нельзя пренебрегать фактами истории языка и стилистики только потому, что литературоведы их не знают или не умеют ими пользоваться. Например, были попытки определения автора не только с помощью анализа «сходства стиля и хода мыслей» соответствующего анонимного произведения и сочинений какого-нибудь писателя, но и посредством указаний на общность отдельных диалектизмов в языке сопоставляемых произведений. Так, В. П. Семенников, дока-

¹ Г. Берлинер, Н. Г. Чернышевский и его литературные враги, М.—Л., 1930, стр. 78 [см. сообщение Б. П. Козьмина «Был ли Н. Г. Чернышевский автором письма „Русского человека“ к Герцену?» («Лит. наследство», № 25—26, М., 1936, стр. 580)].

² Берлинер, указ. соч., стр. 78.

³ Б. П. Козьмин, там же.

зынная принадлежность «Отрывка путешествия в*** И*** Т***» (из новиковского «Живописца» на 1772 г.) перу А. Н. Радищева, ссылаясь на слово *одонье* (*одонье*) — «местное народное, не употребительное в литературном языке»¹. Между тем оно встречается и у Радищева, и в «Отрывке путешествия...». Как указано в словаре Даля, это выражение встречается в Новгородской, Саратовской, Тамбовской, Тульской и Воронежской губерниях. Отсюда, по мнению В. П. Семенникова, «делается понятным, почему Радищев знает это неупотребительное в литературном языке слово: он родился в Саратовской губернии, а это выражение распространено на его родине. Но если тем же характерным словом пользуется и автор „Отрывка“, то мы можем считать этот факт очень важным для нас указанием»². Конечно, все это очень наивно и ошибочно. Если слово *одонье* не входит в лексическую систему современного русского литературного языка, это вовсе не значит, что в XVIII и в начале XIX в. оно было неупотребительным в литературном обиходе. В «Словаре Академии Российской» оно не сопровождается никакой стилистической пометой³. Оно помещено в «Русско-французском словаре... или этимологическом лексиконе русского языка» Ф. Рейфа (т. I, СПб., 1835, стр. 253) и в академическом «Словаре церковнославянского и русского языка» (т. III, СПб., 1847, стр. 32). Следовательно, нельзя из употребления слова *одонье* в анонимном «Отрывке путешествия в*** И*** Т***» делать вывод об авторстве Радищева⁴. Таким образом, доказательство общности автора на основе сходства идей в сопоставляемых произведениях не получает достаточного подкрепления в случайных указаниях на совпадения в них отдельных выражений и конструкций. Ведь этим способом вовсе не устанавливается единство системы выражения идентичных мыслей.

Традиционное понимание задач критики текста в этой сфере соотношений недиалектично. В основу поисков адекватного текста или доказательств общности, единства стиля кладется принцип раскрытия отношений «между сообщаемым и внешними формами сообщения»⁵, как будто сообщаемое или выражаемое нам дано или заранее известно вне этих «внешних форм сообщения». На такой почве возникает отрыв идеологии писателя от его стиля. Характерно в данном смысле рассуждение проф. Г. О. Винокура о недопустимости введения в текст «Русских ночей» В. Ф. Одоевского позднейших, относящихся к 60-м годам XIX в. идеологических исправлений и дополнений автора и о целесообразности использования чисто стилистических поправок того же времени. «Идеологические» изменения, по мнению проф. Винокура, «искажают основной смысл и своеобразие „Русских ночей“» как памятника нашей литературы и общественности в период 30-х гг. Но «что можно возразить, — спрашивает Г. О. Винокур, — против чисто стилистических поправок, которых не так-то мало, а может быть и большинство? Так, например, конец первого абзаца „Бала“ в первой редакции читался: „...в полупотухших, остоленелых глазах мешалась горькая зависть с б е ш е н ы м воспоминанием прошедшего, — и все вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии....“ Позднее Одоевский поправил: „горькая зависть с г о р ь к и м воспоминанием про-

¹ В. П. Семенников, Когда Радищев задумал «Путешествие», М., 1916, стр. 27.

² Там же, стр. 28.

³ См. «Словарь Академии Российской», ч. IV, СПб., 1822, стр. 227: «Одонье, ня и умал. Одоньеце... Кладь снопов не молоченого хлеба наподобие сennого стога на столбах и помостах, но гораздо менее скирда. Скласть снопы в одонье».

⁴ Именно данные языка и стиля свидетельствуют о том, что этот «Отрывок» не принадлежит Радищеву. Вопрос же о принадлежности его Новикову нуждается в дополнительных историко-стилистических исследованиях.

⁵ Г. Винокур, Критика поэтического текста, М., 1927, стр. 25.

шедшего»¹. Доводы Г. О. Винокура в пользу последней поправки основаны на его личном вкусе, произвольны и антиисторичны: «Авторский замысел здесь совершенно ясен: гораздо удачнее здесь параллелизм „горькой зависти и горького воспоминания“, чем параллелизм „бешеного воспоминания с беснующимся сладострастным безумием“. Нет решительно никаких оснований отвергать эту поправку, нисколько не нарушающую общую идеологию „Русских ночей“ и улучшающую чтение»².

Ссылка на совпадение идей, выраженных в анонимном или псевдонимном сочинении, с мировоззрением, со взглядами того или иного автора может быть доказательной лишь в том случае, если будет убедительно показана общность стилистических принципов воплощения одинаковых идей. Здесь уместно напомнить высказывания Флобера о соотношении, связи идей и формы в литературно-художественном произведении: «Для меня же, как бы мне за это ни попало, сказать, что в такой-то фразе отделена форма от сущности, значит сказать, — я это утверждаю, — что оба эти слова лишены смысла... Идея существует лишь благодаря форме. Представьте себе идею, которая не имела бы формы: это невозможно, — как невозможна форма, которая не выражала бы какой-нибудь идеи»³. В качестве попытки именно такой постановки проблемы атрибуции анонимного текста и его истолкования могу сослаться на свою статью «Неизвестное стихотворение Н. М. Карамзина»⁴.

Другое затруднение, которое связано с применением метода узнавания автора, а также определения подлинности текста по индивидуальному «набору» слов, по «ключевым» словам (*«Les mots clés»*) и выражениям, касается принципов выделения, собирания и систематизации таких слов⁵. Ф. И. Витязев руководствуется общим впечатлением о частоте употребления излюбленных слов, сложившимся на основе изучения творчества данного автора, убеждением в наличии соответствующего лексического набора или его основной части в каждом из произведений этого писателя. Однако в этом случае всегда грозит опасность принять социально-групповое или жанровое за индивидуальное. Ведь соответствующий «набор» слов может быть типичным не только для индивидуального стиля отдельного писателя, но и для целой группы представителей того или иного жанра в литературе того времени.

Мало того: некоторые из языковых компонентов такого индивидуального набора могут оказаться общим достоянием соответствующего стиля литературного языка в эту эпоху. Ведь самый процесс отграничения или обособления серии лексических элементов, характерных для того или иного индивидуального литературного стиля, исторически последовательно может осуществляться лишь на фоне глубокого и отчетливого, точного изображения или воспроизведения всей лексико-фразеологической системы литературного языка этого времени во всем многообразии его стилей и жанровых вариаций. Вот почему при опоре на субъективные, хотя бы и очень проверенные на опыте представления о типичном для того или иного писателя «наборе» или «подборе» слов нередко бывали ошибки и ложные атрибуции. Правда, возможен и другой — математический или статистический

¹ Г. Винокур, указ. соч., стр. 49. Ср.: В. Ф. О д о е в с к и й, Соч., ч. 1, СПб., 1844, стр. 81; е г о ж е, Русские ночи, под ред. С. А. Цветкова, М., 1913, стр. 111.

² Г. Винокур, указ. соч., стр. 49.

³ *Flaubert, Correspondance*, 1, 157 (цит. по кн.: А. М. Е в л а х о в, Реализм или ирреализм? Очерки по теории художественного творчества, т. I, Варшава, 1914, стр. 213).

⁴ «Сб. статей, посв. проф. А. Скафтымову» («Уч. зап. Саратов. гос. ун-та»), 1958.

⁵ Ср. G. M a t o r é, *La méthode en lexicologie*, Paris, 1933, стр. 65—70.

метод выделения «ключевых слов» в творчестве того или иного писателя¹. Но здесь данный способ узнавания подлинности текста или имени его автора уже сближается с серией других методов — методов статистических.

V

Знаменитый революционный деятель Н. А. Морозов напечатал в 1915 г. статью «Лингвистические спектры» с подзаголовком «Средство для отличения плагиатов от истинных произведений того или другого известного автора. С т и л е м е т р и ч е с к и й э т ю д»². Термин «стилеметрия» Н. А. Морозов заимствует у тех филологов-классиков, которые занимались исследованием стилистических примет и стилистических отличий слога Платона и других писателей античного мира. Особенно заинтересовали Н. А. Морозова работы Гомперца, В. Лютославского, Кампбелля (Кэмпбела), Диттенбергера, Гефера, Дросте и других исследователей творчества Платона, доказывавших принадлежность Платону, подлинность текста разных диалогов посредством статистического изучения употребительности разных форм, слов, в том числе и служебных, а также выражений, фразеологических оборотов, иногда дублетных, синонимических слов³.

По мнению Н. А. Морозова, работы этого типа интересны как попытки найти объективный метод определения типических особенностей индивидуального склада речи или слога, хотя самый выбор в качестве материала для стилеметрического исследования диалогов, приписываемых Платону, казался Н. А. Морозову сомнительным. «Различия в слоге различных произведений „Платона“ (т. е. приписываемых Платону и не вызвавших у стилеметристов сомнения в их подлинной принадлежности греческому философу.— В. В.) оказались так велики,— пишет Н. А. Морозов,— что покрыли собою колебания в слоге других однородных с ним авторов, и таким образом сразу лишили зарождавшуюся стилеметрию всякого практического значения. Этому же способствовало и то, что границы ее области были отодвинуты платонистами далеко за их естественные пределы. Вместо того, чтоб подсчитывать общеупотребительные, часто встречающиеся в языке служебные частицы, начали наоборот обращать внимание на редкие выражения, на необычные формы, да и в подсчете обычных служебных частиц не соблюдалось никакого общего масштаба. Подсчеты вели обыкновенно на с т р а н и ц у того или иного издания и цифры давались в таком виде, что соотношения их по величине не представлялись наглядными»⁴.

Н. А. Морозов стремился пойти своим путем. Он решил, «отбросив все редкие слова, ограничиться наиболее частыми и общими для всех родов литературы»⁵ и воспользоваться для открытия стилеметрических законов наблюдениями над русскими классиками XIX в. Он исходил из убеждения, что в языке «все... элементы имеют определенную пропорцию», так как «в природе и в обычной жизни человека все очень многократные

¹ Cp. P. Guiraud, *Bibliographie critique de la statistique linguistique*, Utrecht—Anvers, 1954.

² Н. А. Морозов, *Лингвистические спектры*, ИОРЯС, т. XX, кн. 4, 1915. В сокращенном виде то же учение о «лингвистических спектрах» изложено Н. А. Морозовым в главе IV (стр. 110—139) III книги его исследования «Христос» (М.—Л., 1927).

³ См., например, C. Ritter, *Die Sprachstatistik in Anwendung auf Platon und Goethe*, «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum», Bd. XI, 1903. Cp. также C. Ritter, *Neue Untersuchungen über Platon*, München, 1910.

⁴ Н. А. Морозов, *Лингвистические спектры*, стр. 96—97.

⁵ Там же, стр. 97.

события, кажущиеся случайными, принимают при достаточном числе повторений закономерный характер...»¹ Отсюда делался вывод, что статистические закономерности существуют и в явлениях нашей живой устной и письменной речи. «...Самые слова должны иметь в ней различную частоту своей повторяемости»². Этот принцип лежал в основе стилеметрических работ, посвященных анализу слога Платона и других античных писателей. Но, по мнению Н. А. Морозова, слабая сторона трудов Гомперца, Люто-славского и других состояла именно в том, что они придавали значение частоте употребления обычных знаменательных слов, зависящей в значительной степени от темы, от предмета речи, от содержания книги. «В зоологии будут часто встречаться имена животных и частей их тела, в химии имена реагентов и химических реакций, совсем не употребительные в обычном языке. В истории народов будут часты собственные имена различных деятелей и географические названия... Местоимение *я* будет чаще встречаться в рассказах, излагаемых от имени первого лица. Местоимения *он* и *она*, во всех их падежах, будут часты в обычном романе»³.

Н. А. Морозов полагал, что гораздо более, чем слова, относящиеся к знаменательным частям речи, определяют склад или слог писателя служебные или распорядительные частицы человеческой речи. «Это прежде всего союзы, предлоги и отчасти местоимения и наречия, а затем и некоторые вставные словечки, вроде *то-есть*, *например*, или *и так далее*. Затем идут дееспричастные и причастные окончания, как задние приставные частицы, характеризующие среднюю сложность фразы у того или другого автора»⁴. С лингвистической точки зрения этот перечень не может не показаться странным и внутренне противоречивым. Но то, что здесь сказано о дееспричастных и причастных конструкциях, в дальнейшем не находит никакого развития⁵. Все внимание и весь интерес Н. А. Морозова сосредоточены на «распорядительных частицах», различия в употреблении которых представляются ему наиболее характерными для индивидуального склада речи (ср., например, своеобразия в употреблении таких синонимических служебных слов: *так как* и *потому что*; *между* и *среди* или *среди*; *иной-другой* и т. д.).

Естественно, перед Н. А. Морозовым встал вопрос: «Нельзя ли по частоте таких частиц узнавать авторов, как по чертам их портретов?»⁶. Конечно, необходимо учитывать исторические изменения в составе и употреблении этих частиц. «Возьмем хотя бы частицу *ибо*, часто встречающуюся в русском языке еще в первой четверти XIX века. Очевидно, что вместо нее, на графике современных нам писателей будет зияющая зазубрина... Точно так же слово *весьма* оставит вместо себя пустоту, потому что оно заменилось теперь почти нацело словом *очень* и т. д. и т. д. Даже у современных друг другу писателей должны появляться свои оригинальные зазубрины, свойственные лишь им одним, благодаря антипатии того или другого автора к той или другой служебной частице»⁷.

Н. А. Морозов считает самым верным средством определения подлинности или подложности текста составление графиков частоты употребления распорядительных частиц в языке произведений и сопоставление показаний таких графиков. «Все это, — по словам Морозова, — делает такие гра-

¹ Н. А. Морозов, указ. соч., стр. 97.

² Там же, стр. 100.

³ Там же, стр. 100—101.

⁴ Там же, стр. 101.

⁵ Впрочем ср. там же, стр. 94: «У одних фраза длинная, с постоянными придаточными предложениями, у других — короткая; у одних очень часты дееспричастия, а у других их почти совсем нет».

⁶ Н. А. Морозов, указ. соч., стр. 102.

⁷ Там же, стр. 102.

фики подобными световым спектрам химических элементов, в которых каждый элемент характеризуется своими особыми зазубринами, так что астроном легко и надежно определяет по ним химический состав недоступных нам небесных светил»¹. Отсюда и название — «лингвистические спектры», а исследование по этим спектрам авторов Морозов склонен был считать лингвистическим анализом, соответственно спектральному анализу состава небесных светил. Чтобы не давать очень сложных общих спектров, Морозов различал спектры «предложные, союзные, местоименные... и т.д., судя по тому, что они представляют»². Само собой разумеется, что нельзя решать вопроса по какому-либо одному недостаточно показательному спектру, например по совпадению показателей частоты употребления предлогов *в*, *на* и *с*. Так, по утверждению Морозова, этот «главный предложный спектр» однороден у Пушкина и Тургенева, хотя и очень отличен от соответствующего предложного спектра у Гоголя (преобладание предлога *на* над *в*, у Пушкина же, наоборот, сильное преобладание предлога *в*). Характерно, что предлоги *в* и *на* Морозов «брал для простоты счета суммарно, не расчлняя на надежи, перед которыми они стоят»³.

Для получения вполне достоверных показаний, по мнению Н. А. Морозова, «необходимо составить очень длинный многочисленный спектр, или несколько коротких, но разнородных по своему содержанию спектров, и это тем более необходимо, что не всякий член спектра постоянен у данного автора по частоте своего употребления»⁴. Так, «у каждого автора, писавшего более полувека, лингвистический спектр не может оставаться все время совершенно неизменным. Он должен подвергаться медленной эволюции, как и световые спектры физических тел, изменяющиеся по мере повышения температуры»⁵. Для составления спектров берется тысяча слов из сочинений разных писателей или целые произведения — более или менее соразмерные. Н. А. Морозов составляет также «естественные» спектры и по употреблению союзов *и*, *а* в языке Пушкина, Гоголя, Л. Толстого. Однако отсутствие специальной языковедческой подготовки иногда резко сказывается у Морозова в приемах выделения союза и сопоставления разных значений или функций.

Вот некоторые из спектральных наблюдений Н. А. Морозова: отсутствие *будто* у Тургенева («Бригадир», «Перепелка», «Малиновая вода»), избыток этой частицы у Гоголя («Майская почва», «Страшная месть», «Тарас Бульба», «Нос»); полное отсутствие *ибо* у Тургенева и Л. Толстого («Три смерти», «Три старца», «Смерть Ивана Ильича», «Корней Васильев»); *может без быть* — у Гоголя, *может быть* — у Карамзина; *всё*, как наречие, редко у Пушкина, часто у Гоголя и Толстого; местоимение *всякий* у Гоголя заменяется через *каждый*; то же, по-видимому, у Толстого, а у Тургенева наоборот, и т. п. Приводятся в таблицах цифровые данные, статистические подсчеты.

Этого рода лингвистический анализ, по мнению Н. А. Морозова, дает «объективные основы для суждения об одноавторности и разноавторности произведений. Что же касается до применимости этого метода ко всякому языку и ко всякой эпохе, то в этом не может быть сомнения. Все различие в слого у разных писателей, одинаких по языку и по роду своего творчества, именно и заключается в средней длине и сложности их фразы и

¹ Там же.

² Там же, стр. 104.

³ Там же, примеч. на стр. 105.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 106.

в различном употреблении ими служебных частиц речи»¹. Это обобщение, относящееся к проблемам сущности стиля и стилистических различий, наивно и не выдерживает ни малейшей научной критики. Но для стилистической концепции Н. А. Морозова оно было очень существенно, так как лексико-фразеологическим различиям стиля, а также различиям конструкций и словорасположения Морозов не придавал большого значения. Метод стилистического исследования, основанный на подсчете частоты употребления «конструктивных частиц», кажется Морозову очень ценным. «В своем окончательном виде этот метод еще нов, а потому и целесообразное и объективное применение его, как и всего нового, может привести к неожиданно важным результатам»².

Несостоятельность точки зрения Н. А. Морозова на принципы определения подлинности и подложности платоновских текстов отмечена в статье В. Э. Сеземана о лингвистических спектрах Морозова³. Как указал В. Э. Сеземан, Н. А. Морозов не считается с эволюцией стиля писателя, с возможными изменениями в способах отбора слов при длительном сроке литературной деятельности автора. «Литературное наречие автора, писавшего в течение полустолетия, и при том, вероятно, с м н о г о л е т н и м и п е р е р ы в а м и, и испытавшего на себе разнообразнейшие влияния, не могло не претерпеть весьма значительных изменений; при чем более естественно предположить, что эти изменения совершались не плавно, а скачками»⁴. Кроме того, Н. А. Морозов упускает из виду ритм художественной прозы. Между тем «стилистические особенности писателя — его словарь, предпочтение им тех или других распорядительных частиц, а также расстановка слов в предложении, — все это в значительной мере обусловлено ритмическим строем его речи»⁵. Вместе с тем были отмечены недостатки выдвинутого Н. А. Морозовым применения статистического метода к изучению стиля (прежде всего лексики) разных писателей и с точки зрения математической статистики.

Образец статистического исследования литературного текста еще раньше был дан акад. А. А. Марковым⁶. В качестве обязательного условия успешности применения математического метода автором было выдвинуто положение, что постоянство итогов, другими словами — устойчивость их, не принимается на веру, а устанавливается в самом исследовании, причем должен быть выяснен и размер колебаний. Ссылки же на постоянство других итогов, если бы даже они были совершенно верными, и на общий закон больших чисел несколько не доказывают устойчивости рассматриваемых итогов. Между тем это условие в работе Н. А. Морозова не соблюдено.

Критике морозовского применения статистического метода А. А. Марков посвятил еще одну статью⁷. По словам А. А. Маркова, в статье Н. А. Морозова «Лингвистические спектры» «нет и попытки доказать, что при-

¹ Н. А. Морозов, указ. соч., стр. 113.

² Там же, стр. 127.

³ В. С е з е м а н, «Лингвистические спектры» г. Морозова и Платоновский вопрос, ИОРЯС, т. XXII, кн. 2, 1918, стр. 70 и сл.

⁴ Там же, стр. 78.

⁵ Там же, стр. 79.

⁶ А. А. М а р к о в, Пример статистического исследования над текстом «Евгения Онегина», иллюстрирующий связь испытаний в цепь, «Изв. Имп. Акад. наук». Серия VI, т. VII, № 3, 1913, стр. 153—162. [Это исследование, как пишет автор, относится к «последовательности 2 тыс. русских букв, не считая ъ и ѣ, в романе А. С. Пушкина „Евгений Онегин“, которая заполняет всю первую главу и шестнадцать строк второй»]

⁷ А. А. М а р к о в, Об одном применении статистического метода, «Изв. Имп. Акад. наук», Серия VI, т. X, 1916, стр. 239—242.

поденные итоги характерны для русских писателей, а не относятся только к тем немногим отрывкам (по тысяче слов в каждом), которые были подвергнуты подсчету»¹. Произведенные А. А. Марковым подсчеты употребления тех же самых «распорядительных» частиц, например, отрицания *не*, предлогов *в* и *на*, на других отрывках в тысячу слов из сочинений тех же писателей привели его к совсем иным результатам, к иным цифрам. «Примеры большого разногласия итогов, относящихся к одному и тому же писателю, — пишет А. А. Марков, — встретились и автору „Лингвистических спектров“, но он приписал такое разногласие воображаемой особенности писателя (графа Толстого): какой-то специальной корректурной обработке»². «Итак, подсчеты немногих тысяч последовательных слов в произведениях различных писателей... представляют шаткое основание для заключений об особенностях речи каждого из этих писателей; замена одних тысяч слов другими может превращать такие заключения в противоположные, что и указывает на сомнительность их. Только значительное расширение поля исследования (подсчет не 5 тысяч, а сотен тысяч слов) может придать заключениям некоторую степень основательности, если только границы итогов различных писателей окажутся резко отделенными, а не обнаружится другое весьма вероятное обстоятельство, что итоги всех писателей будут колебаться около одного среднего числа, подчиняясь общим законам языка»³.

Однако неудача морозовского метода «лингвистических спектров» не свидетельствует о том, что применение статистического метода к определению подлинности или подложности литературного текста, а также в целях его атрибуции не может привести к точным и доказательным выводам, к успешному решению этих вопросов. Широкое развитие статистического исследования словарного состава языка, изучение частотности употребления разных групп слов в речевом общении начинают все больше и больше влиять и на стилистическое изучение лексики не только литературного языка, но и языка художественной литературы. См., например, многочисленные работы проф. П. Гиро по статистическому изучению словаря произведений классиков французского театра и стихотворного творчества французских поэтов-символистов⁴. Проф. Ж. Маторе полагает, что работы П. Гиро помогут обнаружить некоторые законы, которым подчинена стилистика писателя⁵. Однако надо прямо сказать, что словари или лексикологические исследования, стремящиеся воспроизвести и отразить статистическую структуру лексики того или иного национального языка (немецкого — словарь Ф. Кединга, французского, английского, русского — работа Г. Иоссельсона, испанского — словарь В. Оса и др. под.)⁶, еще недостаточно четки и точны в распределении лексической системы языка по группам слов в отношении частоты употребления, в определении количественных закономерностей функционирования словаря, лишены ясной стилистической перспективы и пока не могут служить базой для выяснения динамики или исторических тенденций развития лексики языка.

Следовательно, предстоит еще очень большая работа в области статистического изучения лексики, для того чтобы на основе данных об индивидуальных различиях в частоте употребления тех или иных разрядов

¹ Там же, стр. 239.

² Там же, стр. 240.

³ Там же, стр. 241—242.

⁴ Ср. также P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954 (тут же: *La poétique de Valéry*).

⁵ G. Matoré, указ. соч., стр. 81.

⁶ См., например, ВЯ, 1957, № 4, стр. 117—118.

слов, тех или иных лексических дублетов, синонимов и т. п. делать выводы о специфике индивидуальных стилей той или иной эпохи и решать вопросы о приурочении анонимных произведений к определенным авторам. Вместе с тем применение статистического метода в области научной критики текста и эвристики должно быть признано очень ограниченным. Ведь даже в том случае, если этот метод на основе точного решения вопроса о количественных закономерностях индивидуального словоупотребления будет приводить к правильному выводу об авторской принадлежности текста, о его подлинности, он не в состоянии приблизить нас к глубокому пониманию экспрессивно-семантической и эстетической специфики индивидуального стиля, его соотношения с другими стилями, его места в историческом движении художественной литературы и его значения в общем развитии культуры народа. Математико-статистический механизм дифференциации стилей по количественным признакам лишь в самой малой степени может раскрыть перед нами законы их внутреннего развития, а также их связи и взаимодействия. Ведь в данном случае при решении вопроса отсутствует главное условие научно-филологической критики текста — исчерпывающее понимание содержания, ясное знание широкого культурно-исторического контекста.

Кроме того, статистический механизм атрибуции никак не связан с решением основной задачи филологической критики — воссоздания критически проверенного текста произведения. Само понятие конъектуры, т. е. гипотетически восстановленного подлинного выражения в тексте вместо ошибочного, искаженного, неисправного, в общем чуждо статистическому методу. Следовательно, этот метод может быть лишь важным вспомогательным средством при решении вопросов авторства, подлинности и подложности текста. Подсказывая ответы на эти вопросы, он нуждается в историко-филологической опоре, в критике и оценке полученных ответов по их существу — как литературно-эстетическому, так и историко-литературному. В этой связи становится понятным, почему теория «лингвистических спектров» Н. А. Морозова не получила у нас дальнейшего развития, усовершенствования и уточнения. Напротив, она была неправомерно переведена или перенесена некоторыми нашими филологами совсем в другую плоскость и сблизилась с приемом или методом субъективно-избирательной характеристики стиля писателя.

Термин «лингвистический спектр» стал иногда употребляться в расширенном смысле. Понятие «лингвистического спектра» применяется к совокупности тех признаков языка и стиля, которые признаются наиболее типичными для того или иного автора. Так, проф. А. Ф. Ефремов в работе «Язык Н. Г. Чернышевского» пишет: «В результате изучения языка Чернышевского устанавливается его „лингвистический спектр“: логизация синтаксических конструкций и наличие заключительных союзов *итак*, *значит*, *следовательно*, *стало быть* и др., наличие специальных логико-синтаксических расчленителей и пояснительного союза *т. е.*, повторение слов без перечисляющей интонации, самоотрицание и самоутверждение, языковые средства выражения высшего напряжения, отяжеление номинативных конструкций, согласование нечленного прилагательного в единственном числе с местоимением *вы* вежливости, именительный предикативный при неидеальных связках, внутрифразовые вопросы, объединение сложноподчиненных предложений, мнимая оптимизация, архаичность синтаксического управления, компаратив на *-ейш-*, наличие наречия *гораздо* при компаративе с приставкой *по*, деепричастие несовершенного вида на *-ши* и *-вши*, глагол прошедшего времени совершенного вида с частицей *-сь* (*-ся*) в роли сказуемого, форма тв. п. на *-ию*, плюрализация, суффиксальные образования на *-ние* с значением совершенного вида,

употребление некоторых слов, некоторые особенности произношения и т. д. «...»¹

«Лингвистический спектр» в этом смысле, по убеждению А. Ф. Ефремова, «дает возможность установить авторство Чернышевского в отношении некоторых работ. Так, на основании лингвистических данных можно считать его автором прокламации „Барским крестьянам“ и критической статьи о пьесе Островского „Бедность — не порок“, — статьи, помещенной... в собрании сочинений Чернышевского и в собрании сочинений Добролюбова. По лингвистическим данным есть возможность судить и о степени активности Чернышевского в его редакторской работе над статьями, какие проходили через его руки, особенно над наиболее важными в идеологическом отношении. Безымянная, напр., рецензия на книгу Бруно Гильдебранда „Политическая экономия настоящего и будущего“ („Современник“, 1861, № 3) подверглась с его стороны такой сильной переработке, что она по своему содержанию, по приемам композиции, по текстологическим соответствиям и по языку приобрела характер, присущий индивидуальному стилю Чернышевского. Юридически, по показаниям самого Чернышевского в письме к И. А. Панаеву от 10/IV — 1861 г., автором рецензии был не Чернышевский, а по конторским книгам от 11/IV — 1861 г. — Самоцветов, по существу же автор ее — Чернышевский, так что фамилия „Самоцветов“ звучит как подставная фамилия»².

Приемы определения «лингвистического спектра» писателя в понимании А. Ф. Ефремова сводятся к выделению характеристических, отличительных «языковых особенностей» автора, специфических примет его индивидуального стиля. «Изучение языковых особенностей Чернышевского при учете его лингвистических высказываний и при сопоставлении его языковых особенностей с языковыми особенностями его современников, а где нужно, и с языковыми особенностями его предшественников, — пишет А. Ф. Ефремов, — выясняет стилевые позиции его как революционного демократа, вскрывает его языковую специфику, его „лингвистический спектр“, его отношение к традициям и языковой современности, а также уясняет его место в общей перспективе истории развития русского литературного языка»³.

А. Ф. Ефремов признает, что отбор языковых особенностей писателя, показательных для познания его творческой индивидуальности, — дело сложное и тонкое. «...языковое своеобразие у Чернышевского, — пишет он, — двояко: одно вытекает из идейно-стилистических установок, а другое — из индивидуальных привычек, социально не противопоставлено и может быть в какой-то мере сопоставлено с подобными особенностями языка тех или других писателей и литературного языка его времени вообще, а в некоторых случаях и с особенностями языкового прошлого. Своеобразие проявляется во всех разделах языка Чернышевского, но, конечно, не все моменты этих разделов своеобразны и входят в его „лингвистический спектр“. Не все языковые особенности сознательно, преднамеренно использованы им, предпочтительно перед другими: некоторую долю их следует объяснить крепко усвоенной привычкой»⁴. В этой интерпретации понятие «лингвистического спектра» сближается с принципами литературной эвристики Ф. И. Витязева и входит в круг субъективно-избирательных приемов определения автора анонимного литературного текста.

¹ А. Ф. Ефремов, Язык Н. Г. Чернышевского, «Уч. зап.» [Сарат. гос. пед. ин-та], вып. XIV. Кафедра русского языка, 1951, стр. 378.

² Там же, стр. 379.

³ Там же, стр. 5.

⁴ Там же, стр. 9.

VI

Задачи и приемы научной критики текста и эвристики безмерно расширяются и усложняются, когда мы вступаем в стилистически необъятную, почти беспредельную сферу проблем восстановления и издания правильного литературного текста. Однако избежать хотя бы поверхностного и частичного соприкосновения с этой сферой — даже при суженном изложении методов эвристики, способов узнавания подлинности и подложности текста — невозможно. Ведь работа над установлением правильного текста писателя и историко-стилистическая (а также культурно-историческая) оценка степени его правильности — лучшая школа познания стиля писателя в широком историческом — языковом и литературном — контексте. В самом деле, не всегда даже обозначение автора под текстом (или над текстом) того или иного произведения служит несомненной гарантией принадлежности ему этого сочинения. Нужны историко-документальные и историко-стилистические доказательства. Вот характерный пример из истории издания сочинений Е. А. Баратынского. В первом томе академического издания его стихотворений под редакцией М. Л. Гофмана помещено стихотворение «Романс» («Не позабудь меня») ¹. Оно извлечено из «Полного новейшего песенника в тринадцать частей... собранного И-м Гурьяновым», ч. 12 (М., 1835, стр. 50—51). Здесь оно напечатано с подписью «Баратынский». Между тем впервые оно было опубликовано в «Невском альманахе» на 1825 г. (СПб., 1825, стр. 52—53) с подписью «Князь Цертелев» ². Стиль этого «Романса» очень далек от стиля Баратынского. Кроме того, текстолог, подобно влюбленной женщине, нередко видит то, что ему хочется и чего в действительности нет. Тот же М. Л. Гофман поместил в первом томе академического издания стихотворений Е. А. Баратынского стихотворение «Смерть Багговута» (стр. 111—112) с примечанием, что оно «напечатано в „Северном Архиве“ 1829 г., № 5, стр. 171, под заглавием „Смерть Багговута 6 октября 1812 г.“ и с подписью „Баратынский“» (стр. 279). Стихотворение это, чрезвычайно слабое в художественном отношении, имеет очень мало общего со стилем и творчеством Баратынского. Сделанная П. Филипповичем проверка приведенных в академическом издании «фактов» показала, что, действительно, стихотворение «Смерть Багговута» находится в «„Сыне Отечества“ и „Северном Архиве“» (т. I, СПб., 1829, стр. 171—172), но без подписи автора и снабжено примечанием: «Сочинение юноши, еще находящегося в одном из казенных учебных заведений. Та-лант виден» ³.

Критерий подлинности может быть применен и к тексту неточному, контаминированному, искаженному лишь в отдельных словах, фразах. Например, в пушкинском стихотворении «С Гомером долго ты беседовал один» стих «Разбил ли ты свои скрижали» долгое время печатался так: «Разбил (разбив) листы своей скрижали».

Правильное чтение литературного текста зависит не всегда только от внимательного и острого глаза, но и от понимания стиля писателя. Вот характерный пример. В пушкинской заметке о «Путешествии В. Л. П.» до последнего академического издания сочинений А. С. Пушкина печаталось: «„Для тех, которые любят поэзию не только в ее лирических порывах»

¹ Е. А. Баратынский, Полное собр. соч., т. I, под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана («Акад. 6-ка русск. писателей», вып. 10), СПб., 1914, стр. 147.

² См. статью П. Филипповича «Об академическом издании стихотворений Е. А. Баратынского», ЖМНП, Новая серия, 1915, март, стр. 194.

³ Там же, стр. 195.

вах или в д и в н о м вдохновении элегии...“ Следует: „в у н ы л о м вдохновении элегии“»¹.

Изучение литературного произведения в его созидании, в процессе его оформления опирается на семантический и стилистический подход к рукописям, прежде всего к черновикам, а затем и к печатным текстам. «...Новая манера» чтения пушкинских черновиков, — писал проф. С. М. Бонди, — характеризуется именно стремлением понять смысл, значение и место каждого написанного слова, о т д е л ь н о й б у к в ы (разрядка моя. — В. В.). Осмыслить всякое написание в двояком смысле: с одной стороны — с точки зрения окончательного результата работы Пушкина над данным местом: в какой мере приближается данное чтение к этому окончательному, удовлетворившему автора результату; с другой стороны — с точки зрения того, в какой момент работы возникло данное написание, п о с л е каких других, в какой последовательности вообще писался текст, дающий в результате сложный, перечерканный и перемаранный черновик. Обе эти точки зрения — телеологическая и хронологическая — в сущности представляют собой две стороны одного и того же, а именно — исследования сплошного, целеустремленного процесса написания данного произведения или части его»². Такое изучение связано с последовательным изложением всего хода работы поэта, всех написаний, зачеркиваний, колебаний, возвращений к первоначальному чтению. Это изложение осуществляется в виде связанных, осмысленных вариантов к словам, стихам, фразам и т. д.

В рукописях, как в своеобразной стенограмме или словоулавливающим аппарате, отражаются тончайшие оттенки и колебания авторского замысла и форм его стилистического воплощения. Варианты словесно-художественного оформления, извлекаемые из рукописей, представляют драгоценнейший источник для понимания и изучения процесса творчества данного произведения, изменений и роста творческого замысла, для исследования языка и стиля писателя. Ту текстологическую точку зрения, те принципы воспроизведения текста, которые были выработаны в академическом издании сочинений Пушкина, удобнее всего можно называть стилистико-семасиологическими. Главная задача — «все понять в рукописи, осмыслить ее форму»; отдельные слова, фразы и т. д. должны читаться «на основании понимания всего целого», расшифровываться «в данном конкретном контексте и с помощью этого контекста»³. Воспроизводя работу автора над текстом, мы «повторяем вслед за автором весь ход его работы, воспроизводим в своем сознании все варианты, придуманные автором (и отброшенные им), и именно в той последовательности, в которой они придумывались и отбрасывались, для нас становится яснее смысл всех его поправок, мы начинаем как бы изнутри видеть весь текст, понимая его в его становлении, и потому это понимание легко подсказывает нам и расшифровку вовсе неразборчивого слова, и простое и естественное заполнение недописанного второпях автором»⁴.

Это движение «по следам творившего поэта», «по течению его мыслей» представляется С. М. Бонди как процесс текстологического «сопереживания» авторского творческого акта. Текстолог этого типа до некоторой (правда, несоизмеримо малой!) степени наталкивается «на те же ассоциа-

¹ См. В. Г и п п и у с, О текстах критической прозы Пушкина, «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 4-5, М.—Л., 1939, стр. 568.

² С. М. Б о н д и, Неосуществленное послание Пушкина к «Зеленой лампе», «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 1, М.—Л., 1936, стр. 33—34.

³ С. Б о н д и, О чтении рукописей Пушкина, «ИАН СССР. Отд-ние обществ. наук», № 2—3, 1937, стр. 570.

⁴ Там же, стр. 585.

ции, которые возникали у поэта». «Конечно, нам, — пишет С. М. Бонди, — не придет в голову именно тот самый эпитет, то самое слово, которое пришло в голову в этом месте Пушкину. Но глядя на неразборчиво или с искажающей опиской написанное слово, фразу, мы, подготовленные всей последовательностью предыдущего хода мыслей поэта, всей совокупностью отвергнутых и принятых вариантов, гораздо легче поймем, расшифруем его, догадаемся о его смысле»¹. Текстолог должен «ухватить нить создания произведения», хотя бы «небольшой кончик» ее, и с ее помощью дойти до окончательного текста. Может возникнуть сомнение: не слишком ли большая роль — при такой интерпретации текста — отводится художественной интуиции филолога в ущерб его конкретно-исторической исследовательской деятельности? Любопытно, что и сам С. М. Бонди отмечает некоторые недостатки и ограниченные возможности новых принципов текстологической реконструкции работы писателя над своим произведением. Он видит два основных недостатка: 1) полностью вся последовательность работы писателя этим способом «показана быть не может прежде всего потому, что мы далеко не всегда можем быть вполне уверены, что точно знаем эту последовательность. В большинстве случаев она видна из анализа рукописи, но есть случаи, когда рукопись ничего не дает в этом смысле»; 2) «в нашем способе подачи черновика текст дается, как правило, в последовательности самого произведения (от первых его строк к последним), между тем как иной раз (и нередко) пишется оно не подряд, а то, что ближе к концу, — раньше предыдущего и т. п.»²

Филологи, увлеченные изучением рукописей избранного писателя и скептически оценивающие степень достоверности печатных текстов прижизненных изданий, ссылаются на невнимательность авторской правки и на обилие ошибок и искажений со стороны переписчиков и корректоров. Правда, количественные соотношения правильного и испорченного текста произведений разных авторов, хотя бы XIX и XX вв., никем не приводились. Тем не менее существует такая точка зрения, что подлинный текст любого литературно-художественного произведения прошлого — это не реально-исторический факт, не реальная данность, а только искомое, которое нужно установить, или задача (почти — загадка), которую следует разрешить, и что каждое слово такого произведения должно быть подвергнуто испытанию и оправдано. Выдвигается как основное условие реконструкции окончательного текста требование обязательной проверки текста «по всем рукописям, с тем чтобы, по возможности, довести проверку до автографического написания каждого слова»³.

Таким образом, у нас в некоторых кругах филологов распространен крайний скептицизм в оценке достоверности и подлинности печатного авторского текста, даже помещенного в прижизненном авторизованном издании. Считается, что вполне правильным и адекватным является лишь «автографическое написание». Слепая вера в показания рукописи затемняет значение исправленного и проверенного автором печатного произведения. По мнению таких филологов, истинный, подлинный текст произведения можно восстановить и получить, только «идя от прижизненного издания к рукописям (автографам и авторизованным копиям), с тем чтобы, по возможности, каждое слово классического творения было подтверждено автографическим написанием его или другой рукописью, заменяющей автограф (если имеются прямые тому доказательства). Лишь при таком

¹ С. Бонди, Новые страницы Пушкина, М., 1931, стр. 6.

² Егоров, Отчет о работе над IV томом [акад. изд. Пушкина], «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 2, М.—Л., 1936, стр. 462.

³ Н. К. Гудзий, В. А. Жданов, Вопросы текстологии, «Новый мир», 1953, № 3, стр. 236.

анализе устанавливается действительно неискаженный текст»¹. Никаких разъяснений того, какими преимуществами обладают «авторизованные копии» или «другие рукописи, заменяющие автограф», по сравнению с авторизованным печатным текстом произведения, не искаженного цензурой, нет. Между тем даже наличие «автографического написания слова» не обеспечивает безусловных прав этого слова или выражения на включение в подлинный текст.

В академическом издании первого тома «Мертвых душ» в текст внесен из первоначальной черновой рукописи Гоголя целый ряд «автографических написаний», которые не были включены ни в одну из последующих редакций, ни в первопечатный текст, а заменены там другими выражениями или вовсе изъяты. Например, в речи Коробочки первоначально содержалось такое описание мер борьбы с болями в пояснице и ломотой в ноге: «Я-то мазала свиным салом и скипидаром тоже смачивала»². Но затем — во всех последующих рукописях (даже в той, которая была написана в большей своей части под диктовку Гоголя) и в первоначальном тексте — глагольная форма *мазала* пронически заменена, очевидно, для стилистической симметрии со словом *смачивала*, формой несовершенного вида другого глагола — *смазывала*: «Я-то *смазывала* свиным салом и скипидаром тоже смачивала»³. Никаких оснований для возвращения к самому первому варианту не было, кроме субъективного ощущения редактора, что с точки зрения современного литературного словоупотребления глагол *мазать* в сочетании со «свиным салом» к ноге и пояснице более применим, чем глагол *смазывать*. Но с этой же точки зрения редактору следовало бы забраковать и глагол *смачивать*. Скипидаром поясницу теперь не смачивают, а натирают.

Вот еще один пример немотивированного возвращения к самому раннему рукописному варианту в академическом издании «Мертвых душ» Гоголя. Речь идет об описании внешнего вида Коробочки. «Минуту спустя вошла хозяйка, женщина пожилых лет, в каком-то спальном чепце, надетом наскоро, с фланелью на шее»...⁴. На следующий день после приезда Чичикова она является перед ним уже в несколько улучшенном виде: «Она была одета лучше, нежели вчера, — в темном платье, и уже не в спальном чепце, но на шее все-таки было что-то навязано»⁵ (в одной из первоначальных редакций *намотано*)⁶. Вместо слова *все-таки* во всех последующих редакциях стоит выражение *все также*: «... и уже не в спальном чепце, но на шее *все также* было что-то навязано»⁷.

Несомненно, что *все также* здесь более оправдано. Оно воспроизводит в памяти читателя первоначальное описание убора Коробочки. Противительное *все-таки*, напротив, намекает на комическую, но внутреннюю, как бы постоянную связь между чепцом и чем-то намотанным, навязанным на шее. Во всяком случае, воспроизводить самый ранний вариант этого места в академическом издании не было никаких оснований, кроме субъективных домыслов о порче, произведенной переписчиком.

В первой, черновой редакции речь Плюшкина, обращенная к Прошке, звучала так: «Поставь самовар, слышь! да вот, возьми ключ да отдай Мавре, чтобы пошла в кладовую... Там на полке есть сухарь от кулича, который привезла Александра Степановна, чтобы подала его к чаю... Постой,

¹ Там же, стр. 232.

² Н. В. Гоголь, Полное собр. соч., т. VI, Изд. АН СССР, 1951, стр. 49, 278.

³ Там же, стр. 371; см. также стр. 718 и 910.

⁴ Там же, стр. 45.

⁵ Там же, стр. 48—49.

⁶ Там же, стр. 371.

⁷ Там же, стр. 718.

куда же ты? Дурачина!.. Эхва, дурачина!.. Э, какой же ты дурачина!.. Чего улепетываешь? Бес у тебя в ногах, что ли, чешется? Ты выслушай прежде...»¹ Но уже в копии первоначальной рукописи (а эта копия создавалась при участии автора, «изменявшего текст») Гоголем были выброшены из этой речи два предложения: «Э, какой же ты дурачина!.. Чего улепетываешь?»² Можно догадываться и о тех стилистических мотивах, которые побудили Гоголя выбросить эти две фразы. После междометного восклицания с народно-областной окраской «Эхва, дурачина!» синонимичное литературно-разговорное предложение «О, какой же ты дурачина!» звучало диссонансом. Его экспрессия — скорбно-укоризненная — не соответствовала грубому и резкому тону приказаний и окриков в обращении Плюшкина к Прошке. Точно так же последующая фраза «Чего улепетываешь?» вызвала представление о стремлении Прошки ускользнуть, скрыться от барина, увильнуть от исполнения его приказаний. Ведь *улепетывать* означает не просто «бежать» или «убегать», а именно с желанием избавиться, освободиться от чего-нибудь неприятного. Поэтому нет никаких достоверных оснований считать пропуск этих фраз ошибкой переписчика и восстанавливать их в окончательном тексте «Мертвых душ».

Очень интересна рукописная эволюция такой фразы из IV главы «Мертвых душ»: «Взобравшись узенькою деревянною лестницею наверх, в широкие сени, он встретил отворившуюся со скрипом дверь и вместе с нею исходивший свет и толстую старуху в пестрых ситцах, проговорившую „Сюда пожалуйте!“»³. Так было в римской рукописи, написанной под диктовку Гоголя. Здесь применен типичный для гоголевского стиля прием присоединительного перечисления названий предметов разных функциональных рядов («встретил... дверь... свет... старуху»). Однако выражение «вместе с нею (дверью) исходивший (свет)» было двусмысленно и противоречиво (дверь не *исходила* и свет исходил не вместе с дверью, а вместе с ее *отворением*). Вот почему уже в следующем списке «Мертвых душ», подвергнувшемся авторской правке, *исходивший свет* был выброшен, и соответствующие части фразы приняли следующую форму: «...встретил отворившуюся со скрипом дверь и вместе с нею толстую старуху в пестрых ситцах...»⁴. В цензурной рукописи и первопечатном тексте отсутствует и сочетание *вместе с нею*: «Он встретил отворившуюся со скрипом дверь и толстую старуху в пестрых ситцах, проговорившую: „Сюда пожалуйте!“»⁵. В академическом издании «Мертвых душ» восстановлена первоначальная черновая редакция текста этого отрезка⁶, хотя для такой реконструкции не было уважительных причин.

Привязанность к «автографическим написаниям» побуждает текстологов включать в окончательный текст из рукописей все те слова и фразы, относительно которых не видно, что они были вычеркнуты автором собственноручно. Так, в последней цензурной рукописи «Мертвых душ» и в первоначальном тексте реплика Чичикова о ценах на мертвые души и покупателях их, обращенная к Коробочке, имела такой вид:

«— Страм, страм, матушка! просто, страм! Ну, что вы это говорите, подумайте сами! Кто ж станет покупать их! Ну, какое употребление он может из них сделать?»⁷. Но в двух предшествующих рукописях (РК, РП) последние фразы звучали так: «Кто ж станет покупать их. Н а ч т о

¹ Н. В. Гоголь, указ. соч., стр. 317.

² Там же, стр. 434.

³ Там же, стр. 62.

⁴ Там же, стр. 723.

⁵ Там же, стр. 911.

⁶ Там же, стр. 62.

⁷ Там же, стр. 53.

они и м? Ну, какое употребление он может из них сделать?»¹. Можно предполагать, что предложение «На что они [т. е. мертвые души] им?» выброшено самим Гоголем, так как оно создавало несвязность речи. В самом деле, форма местоимения *им* соответствовала предшествующему вопросительному *кто* («Кто ж станет покупать их!»). Но в последней фразе с тем же местоимением *кто* была связана форма единственного числа *он*: «Ну, какое употребление *он* может из них сделать?». Получалась грамматическая несообразность. Между тем в академическом издании выпущенное вопросительное предложение «На что они им?» включено в состав авторизованного, окончательного текста.

Возможно, что в главе XI устранение эпитета *искаженный* при слове *веселье* в выражении «предался дикому, искаженному веселью, какому предается разбойник в пьяную минуту» вызвано стремлением Гоголя избежать семантических оттенков, связанных с украинским словом *скажений*².

Иногда в рукописных вариантах, отличающихся от предшествующих написаний только начертанием двух-трех букв, а часто и одной, с одинаковым основанием можно видеть и ошибку переписчика, и поправку автора. Найти те или иные основания для решения вопроса в пользу авторского улучшения стиля нетрудно, но сделать их бесспорно доказательными во многих случаях очень трудно. Так, в рукописях «Мертвых душ» Гоголя: в ранних (*РЛ*, *РК*) — «все ободрительные и *понудительные* крики, которыми потчевают лошадей», в позднейших (*РП*, *РЦ*) и в первопечатном тексте — «все ободрительные и *побудительные* крики»³.

От гипноза автографа и от доверчивой слепоты при чтении печатного текста предохраняет только глубокое знание стиля писателя, хорошая осведомленность в области истории литературного языка и исторической стилистики художественной литературы во всем многообразии ее разновидностей.

С изучением литературного языка и языка литературно-художественного творчества неразрывно связаны проблемы научной критики текста и эвристики. Здесь языкознание и литературоведение, поддерживая друг друга, сплетаются в тесном и глубоком единстве — на исконной родственной почве филологии и истории речевой культуры.

¹ Там же, стр. 910 и 720.

² Но см. в академическом издании «Мертвых душ» восстановление первоначального текста (там же, стр. 229, 920 и 845).

³ Там же, стр. 715.