



Д. С. ЛИХАЧЕВ

ВОССТАНОВЛЕНИЕ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕКСТОВ
ДРЕВНЕЙ РУСИ

Произведения древней русской литературы распространялись путем их переписки. В процессе переписки в произведение вносились изменения. Изменения эти были самого разнообразного характера.

Переписчик мог не понять то или иное место своего оригинала и по-своему его осмыслить, внести ошибочное чтение, а иногда по-своему его улучшить: заменить устаревшее выражение более новым, более обычным, более соответствующим уровню своего мировоззрения, своим эстетическим нормам и т. д. Затем переписчик мог последовательно изменить текст оригинала, приспособив его к своим стилистическим требованиям и таким образом создать новую стилистическую редакцию произведения. Переписчик мог приспособить текст произведения к идеологическим требованиям своего времени и тем самым создать новую идеологическую редакцию произведения. Переписчик мог в переработанном им тексте произведения соединить и идеологические изменения и стилистические.

Могло случиться и так, что переписчику доставался дефектный экземпляр произведения и он восполнял его по своему разумению. Различных причин и поводов для изменения текста произведения могло быть в этот «рукописный период» русской литературы сколько угодно. Изменения текста тем более были обычными, что в средние века не было четких представлений об авторской собственности и об авторском стиле. Произведения часто «наращивались» дополнениями, отличными от основного ядра по жанру, стилю и идеологии.

Вот почему вопрос о восстановлении того или иного этапа в истории текста произведения стоит очень остро при изучении и публикации древнерусских литературных произведений.

Восстановление испорченного текста литературных произведений резко отличается от восстановления произведения зодчества, живописи или прикладного искусства, сохранившегося в единственном экземпляре и восстанавливаемом именно в этом единственном экземпляре. Если неправильная или произвольная реконструкция в большинстве случаев губит подлинное произведение искусства, то реконструкция произведения словесного или, допустим, музыкального искусства может быть впоследствии легко отброшена и заменена другой, более точной или осуществленной на основе других принципов. Здесь допустима любая степень гипотетичности реставрации — лишь бы это было соответствующим образом оговорено. Более того, одно и то же произведение словесного искусства может быть реконструировано с ориентацией на разные стадии своей жизни или даже с ориентацией (если это необходимо) на различного читателя (например, в упрощенной графике для широкого читателя; в строгой графической системе для лингвистически осведомленного читателя и т. п.).

Такое положение отнюдь не упрощает задач реконструкции словесного произведения, а напротив — может до бесконечности эти задачи

усложнять. Именно этим реконструкция произведений словесного искусства может представлять большой теоретический интерес, демонстрируя разные задачи, разные принципы и разные методические способы реконструкции, допуская аналогии и указывая на отличия от реконструкций в других искусствах.

В ходе своих дальнейших рассуждений я буду опираться на материал древнерусских литературных произведений, так как именно здесь проблемы реконструкции стоят, с одной стороны, наиболее остро, а с другой — соответствуют и отличаются от проблем реконструкции в других искусствах.

В ходе своих рассуждений я не делаю различий между терминами «восстановление» и «реконструкция», но отличаю их от понятия «реставрация».

Реконструкцию литературных произведений следует различать двух типов: частичную (фрагментарную) и полную. Частичная реконструкция сводится к исправлению отдельных испорченных мест. Полная реконструкция включает и исправление отдельных мест и восстановление всей структуры произведения: его состава, композиции, стилистического единства. Частичная реконструкция, по существу, не восстанавливает какого-то определенного текста — авторского, принадлежащего тому или иному редактору, той или иной эпохе. Это просто «улучшение» текста, освобождение текста от его отдельных порч, утрат, искажений. Поскольку искажения текста делались на разных этапах его переписки, частично реконструированный текст — это текст, который в таком фрагментарно исправленном виде заведомо никогда не существовал. И тем не менее, если частичная реконструкция ведется правильными методами, она отличается обычно большей достоверностью (меньшей гипотетичностью), чем реконструкция полная. Полная реконструкция ставит себе целью восстановление не только текста в его отдельных частях, но всего произведения в целом — восстановление на каком-то определенном этапе его существования (например, авторского текста), но в силу этой повышенной требовательности, точности поставленных себе задач эта полная реконструкция бывает редко достижима. Если частичная реконструкция в каждом отдельном месте реконструируемого текста может оказаться достоверной, то полная реконструкция литературного текста всегда в той или иной мере гипотетична: гипотетична в силу сложности и малой осуществимости поставленных перед ней задач.

Подавляющее большинство известных восстановлений текста «Слова о полку Игореве» — это фрагментарные реконструкции. К числу полных реконструкций принадлежит только одна — И. Д. Дмитриева-Кельды, малоизвестная в силу своей крайней гипотетичности¹. К числу полных реконструкций не могут быть причислены даже такие, в которых восстанавливается порядок следования текста, композиции произведения, если она не сопровождается восстановлением языка и точным указанием, на какой момент жизни текста эта реконструкция делается.

Если постараться применить к литературному произведению понятие консервации текста, то частичная реконструкция может в большей мере, чем полная реконструкция, соответствовать задачам консервации.

Спрашивается: в какой мере текст литературного произведения нуждается в консервации? Ведь ни одно самое смелое исправление текста не может привести к его гибели, поскольку остаются рукописи, а возможно, и точные издания начальных рукописных текстов, с которых начинается процесс реставрации текста.

Необходимо, однако, сказать, что рукописи далеко не надежно хранят написанный на них текст. ненадежно, прежде всего, самое существование рукописей. Мы знаем многочисленные примеры гибели не только отдельных рукописей, но и целых рукописных собраний. В московском пожаре 1812 года погибла не только одна библиотека графа А. И. Мусина-Пушкина, содержащая рукопись «Слова о полку Игореве», знаменитую Троицкую летопись начала XV века и многие другие ценнейшие рукописи, но погибли и десятки других библиотек, содержащих древнерусские рукописи.

Во второй мировой войне сгорела при бомбардировке Белграда Сербская Народная библиотека — самое крупное хранилище югославянских рукописей на Балканах. Но, кроме того, мы знаем, как безнадежно утрачиваются отдельные места в рукописях от выцветания текста, порчи пергамена, бумаги и выедающего свойства орешковых и других чернил, от простого загрязнения и других разрушительных явлений.

Поэтому вопрос о консервации текстов рукописей — это не бесполезный вопрос, и он, к счастью, может решаться довольно просто двумя путями: либо консервацией самих рукописей, содержащих консервируемый текст, либо путем снятия точных копий с текста рукописей с помощью ручных или технических (что надежнее) способов: микрофильмирования различных факсимильных или дипломатических изданий и т. д.²

Вопрос о консервации текста литературных произведений, однако, не сводится только к вопросу о консервации текста рукописей. В текстологии принято различать текст рукописи и текст произведения. Последний требует особых приемов своего сохранения.

Дело в том, что в литературоведении помимо понятия простого сохранения текста должно существовать еще и понятие цели сохранения. Если текст рукописи должен в основном сохраняться (консервироваться) для будущих исследователей этой рукописи, то текст произведения сохраняется не только для исследователей, но и для читателей: рядовых или более или менее квалифицированных. И вот тут мы должны соблюдать известную осторожность. Задачи консервации для широкого читателя даже более ответственны, чем для читателя-исследователя.

В самом деле. Если мы подвергаем текст — допустим, «Слова о полку Игореве» — различным многочисленным гипотетическим исправлениям и «улучшениям» и в таком виде издаем его для массового читателя, то последний утрачивает крайне необходимое при чтении древнего памятника ощущение достоверности. Читатель не может сам вникнуть во все детали допускаемых реконструкций и в конце концов утрачивает «веру в памятник». Иное дело исследователь-специалист, для него конкретная реконструкция текста изучаемого произведения иногда необходима как иллюстрация гипотезы, как наглядное подтверждение того или иного выдвинутого предположения. Отсюда ясно, что текст, издаваемый для массового читателя, нуждается в том, чтобы задачи реконструкции сочетались в работе издателя с задачами консервации, чему, как мы видели, лучше всего отвечают условия частичной (фрагментарной), а не полной реконструкции.

Обратимся к вопросам частичной реконструкции.

Работа текстолога по реконструкции литературно-художественных текстов подчиняется пяти требованиям:

1. Реконструкция должна быть необходима. Текстолог должен доказать, что состояние дошедших до нас текстов произведения неудовлетворительно. Он должен также доказать, что лучший, более «авторитетный»

текст когда-то существовал (авторский, первоначальный, архетипный и пр.). Разумеется, если реконструкции уже существуют ранее в науке, то текстолог обязан показать, что они в том или ином отношении не удовлетворительны.

Это первое требование (обоснование необходимости реконструкции) очень часто не принимается во внимание. Так, например, многие исследователи «Слова о полку Игореве» (главным образом неопытные и начинающие) предлагают свои реконструкции отдельных мест «Слова», имеющие и без реконструкции вполне удовлетворительное чтение или имеющие достаточные или даже лучшие реконструкции.

2. Для создания реконструкции должен существовать достаточный материал. Текстолог обязан доказать, что наличный материал самого сохранившегося текста, затем прямые и косвенные свидетельства позволяют осуществить реконструкцию с большей или меньшей вероятностью.

3. Реконструкция должна быть обоснована всесторонне: палеографически, археографически, текстологически, историко-литературно, биографически (если речь идет о личностном творчестве) и т. д.

Нередко бывает так, что текстолог, создав реконструкцию по лингвистическим данным, не обращает внимания на то, что реконструкция противоречит исторической обстановке или состоянию литературного развития. Текст — это явление языка, истории, литературы, биографии писателя и т. д. Это явление комплексное, и всякое его изменение должно быть обосновано комплексно.

4. Текстолог обязан по возможности объективно оценить степень достоверности получившейся реконструкции. Исследователи (чаще всего, разумеется, начинающие) настолько увлекаются своими реконструкциями, что начинают слепо доверять им и исходят из них в своих дальнейших построениях как из достоверных фактов. Между тем реконструкция, основанная в свою очередь на одной какой-либо реконструкции, теряет в степени своей убедительности в арифметической прогрессии, основанная же последовательно на двух реконструкциях — в геометрической и т. д. В целом следует сказать, что реконструкция — конечный результат научного исследования, но ни в коем случае не исходный его материал.

5. Текстолог обязан обосновать свою реконструкцию художественного произведения с точки зрения ее соответствия внутренней форме произведения, восстанавливаемой литературоведческим исследованием. Не может быть реконструкции литературно-художественного произведения вне этой в свою очередь мысленно реконструируемой внутренней формы.

На этом последнем вопросе следует особо остановиться.

К проблеме внутренней формы художественного произведения относятся многие вопросы: соответствие произведения жанровой системе и эстетическим представлениям своего времени, соответствие нормам языка своего времени, идеологии, мировоззрению, представлениям и т. д. и т. п. Для Нового времени (эпохи личностного творчества) особенно важно соответствие произведения личности автора во всех ее творческих аспектах.

Исследователь обязан предполагать, что все стороны произведения не только гармонируют с эпохой и личностью автора, но находятся в известном «идеальном» единстве между собой, составляют цельную, внутреннюю форму художественного произведения. Без этой «идеальной» цельности нет и самого произведения как художественного единства и нет достаточных основ для реконструкции.

Анализируя произведение как художественное целое, мы всегда предполагаем, что все стороны произведения находятся на такой степени

внутренней согласованности, при которой все отступления являются «чистыми» недостатками произведения, авторскими неудачами.

Однако реконструкция художественного произведения, как правило, не может исходить из предположения, что автору с самого начала удалось сделать его внутренне цельным. Если мы подозреваем, что автору могло не удастся достигнуть художественного единства, то приемы реконструкции должны применяться только те, которыми восстанавливается первоначальный вид и содержание исторического документа (сейчас мы их не касаемся). Рабочая гипотеза текстолога-литературоведа состоит в том, что реконструируемое им произведение в своей реконструируемой форме было внутренне цельным. Текстолог исходит из представления, как из рабочей гипотезы, что автор был непогрешим и последователен в осуществлении внутренней формы художественного произведения. Отсюда ясно, что талантливое произведение талантливого автора реконструировать, несомненно, легче, чем реконструировать произведение эстетически хаотичное.

Однако мы должны иметь в виду, что когда речь идет о цельности мировоззрения и взглядов, о художественной концепции произведения, то текстолог, разумеется, должен подразумевать не современное ему (текстологу) мировоззрение, взгляды и эстетические представления автора и времени автора, времени предполагаемого создания произведения, если автор неизвестен. Самая распространенная ошибка текстологов в этом случае состоит в том, что текстолог вкладывает в реконструкцию свои собственные представления о художественности, проверяет реконструкцию с позиций своих представлений и эстетических норм, своих субъективных ощущений. Текстолог-реконструктор очень часто невольно исходит из ложного предположения, что эстетические представления не меняются. Художественная сторона реконструкции в результате проверяется на субъективный вкус текстолога. Текстолог, реконструирующий художественный текст, очень часто исходит в своих «доказательствах» из якобы большей «логичности», большей «естественности» или большей «художественности» того или иного предлагаемого им варианта. Особенно часты эти «апелляции» к некой абстрактной логике художественного изложения при восстановлении последовательности отдельных частей текста (например, при предложениях различных перестроек в тексте «Слова о полку Игореве»).

Достаточным ли коррективом к этим субъективным представлениям о «логичности» изложения, о его «художественности» и пр. является апелляция к «авторской воле»? В последнее время эти обращения к «авторской воле» настолько размножились, что проникли даже в теоретические обоснования реконструкций древнерусской живописи³.

И вот тут встает весьма ответственный вопрос: можно ли реконструировать «внутреннюю форму» произведения, исходя из одних только представлений об авторской воле? «Авторская воля» по большей части — это такая же предполагаемая и субъективная величина, как «логичность», «художественность» и пр. Несомненно, что в творчестве участвует не только воля, сознательные намерения, мировоззрение автора. Творчество писателя гораздо шире. Необходимо учитывать авторскую психологию, авторские представления, бессознательно вошедшие в его творчество, в том числе и бессознательные представления о прекрасном.

Необходимо также принять во внимание, что «авторская воля» не является единовременным и «сознательным» актом. Автор часто не обладает с самого начала в своем сознании всем содержанием и всей формой бу-

дущего произведения. Когда писатель или художник приступает к созданию своего произведения, он еще может твердо не знать всего того, что он затем создаст. Форма произведения «формируется» постепенно, во взаимодействии с содержанием, в процессе написания произведения. Становление произведения не есть простое осуществление замысла. Писание произведения не есть его «записывание» автором. Произведение и его замысел изменяются, усложняются или упрощаются в процессе создания (это хорошо видно из черновиков и планов отдельных литературных произведений). После окончания произведения автор часто утрачивает к нему интерес, проявляет уступчивость к давлению со стороны компетентных или некомпетентных «судей» или меняет свои идейные и литературные позиции, в результате чего может нарушить внутреннюю форму произведения.

Конечно, в элементарных случаях, например при выборе редакции текста, при необходимости напечатать тот или иной кусок текста, выбрать те или иные разночтения или даже выработать правила передачи текста и т. д., мы должны руководствоваться прямыми или косвенными указаниями, оставленными нам автором, разумеется, критически к ним относясь. Но при восстановлении текста встают и более сложные вопросы. Поэтому при реконструкции текста мы должны иметь представления не только о «воле автора», но и о творческой личности автора в целом.

Учитывая недостаточность понятия «авторская воля», К. Гурский предложил руководствоваться понятием значительно более широким — «творческая воля автора». Это понятие включает большинство тех бессознательных компонентов творческого процесса, о которых я только что говорил⁴. Однако в сложном вопросе реконструкции текста даже и этой существенной поправки может оказаться недостаточно. Для реконструкции произведения мы должны учитывать не только творческую волю, но и творческую личность автора в целом. Прежде чем восстанавливать произведение, мы должны ясно представить себе творческую личность автора этого произведения во всем ее многообразии. Поэтому реконструкция произведения есть в известной мере и «реконструкция» автора этого произведения: во всех его творческих потенциях, своеобразии творческого процесса, авторских привычек и т. д.

Внутреннее единство произведения, единство «внутренней формы» произведения при реконструкции должно достигаться в свете этой «реконструированной» личности автора. Реконструкция — в какой-то мере тоже творческий акт. Реконструктор-текстолог в идеале должен перевоплотиться в авторский образ.

При этом следует учитывать, что в Новое время личность автора может быть (и чаще всего так именно и бывает) не единой (об этом много и интересно писали В. В. Виноградов, В. Эрлих и другие). Автор создает образ рассказчика, и этот образ в свою очередь может быть не единым (как, например, в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина). С другой стороны, и сама творческая личность автора развивается, меняется от произведения к произведению. Все это показывает, насколько сложен вопрос о «реконструкции» творческой личности автора.

Еще сложнее обстоит дело в древних и средневековых литературах, где личность автора вообще может быть неизвестна или произведение может являться продуктом коллективного творчества. В этих случаях известным паллиативом может служить реконструкция того, что мы называем «творческим лицом эпохи». Под «творческим лицом эпохи» я разумею все эстетические и мировоззренческие представления эпохи, ее

эстетическую практику и реальные условия творчества, начиная с «технических» условий и кончая духовными возможностями, которыми творец обладает в ту или иную эпоху. Все это требует от реконструктора широких историко-литературных знаний и представлений.

Последовательность хода реконструкции текста художественного произведения может быть продемонстрирована на примере предполагаемой реконструкции текста XIII—XIV веков «Повести о разорении Рязани Батыем». Прежде всего: какова необходимость восстанавливать текст повести XIII—XIV веков? Тексты «Повести о разорении Рязани Батыем» дошли до нас в сравнительно поздних списках — не ранее конца XV века. Можно доказать, что «Повесть» в ее нынешних, дошедших до нас текстах XV—XVI и XVII веков имеет вставки из «Слова о житии и представлении царя русского Дмитрия Ивановича» первой половины XV века. Повесть проявляет и другие признаки отсутствия стилистического единства. В ней заметны «швы» вставок. Эти вставки могут быть изъяты, и тогда текст оказывается более стройным и цельным. Каковы материалы для реконструкции? Помимо многочисленных списков «Повести» отражение ее имеется в «Повести о нашествии Тохтамыша на Москву», в «Сказании о Мамаевом побоище» и в других произведениях конца XIV — начала XV века, испытавших влияние «Повести о разорении Рязани Батыем». Эти отражения могут служить показаниями для реконструкций⁵.

Наконец, каковы могут быть показания «внутренней формы» произведения и «творческого лица эпохи» для восстановления «Повести»? Показания эти двойки. С одной стороны, необходимо исключить из «Повести» все то, что соответствует только эпохе начала XV века с ее вторым южнославянским влиянием в области стиля. С другой стороны, необходимо считаться со стилистическими, языковыми и идеологическими нормами XIV века, до появления второго южнославянского влияния, и с нормами конца XIII века, когда было создано основное ядро «Повести».

Все это требует не только знаний, но и интуиции. Вот почему работа по реконструкции текстов не только сложна с научной точки зрения, но она в какой-то мере напоминает работу художника; она требует от исследователя художественного перевоплощения в автора произведения, в воссозданную им «творческую личность» автора или мысленного переселения в творческую обстановку эпохи.

Работа над художественными текстами, если она более или менее достоверна, есть в известной мере работа художника.

Все высказанные выше соображения относительно необходимости учитывать исследователю текста эстетическую концепцию произведения, а также творческую волю автора касаются только художественных произведений, но не могут распространяться на исторические документы.

Как различить, однако, художественное произведение и исторический документ, если то и другое совмещаются, то есть если художественное произведение является одновременно и историческим документом? Ответ на этот вопрос не сложен. Следует учитывать задачи издания — издается ли документ как художественное произведение или как исторически значимый источник.

Документ должен быть прежде всего документом, и поэтому в нем недопустима гипотетичность. Реконструкция его возможна только при полной уверенности в том, что она достоверна. При этом реконструируется тот вид документа, который имел наибольшую значимость в историческом или историко-литературном процессе.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Дмитриев-Кельда И. Д. О восстановлении списков «Слова о полку Игореве». — «Ученые записки Орского гос. педагогического института», т. 1. Серия филологическая, вып. 1. Саранск, 1956, с. 254; дополнения и поправки к этой работе: Дмитриев-Кельда И. Д. К определению вида страницы списков «Слова о полку Игореве» (Тезисы к Конгрессу славистов). На правах рукописи. Наманган, 1958, с. 15; Дмитриев-Кельда И. Д. О новом чтении двух «темных» мест «Слова о полку Игореве». Наманган, 1958, с. 8.
- ² См.: Лихачев Д. С. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. Л., 1962, с. 418 и след.
- ³ Лихачев Д. С. К дискуссии о методах реставрации памятников древнерусской живописи. — «Искусство», 1972, № 2, с. 34—37.
- ⁴ Górski K. Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich. Warszawa, 1975, s. 29 и след.
- ⁵ См.: Лихачев Д. С. Литературная судьба «Повести о разорении Рязани Батыем» в первой четверти XV века. — В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961, с. 9—22; Лихачев Д. С. К истории сложения «Повести о разорении Рязани Батыем». — В кн.: Археографический ежегодник за 1962 г. (к 70-летию академика М. Н. Тихомирова). М., 1963, с. 48—51.