

Петербургский институт иудаики

ОЗЕРНАЯ ТЕКСТОЛОГИЯ

Труды IV летней школы
на Карельском перешейке
по текстологии и источниковедению
русской литературы

Поселок Поляны (Уусикирко)
Ленинградской области

2007

Commentariuncula textologica

0. В этих заметках — заглавие ясно указывает на их жанр — я ограничусь преимущественно теми наблюдениями, которые мне довелось сделать лично, и теми текстологическими казусами, с какими мне приходилось сталкиваться в собственной работе в различных областях филологии (что придает заметкам этим поневоле разрозненный характер), предварив их несколькими теоретическими соображениями, а также коротким историческим экскурсом. Но, поскольку рос я в среде филологической, позволю себе начать с двух маленьких воспоминаний из области «текстологического быта». Первое касается Бориса Михайловича Эйхенбаума. Однажды летом, когда мне было лет восемь, он, живя в комаровском Доме творчества писателей, где с моими родителями находился и я, подговорил меня спросить моего отца, что такое *нрзб* (произнес он это магическое слово как «*нэрззбэ*»), что я и проделал, немало всех развеселив. Другое воспоминание относится к моим студенческим годам: В. Б. Шкловский в своем докладе в Пушкинском Доме упомянул одного из старых пушкинистов-текстологов (к сожалению, не помню, кого именно), в чьем кабинете висели часы-«ходики» с изображением кошки, чьи глаза «ходили» из стороны в сторону в такт с движением маятника. Кошка эта называлась «кошка-текстоложка».

1. Как известно, любая материальная форма хранения и, в особенности, передачи информации сопровождается той или иной степенью ее деградации; именно это и составляет *raison d'être* текстологии. Подобно тому, как порча участка хромосомы чревата генетической болезнью, ошибки при копировании рукописи приведут к искажению смысла авторского текста. Та разница, что в последнем случае ошибки вносятся сознанием переписчика (редактора, наборщика, корректора), ничего не меняет: классические ошибки переписчика, либо случайно ставящего какую-нибудь согласную не на свое место, либо же бессознательно читающего незнакомое ему слово как другое, знакомое, тоже вполне механичны. *Errare humanum est*, и работа текстолога, в особенности, имеющего дело с древними текстами, в которых накапливается большое количество ошибок, в большой мере заключается в их исправлении (генного инженера, ис-

правляющего хромосомную порчу, можно назвать геным текстологом).

Наступление компьютерной эры принесло некоторые изменения: рукописи сегодня в большинстве случаев набирает сам автор, в остальном же положение осталось прежним, если не ухудшилось. Компьютер, с помощью заложенного в него словаря, способен предложить исправить элементарную опечатку, но, как и у наборщика, словарь его ограничен, и он агрессивно борется с любыми ненормативными, да и просто не заложенными в его память явлениями, подгоняя неизвестное под известное. Так, в недавно вышедшем издании дневников Жуковского, составивших тома 13-й и 14-й Полного собрания его сочинений и писем, при всех упоминания имени *Чаадаева* оно, из-за произведенной компьютером и оставшейся незамеченной автоматической правки, оказалось измененным на *Чапаева*.

2. Поскольку процессы возрастания энтропии при передаче информации распространяются на любые тексты, не только литературные, то на практике существует, например, текстология музыкальной нотации, необходимая для исправления ошибок в партитурах, подготовки их к изданию и т. д. (недаром для музыкального наследия широко употребляется термин «музыкальная литература»). Ярким примером более сложного «текстологического» опыта реконструкции музыкального текста, включающего элементы сотворчества, может служить рассказ Рудольфа Баршая автору этих строк о его работе с черновиками незаконченной Десятой симфонии Малера: «Материала сохранилось достаточно много, но с пробелами. Чем-то Малер был не удовлетворен, переделывал, но не успел закончить; в других местах мы видим отсутствие гармонии — только верхний голос и бас или неритмические структуры... Так что в таких местах надо практически заново сочинять, во всяком случае гармоническую структуру. В финале — это вершина музыкального творения, когда музыка словно с неба струится, музыка, которую не сочиняют, а слышат и записывают, — вдруг пробел: все течение музыки ведет к фа-диез мажору, но сам источник тяготения Малер почему-то не прояснил. В мелодии же, в ми-бемоль мажорном аккорде, появляется соль-бемоль, создавая жуткий диссонанс, будто бритвой режут по живому.. Дерек Кук, которому принадлежит первый вариант этого окончания, поступил очень просто: превратил мажор в минор. Само по себе это красиво, но, с моей точки зрения, противоречит малеровской философии. В этом контексте ми-бемоль минор звучит не просто грустно, а уныло, тоскливо,

беспросветно... Вспоминаю, как читал в записях Бетховена план подготовки к одному из сочинений, где он, в частности, помечал для себя: музыка может быть трагичной или грустной, очень грустной, но ни в коем случае не унылой и не плаксивой. Для Баха это тоже невозможно, он вообще заканчивал в мажоре, даже после самых трагических аккордов. Я чувствовал и понимал, что вряд ли тут и Малер обошелся без мажора, и внимательно, с лупой в руках, изучал его рукопись. Нашел какую-то ноту — неясную, неиспользованную, и предположил, что это мог быть ре-бемоль. Тогда получается не просто ми-бемоль мажор, а доминантсептаккорд, при котором соль-бемоль уже иначе звучит в мелодии, пусть остро, но не диссонансно. По сути, на этом пути мы приближаемся к фа-диез мажору — основной тональности симфонии. И я подумал, что если следовать в этом направлении, то можно достичь того колоссального напряжения, которое Малер бы приветствовал. Это решение пришло во сне, я вскочил, все записал и больше уже не мог уснуть...»

Подобным образом, собственная текстология существует в области хореологии (записи хореографического текста, то есть балетов, с помощью специальных знаков), шире — в любой области человеческой деятельности, требующей не только письменной, но и любой материальной фиксации.

3.0. Немного из истории текстологии.

3.1. Текстология, в привычном для нас смысле, началась практически одновременно с письменной фиксацией литературных текстов. Начало текстологии восходит к фиксации эпических памятников, происходившей в разное время в разных культурах. При записи фольклорных текстов, оперирующих блоками (формулами), тексты эти варьируют при переходе от сказителя к сказителю. В античности начала текстологии были положены александрийскими филологами, начиная же с эпохи Возрождения научная текстология разрабатывалась именно на основе филологии классической. Поскольку, за исключением папирусных фрагментов, дошедшие до нас в числе 50–100 рукописей произведения, например Эсхила, Софокла и Эврипида отстоят от оригинала на полторы тысячи лет и являются копиями, переписывавшимися в свою очередь, с копий десятки раз (копии двадцатой — тридцатой степени), — нетрудно себе представить, какая требовалась работа по установлению текста. Работа эта продолжается по сей день. Текстолог изучает рукописи, делит их на группы, строит генеалогические стеммы, выявляет возможные ошибки, производит разбивку

на слова и синтаксические группы (однако, весьма тонко разработанные методы Лахманна и его школы, основанные, в частности, на теории общих ошибок, несостоятельны именно в силу своей механичности). При необходимости текстолог делает эмендации (букв. «улучшения») и, в крайних случаях, конъектуры — изменения текста, наконец, по мере возможности, реконструирует утраты. Результатом работы текстолога является критическое издание осмысленного им текста памятника, опирающегося, как правило, на лучшие рукописи с учетом вариантов остальных (о дипломатических изданиях, основанных на единственной избранной рукописи, см. ниже, п. 3.4). Варианты обычно сводятся в постраничный критический аппарат, представляющий возможности для дальнейшего анализа и размышлений (рукописи обозначаются сиглами — заглавными латинскими буквами для кодексов, строчными для других форматов). Тот или иной свой выбор текстолог мотивирует в комментарии, который печатается в конце книги.

Текстологический пример 1

Занимаясь категорией «повторения» в ранней древнегреческой мелической поэзии как манифестацией мотива «вечного возвращения», я обратил внимание на необычное, вероятно, уже в ту эпоху экзотически звучащее слово *deûte*. Слово это, с редким дифтонгом *eu*, образовавшимся из слияния усилительной частицы *dē* со словом *'aute* («снова»), встречается в гимне Сафо Афродите: та просит богиню ей явиться *снова*, что, по-видимому, сродни шаманским «ссылкам на прецедент» («раз ты мне уже однажды помог, так помоги еще раз»). Вызов богини происходит в любовном контексте, в каковом «магическое» слово стало употребляться в качестве ключевого и у других мелических поэтов. Редкая красивая форма, незнакомая менее опытным переписчикам, упрощалась в рукописной традиции до простого *'aute*, что существенно обедняет текст. Восстановление исходной формы — типичный пример выработанного классической текстологией правила преимущества более затруднительного варианта: *lectio difficilior potior* (букв. ««сильнее» — более трудное прочтение»).

См.: М. Б. Мейлах. Возвращение Эрота: *Deûte* — ключевое слово древнегреческой лирики // Лингвистические исследования, Л., 1973; Он же. *Deûte* в древнегреческой лирике. — *Eirene*. Труды 14-й международной конференции. Ереван, 1976. С. 261–262.

3.2. Уникальный пример непрерывной рукописной традиции, обнимающей почти два с половиной тысячелетия (учитывая кумранские находки) представляет собой традиция библейская. Учитывая священный характер текста Библии для евреев, начиная с V в. по Р. Х. разрабатывался специальный свод правил для сохранения библейского текста при переписывании (в том числе аппарат примечаний, служащих для уточнения написания слов и, особо редкий случай — правила устного исполнения или кантиляции, т. е. речитативного литургического чтения), вводилась их изначально отсутствовавшая огласовка. Было подсчитано количество знаков на каждом листе и в каждой книге Библии, также подлежащее проверке при переписывании. Но и при том, что все это обеспечивало высокую степень надежности передачи текста, сличение масоретского текста с найденным в XX веке кумранским списком все же обнаружило 5% разночтений, накопившихся за десять веков (дело может быть сложнее — разночтения могли быть результатом выбора при канонизации в X веке библейских книг).

Тем не менее надежность рукописной традиции не снимает проблемы «темных мест», неизбежной в отношении текстов, отделенных от нас тысячелетиями; это в особенности относится к исключительно трудному языку поэтических книг Библии, как Псалмы или Книга Иова. Применение методов классической текстологии, с их практикой конъектур (т. е. исправления текста для получения необходимого смысла), для традиционных еврейских ученых немислимой, нашло осторожное воплощение в вышедшем во второй половине XIX века издании Киттеля и продолжается по сей день. Сегодня наиболее авторитетное научное издание Библии — *Biblia Hebraica Stuttgartiensis*.

Упомяну попутно одну ошибку, утвердившееся в европейской литературе после успеха «Саломеи» Оскара Уайльда и основанной на ней оперы Рихарда Штрауса, где, в погоне за аутентизмом, была использована неправильная транскрипция имени Иоанна Крестителя — *Йоканаан* (с двумя *a*): подлинное имя пророка *Yokhanan* («Бог милостив») здесь контаминировано с названием земли обетованной — *Ханаан*. Так, у Ахматовой в «Поэме без героя»: «Этот Фаустом, тот Дон Жуаном, // Дапертутто, Йоканааном...»

Текстологический пример 2

«Жена же Лотова оглянулась *позади его*, и стала соляным столпом» (Быт. 19, 26). В аппарате упомянутого издания по поводу этого стиха делается предложение: *mē'akha āraḵw *prgs mē'akh ārejha* (prgs — proposi-

tum, т. е. «предложено») — издатели, изменив мужской притяжательный суффикс на женский, предлагают взамен малопонятного *позади его* читать *позади себя*, другими словами, просто *оглянулась*. Эта проблема, в контексте мифологического и поэтического мотива оглядки, обсуждалась мной в небольшой статье.

См.: М. Б. Мейлах. Позади кого оглянулась Лотова жена? — Сборник статей памяти академика А. Церетели. Л., 1972. С. 68–72.

3.3. Подобные же проблемы возникают в отношении книг Нового Завета.

Текстологические примеры 3, 4

Ограничусь упоминанием лишь двух знаменитых случаев. Еще в древности возникли два основанных на различии варианта стиха 2, 14 Евангелия от Луки: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение» — *'en 'ánthropois 'eudokia*, и «... и на земле мир в человеках благоволения» — *'en 'ánthropois 'eudokias*. Единственная буква *s*, образуя окончание родительного падежа, существенно меняет смысл. Благодаря Вульгате — латинскому переводу, это чтение закрепившему (*in hominis bonae voluntatis*), оно возобладало в католической традиции.

Второй случай касается, собственно, не текстологии, а понимания и интерпретации текста, а именно, смысла приставки в слове из столь распространенного текста, как «Отче наш» (Мат. 6, 9–13): «Хлеб наш на (д) *сущный* даждь нам днесь». В греческом слове *'epiousios* приставка *'epi-* может означать как *на-*, так и *над-*, *сверх-*: если принять это последнее значение, смысл слова будет не «насушный» (*quotidianus* — ежедневный), а «надсушный», «сверхсушный» (*supersubstantialis*). В молитве, освященной авторитетом Иисуса Христа и до недавнего времени звучавшей на планете, может быть, чаще любого другого текста, переводные традиции избирали первое, более «легкое» значение.

3.4. Подобно тому, как в эпоху Возрождения Европа открыла для себя мир древнегреческой литературы и существенно расширила знание латинской, начиная с конца XVIII века здесь происходит открытие средневековых рукописей и средневековых национальных литератур. Заметим, что рукописи средневековых памятников намного меньше отстоят от момента их создания, что облегчает разработку их филиации, построение родословного дерева и т. п. Потребовалось время, чтобы понять, что, поскольку авторство в Средние века цени-

лось мало, квалифицированный переписчик мог не только, как и все переписчики, ошибаться — он мог, в меру своих знаний и способностей, и улучшать текст. Именно в области средневековой литературы получили распространение так называемые дипломатические издания, которые, в отличие от критических, воспроизводят ту или иную конкретную рукопись. Практика дипломатических изданий отчасти была связана с тем, что различные рукописи одного и того же памятника бывают разбросаны по различным библиотекам, и такие издания могли служить подспорьем для дальнейшей работы текстологов, однако, для филологов и лингвистов, в особенности, диалектологов, они имели и собственную ценность и интерес. В XX в., в связи с развитием копировальной и полиграфической техники, такие издания потеряли значение, хотя встречаются издания, основанные на единственной рукописи. Абсолютно курьезной явилась попытка дипломатического издания произведений Хармса, о чем ниже.

В отличие от классической филологии, штудии на основе средневековых памятников получили название нефилологии. Прекрасная отечественная текстологическая школа сформировалась на основе изучения и издания древнерусских рукописей.

См.: М. Б. Мейлах. Проблема литературного авторства в средневековой поэзии // *Scribantur haec*. М., 1993. С. 31–33, 101.

Текстологический пример 5

В области поэзии трубадуров — поэтов юга Франции XII–XIII вв., сочинявших на старопровансальском языке, — довелось предложить одну конъектуру и мне. Окончание девятой кансоны («Doutz brais e spitz...») знаменитого своей трудностью поэта Арнаута Даниэля, восхищавшего Данте и Петрарку, который цитирует эти строки в своих собственных стихах, составлено серией барочных, абсурдирующих образов, смысл которых — «напрасные усилия любви»:

leu sui Arnaut qu'amas l'aura
E chatz *le lebre ab lo bou*
E nadi contra suberna.

(я Арнаут, тот, кто собирает ветер, // с быком охотится на зайца // и плывет против течения). Очевидно, что мы имеем дело с встречающейся в средневековой литературе картиной «перевернутого мира», однако средний из трех образов — охота с быком на зайца — из этой

картины как-то выпадает. Сравнение с романом Кретьена де Труа «Клижес», где один из образов того же перевернутого мира (*choses 'a anvers*, vv. 3842–3858) — борзые собаки, убегающие от зайца (*je voie/les chiens foïr devant le lievre*), навело меня на мысль, что в рукописной традиции трубадура изначально допущена ошибка. Объектом «перевернутой охоты» должна быть борзая собака, а это слово — *lebriera*, образованное от *lebre* «заяц», очень к нему близко и отличается только окончанием (в обоих случаях конечный гласный окончания подвергается элизии перед *ab lo bou*), однако длиннее на один слог, который можно компенсировать, пожертвовав артиклем, что в поэтическом языке трубадуров допускается. Тогда мы получаем стих E chatz *lebriera ab lo bou*, в котором мотив «перевернутости» выражен гораздо последовательнее.

4.0. Текстология отнюдь не теряет своего значения и при переходе к новой литературе — достаточно сказать, что только недавно, после того, как были разобраны написанные очень трудным почерком авторские рукописи, мы получили корректные издания Джойса и Пруста, но здесь проблема заключалась в многочисленных вариантах текста. В области русской литературы была проделана колоссальная текстологическая работа в области издания русских классиков XIX в., в том числе Толстого и Достоевского, и русских поэтов. В области русской поэзии XX века особняком стоит фигура Н. И. Харджиева, много сделавшего для текстологии Маяковского, Хлебникова и Мандельштама.

4.1. Но формировалась школа новой русской текстологии на изучении рукописей Пушкина.

Текстологические примеры 6, 7

Минуя общеизвестные достижения пушкинской текстологии, ограничусь двумя примерами, относящимися к дуэльной истории, в области которой, как известно, остается множество загадок. Сошлюсь на филигранную реконструкцию Б. Казанским текста разорванного Пушкиным черновика письма Бенкендорфу из архива Майкова (ИРЛИ, № 673), из которой, опять-таки, выберу единственный пример, с которым мне довелось работать. Предшествующие реконструкции, которые надобно признать неудовлетворительными, давали исследователям почву для неправильных выводов. Так, например, Ахматова пришла к заключению, что Пушкин обвинил Геккерена в

авторстве анонимного пасквиля в том числе по печати, которой запечатано письмо (вопрос о печати с ее малопонятными символами до сих пор не получил разрешения и может вести к далеко идущим выводам). Однако единственно возможная реконструкция Казанского, дополняющего утрату текста: *ci <re> `a sacheter* показывает, что Пушкин имел в виду не самоё печать, а лишь сургуч, на котором она оттиснута, для Петербурга необычный, как и бумага, на которой написан пасквиль.

См.: Б. Казанский. Письмо Пушкина Геккерну // Звенья. Т. VI. 1936. С. 5–91, см. в особенности с. 59–62.

Приведу также удачную конъектуру И. Боричевского, тоже имеющую отношение к дуэльной истории. Речь идет о характеризующей Дантеса записи Жуковского в его «Конспективных заметках о гибели Пушкина»: *Le gaillard tr'es bien*, по-французски звучащей довольно неуклюже. С конъектурой *Le gaillard tire bien* эта запись приобретает каламбурный смысл: «весельчак попадает в точку» и «весельчак хорошо стреляет».

См.: П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина. М., 1987. С. 284, 516–517.

4.2. Что касается утрат, приведу еще один пример из области новой поэзии.

Текстологический пример 8

Подготавливая к изданию текст последнего стихотворения Введенского, которому мы дали условное название <Где. Когда> (ветхая его рукопись на очень плохой бумаге была мною обнаружена в 1967 году в Харькове, у вдовы поэта). Текст содержал утрату на разорванном сгибе: *Летит забота скучной <?> уткой*. Покойный Л. Чертков предложил реконструкцию *Летит забота скучной <ш> уткой*, и мы ее безоговорочно приняли как весьма убедительную.

См.: А. Введенский. Полное собрание произведений. Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993. Т. 2. № 32.

4.3. Разумеется, текстологическая работа, включающая немало «реставрационных» моментов, начинается с эмендации текста — исправления ошибок и, если текст издавался, то и опечаток. Опечатки, по определению, носят характер механический и случайный: механизм ошибок наборщиков тот же, что и ошибок писцов: неизвестное

заменяется известным, сложное — простым. Но тиражируется каждая ошибка гораздо интенсивнее.

Текстологические примеры 9–17

Известна ошибка в стихотворении Мандельштама «В хрустальном омуте какая крутизна!»: И с христианских гор в пространстве изумлённом, // Как Палестрины песнь, нисходит благодать! — в книге «Стихотворения», 1928, наборщик заменил неизвестное ему имя композитора на общеизвестный топоним *Палестина*. Но эта опечатка была впоследствии исправлена, зато из издания в издание продолжает переходить восходящая к первой публикации нелепая опечатка в «Заметках о поэзии» того же Мандельштама («Франсуа Виллон, V):

«Как *принцы* трубадуров, Виллон “пел на своей латыни”»: когда-то, школяром, он слышал про Алкивиада — и в результате незнакомка Archipiade примыкает к грациозному шествию Дам былых времен». — Конечно, «*принцы* трубадуров» должно быть исправлено на «птицы трубадуров»: тем, кто не знает средневековой романской поговорки «говорить (петь) на своей латыни» (т. е. на своем языке), в поэзии применяемой к птицам, следовало бы вспомнить строки Мандельштама «так птицы на своей латыни // молились Богу в старину». Я указал на эту ошибку Мандельштамовскому обществу.

Любители подобных казусов собирают целые списки забавных ошибок и опечаток, — помню в чьих-то стихах «Колесо на глиняных ногах» вместо библейского образа колосса на глиняных ногах. Есть старый анекдот об отчете о коронации Николая II, в котором сначала было напечатано, что на голову царя возложили *ворону*, потом — что следует читать «*корову*»; но надо быть Набоковым, чтобы заметить, что, поразительным образом, тот же ряд образуется и в английском языке: *sgown — sgow — sow* (в романе «Pale Fire»). Надо думать, что и наборщик и корректор газеты «Правда» — первый, набравший, а второй, пользуясь жаргонным словом, «замыленным глазом» пропустивший букву *p* вместо *l* в имени Сталина, поплатились за свое «вредительство» дороже, чем их коллеги за историю с коронацией.

Приведу опечатку в поэме Бродского «Шествие» в его первой книге «Стихотворения и поэмы», вышедшей в издательстве Washington-New York: Inter-Language Literary Associates в 1965 году, когда тот находился в ссылке: строка «Я с веком своим ни за что не борюсь» здесь выглядит так: «Я с весом своим ни за что не борюсь». Как говорила Ахматова — хуже всего опечатки со смыслом.

Весьма забавное недоразумение, показывающее, что ошибки при передаче текста могут восходить к совершенно случайным обстоятельствам, произошло при подготовке мною в конце семидесятых годов первого издания Собрания произведений Введенского. Двухтомник печатался в издательстве «Ардис» в США, и рукопись — имейла тогда не существовало — я тайно передал через американского консула, даму, с которой был знаком: мы, как в шпионском фильме, встретились в кафе неподалеку от консульства, где я, как нам казалось, незаметно передал ей пакет. Тем же путем я получил корректуру и, выправив, отправил обратно. В числе сделанных мною поправок была следующая. В перечне действующих лиц пьесы «Елка у Ивановых», я, вслед за авторской рукописью, где имена всех детей обведены подытоживающей чертой (так называемой «чайкой» — }) с вынесенным, справа от нее, словом «дети», я, не будучи уверен, что такой знак имеется в наборе, сделал для наборщика и корректора поясняющее указание: «или просто *черта*». Указание было ими понято как часть текста, и в *Dramatis Personae* появились следующие слова: «дети, или просто *черти*». Впоследствии французский переводчик Андрей Маркович, который пользовался этим изданием, также включил эти слова в свой перевод.

В машинописях Введенского (которые печатала его первая жена Т. А. Липавская), содержится некоторое количество довольно очевидных опечаток, при публикации нами исправленных, в том числе опираясь на требования рифмы:

Машинописи

За что винить коня,
Конь конь не виноват
 В кровотеченьи этом

Не все в сборе
 Сядем пить и есть.

Исправления

Коль конь не виноват

(«Елка у Ивановых», № 30)

Ну, все в сборе

(«Кругом возможно Бог», № 19)

Но туча
Убитые очи,
Как туча,
Как лошади бегали ноги.

Но луча

Как лошади бегали ножи.

(«Некоторое количество разговоров», № 29)

См.: А. Введенский. Указ. соч.

5.0 Русская орфография не лишена трудностей, и орфографические ошибки могут делать и сам автор, и его издатели.

5.1. Одно из недоразумений, с далеко идущими последствиями, связано с истолкованием бесчисленных орфографических ошибок Хармса как элемента его поэтики.

Друзья прекрасно знали, что Хармс, как выражался Друскин, по-русски писал «не шибко грамотно», по поводу чего друзья над ним подшучивали (что, по-видимому, и спровоцировало известную хармсовскую запись: «На замечание: “Вы написали с ошибкой”, ответствуй: “Так всегда выглядит в моем написании”»). И наша аргументация отнюдь не сводится, как представляет ее А. Кобринский, к наивному утверждению, что Хармс «не получил никакого высшего образования, не говоря уже о филологическом»: чтобы грамотно писать «морковь» или «собака», высшего образования не требуется. Однако на бытовом уровне действительно возможно очень простое (хотя и не исчерпывающее) объяснение: почему-то никто не принимает во внимание, что в те годы, когда закладываются орфографические навыки, Хармс учился в Петришуле (Немецкое училище Св. Петра), ориентированном на грамотность немецкую. Далее, оставаясь на бытовом уровне, можно заметить, что в каждодневных своих записях Хармс делает те же ошибки, что и в литературных произведениях, — по-видимому, он просто принадлежал к числу людей аграфичных, зато теперь вокруг «хармсовской орфографии» (точнее — какографии), не имеющей никакого отношения к опытам фонетического письма в духе Ильи Зданевича, строятся глубокомысленные теории, представляющие ее как прием авангардной поэтики.

Здесь не место обсуждать в подробностях проблемы хармсовских орфографических девиаций, серьезно обсуждавшихся М. Шапиром и А. Кобринским. Замечу лишь, что никто, конечно, не спорит, что есть немало случаев, когда девиации носят сознательный характер (и мы в таких случаях тщательно соблюдали в наших изданиях авторское написание) — это различные варианты дополнительной семантизации текста, «игры слов» и т. п. (из примеров, приведенных Кобринским —

«немцев с ангелами прерывания»). Бесспорный характер носят и деформирующие написания с целью стилизации просторечия (реплики Мамаши из «Елизаветы Бам»), акцента, дефектов речи — прием «авторской транскрипции», в литературе, и не только авангардной, далеко не новый, а озаумливающие сдвиги, случаи внутреннего склонения, создания обесмысливающих рядов, о которых мы не раз писали, к области орфографии вообще не относятся. Не менее бесспорный характер носят и такие примеры, как «характера простова», рифмующее с — Приехали. Застава», или деформации типа «вынуть руки из пищевода/легче сделать вообще чево-то» — здесь опрощающие написания закреплены рифмой (кстати сказать, рифмы служили надежным инструментом верификации графики в средневековой рукописной традиции, а в английской и французской поэзии классического времени, при том, что в обоих языках произношение далеко ушло от орфографии, фонетические рифмы не допускались — требовалось и графическое соответствие). Сюда же относится и «Скавка» (написание, продублированное в тексте, где оно также закреплено рифмой), всевозможные «кухаркю» и т. п.). Заметим также, что большинство приводимых Кобринским примеров относятся к ранним, чинарским стихам с их повышенным «коэффициентом неупорядоченности».

Трудно, однако, согласиться с доводами Кобринского, считающего, что если слово встречается в хармсовских текстах в двух написаниях, правильном и неправильном (например, «комары» и камары»), то значит, автор знает, как это слово пишется, и нарушает орфографию сознательно. Как раз наоборот: подавляющее большинство орфографических ошибок Хармса связано с простейшим случаем безударных гласных — областью, где люди, не получившие систематического школьного образования или аграфичные (а Хармс был и тем, и другим), выбирают написание наугад, то есть пишут «то так, то сяк», и не стоит здесь искать авангардную поэтику (за вычетом несчастных особых случаев).

Цитированные же слова Хармса «Так всегда выглядит в моем написании» — это *bonne mine au mauvais jeu*: в том-то и дело, что не всегда. Трудность «орфографической проблемы» как раз и состоит в необходимости отличать системные случаи орфографических неправильностей от случайных, а поскольку критерии тут могут быть достаточно зыбкими, мы в наших изданиях придерживались принципа сохранения только очевидных (с сознательной деформацией слова), либо чем-то мотивированных ненормативных написаний, когда эта мотивировка сколько-нибудь просматривается.

Нельзя не упомянуть наиболее, кажется, вызывающего казуса в истории не только отечественной, но, может быть, и мировой текстологии, а именно, издания В. Сажиным шеститомного Собрания сочинений Хармса, послужившего основой для множества перепечаток. Аграфия самого Хармса многократно умножена неправильными прочтениями: как я показал в своей рецензии, Сажин почерка Хармса читать не умеет и путает в его написании едва ли не все буквы алфавита. Возникающий омерзительный орфографический хаос является лишь одним из многих зол этого фантазмагорического издания. Словами нашей рецензии, «по количеству в нем всевозможных ошибок, несообразностей и нелепостей, оно, несомненно, заслуживает занесения в Книгу Гиннеса». Отсутствует в этом издании и настоящий критический аппарат с обоснованием текста, приведением вариантов и т. д., датировки произвольны, часть текстов печатается по черновикам при наличии беловиков, — даже стихотворение «Случай на железной дороге», одно из двух, изданных при жизни писателя, Сажин воспроизводит не по печатному тексту, а с дикими орфографизмами по отношению не белой рукописи РНБ. Более тщательно составленное и прокомментированное, такое издание, воспроизводящее особенности рукописных источников, могло бы играть роль дипломатического, но, во-первых, последовательно этот принцип Сажин не соблюдает, во-вторых, дипломатические издания, как уже говорилось, уместны применительно к древним памятникам при изучении рукописной традиции, в третьих — они предназначены специалистам, в отношении же такого писателя, как Хармс, это и вовсе нелепость. При этом аграфию Хармса Сажин сохраняет только в стихах, приводя его прозаические тексты (часто в пределах одного и того же произведения) в соответствие с нормативной орфографией. Забавно, что возвращаясь с опозданием на полтора столетия не к принципам даже, а к эмпирической практике дипломатических изданий, по поводу наших изданий поэзии Хармса Сажин бросает нам упрек — в «текстологической архаике»! Между тем Сажин то печатает один и тот же текст несколько раз по-разному, то копирует орфографические ошибки Хармса, то их исправляет: его собственная непоследовательность говорит о том, что, не владея ни редактурой, ни текстологией, он попросту пошел по пути наименьшего сопротивления, а издание его приходится определить как беззастенчиво дерзкую халтуру.

См.: А) А. Кобринский. Без грамматической ошибки...? Орфографический сдвиг в текстах Даниила Хармса // А. Кобринский. Поэтика

«ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. М., 2000. Т. 2. С. 161—188; М. Шапир. Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // Вопросы литературы. 1994. № 3. С. 328—332; М. Б. Мейлах. Обэриуты и заумь // Заумный футуризм и дадаизм в европейской культуре. Тренто, 1991. С. 360—375.

Б) Д. Хармс. Полное собрание сочинений / Вступит. статья, подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект. 1997—2002. Наша рец.: М. Мейлах. Трансцендентный беф-буп для имманентных брундесс / Критическая масса. № 1. 2004. С. 135—141; Поэты группы ОБЭРИУ / Под общ. ред. М. Б. Мейлаха. СПб: Библиотека поэта, 1994; Д. Хармс. Дней катыбр. Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения. Сост., вступит. статья и примеч. М. Б. Мейлаха. М.: Гилея, 2000.

5.2. Между тем у того же Хармса, прибегавшего к определенным орфографическим маньеризмам, употребление в разное время тех или иных написаний букв (*e* как греческого эпсилон, *φ* как фиты) позволяет более точно датировать некоторые тексты.

Текстологический пример 18

Сажин датирует ранее, очевидно, 1926 г. стихотворение «Разбойники» 1934—1935 гг., чего не может быть не только исходя из поэтики этого текста, но и по причинам чисто графическим — начиная с апреля 1927 г. Хармс, как отмечено в его записных книжках, изменил написание буквы «е», перестав писать ее как греческий эпсилон). По своей беспросветной текстологической безграмотности он, кроме того, печатает это стихотворение, как и стихотворение «Скупость», по черновику РНБ, а не по авторитетному списку Г. Гора.

5.3. Письменный русский язык, и без того уже обедненный после революционной орфографической реформой, продолжает обедняться дальнейшими упрощениями. Одно из них — неупотребление «молодой», но функциональной буквы *ѣ* с вытекающим отсюда неразличением *все* и *всѣ*, усугубившим их смешение в результате отмены буквы *ять* (*всѣ* — все, т. е. «всѣ»). В результате той же отмены смешались и местоимения множественного числа мужского и женского рода *они* и *онѣ*, глаголы *ѣсть* («кушать») и *есть* (ед. ч. 3-е лицо глагола «быть»), *лечу* (о полете) и *лѣчу* (больного). В дополнение к утрате буквы *ять* неупотребление ударений сделало омонимичными формы *синѣ* и *сѣнее*, слова *вѣдѣние* и *ведѣние* и т. п. Вышло из употребления смыслообразую-

щее ударение, позволяющее отличать форму *больша́я* от *большая* и т. д., а также союз *что*, вводящий относительное придаточное предложение — от того же союза в роли дополнения («Что́ есть истина?»), в то время, как, например, в итальянском языке написание с ударением глагольной формы *é* (он есть, от глагола *essere*), в отличие от соединительного союза *e*, является орфографическим правилом.

5.4. Русская орфография не позволяет фиксировать и некоторые супрасегментные элементы, в частности, особенности поэтического произношения, которые можно только знать, но нельзя, так сказать, вычитать из текста. Таково произношение слова *поэт*, не допускающее редуцирования безударного *о*.

Текстологические примеры 19–21

В тупик поставит неосведомленного читателя строка Ахматовой из «Северной элегии» «*Так вот он, тот осенний пейзаж, // Которого я так всю жизнь боялась...*»: ему покажется, что в первом стихе не хватает слога, и лишь те, кто слышали его в чтении Ахматовой, знают, что слово *пейзаж* она произносила со слоговым *и*. При чтении доклада, положенного в основу этой статьи на Летней школе, ее участники обратили мое внимание на противоположный случай — когда в другом слове, заимствованном из того же французского языка, Блок сохраняет несвойственный русскому языку моносиллабический дифтонг [wa]:

Чтобы здесь, в ликование тротуара,
Он одну приобщил к небесам...
«В кабаках, в переулках, в извивах...»

Еще один интересный случай — передача Блоком, образованным филологом, английского произношения слова, утвердившегося в русском языке в форме *сэр*, которое он вкладывает в уста Эдгару По:

Гость вежливо сказал: «Ужель еще вам мало?
Пред Гением Судьбы пора смириться, сёр».
«Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...»

6. Со времен глубокой древности, история литературы знает множество апокрифов и фальсификаций, от всевозможных «обретенных» пророчеств и откровений и до Десятой главы «Евгения Онегина» или текстов того же Хармса. Продолжается их фабрикация и сейчас.

Текстологические примеры 22–23

Так, некоему М. Кралину, автору книги с пошлейшим названием «Артур и Анна» (вероятно, таково же и содержание — о чтении ее не может быть и речи) удалось, подделав почерк Ахматовой и заполнив старинный альбом сфабрикованными им текстами вперемешку с подлинными, продать этот альбом в Рукописный отдел Публичной библиотеки (после проведения экспертизы подделка была ему возвращена). В частности, в тексте стихотворения

Какая есть. Желая вам другую,
Получше. Больше счастьем не торгую,
Как шарлатаны и оптовики...

Кралин досочинил три отсутствующие строки. Начало же стихотворения я привел в связи с тем, что в моем деле по политическому обвинению имеются доносительские показания Кралина о том, что фальсифицирую ахматовскую поэзию — я. Речь идет о моей статье, в которой я привожу третью строку стихотворения в варианте, известном мне от Л. К. Чуковской — *Как комиссары и большевики*. Рукописи с таким вариантом разумеется, не существует, так как стихотворение принадлежит к числу бесцензурных, которые не только не записывались, но даже не читались вслух (Чуковская описывает, как Ахматова писала для нее подобные стихи на клочках бумаги, которые, после того, как та их прочитывала, сжигались в пепельнице). О совершенно новых текстологических проблемах, возникающих в связи с подобными формами существования литературных произведений, я буду говорить далее.

К сожалению, в том же ряду, лишь с обратным знаком, стоят фальсификации Н. Я. Мандельштам, которой долго удавалось скрывать так называемую «Оду Сталину» и которая придумала, что в стихотворении 1937 г. «Если б меня наши враги взяли...» в строке «Будет *будить* разум и жизнь Сталин» стояло, вопреки контексту и смыслу стихотворения, — «Будет *губить* разум и жизнь Сталин». Н. Я. Мандельштам не понимала, что на Мандельштама, в отличие от нее с ее подделками, эти «одические рати» тени не бросают.

См.: М. Б. Мейлах. Рец. на: Kees Verheul, *The Theme of Time in the Poetry of Akhmatova*. The Hague-Paris: Mouton, 1971 // *Russian Literature*. The Hague. Vol. 2 (7/8). 1974. С. 203–213.

7.0 Уже из сказанного выше видно, что применительно к поэзии советского периода, текстология имеет свои особенности. В годы террора многие бесцензурные стихотворения, крайне опасные для их авторов, на протяжении десятилетий существовали только в памяти близких людей, которой их доверяли авторы. Не приходится удивляться, что те же процессы деградации, которые происходят при копировании текстов, здесь происходят более интенсивно: непонятное бессознательно заменяется понятным, смелые поэтические метафоры — более привычными образами.

Текстологические примеры 24–25

Примером может служить стихотворение Мандельштама «Холодная весна. Голодный Старый Крым...» (лето 1933, Москва), навеянно-го впечатлениями от голода на Украине. Примеры эти настолько характерны и выразительны, что я приведу это стихотворение полностью в двух вариантах.

Первоначально стихотворение было напечатано в американском трехтомнике под редакцией Струве и Филиппова по так называемой «Наташиной копии», т. е. копии Н. Штемпель, однако, текст ею был записан по памяти, очевидно, в 50-е гг., т. е. спустя два десятилетия после того, как она его запомнила:

Холодная весна. *Голодный Старый Крым*,
Как был при Врангеле — такой же виноватый.
Овчарки на дворе, на рубищах заплаты,
Такой же *серенький*, кусающийся дым.

Все так же хороша *рассеянная даль* —
Деревья, почками набухшие на малость,
Стоят, как пришьлые, и возбуждает жалость
Вчерашней глупостью украшенный миндаль.

Природа своего не узнает лица,
И тени страшные Украины, Кубани...
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца...

Текст, который те же два десятилетия хранили в памяти люди, гораздо более подготовленные, а именно, Э. Я. Герштейн и Н. И. Харджиев, от первого существенно отличается:

Холодная весна. *Бесхлебный, робкий Крым,*
Как был при Врангеле, такой же виноватый.
Колючки на земле, на рубищах заплаты,
Такой же *кисленький*, кусающийся дым.

Все так же хороша рассеянная даль,
Деревья, почками набухшие на малость,
Стоят, как пришлые, и вызывает жалость
Пасхальной глупостью украшенный миндаль.

Природа своего не узнает лица,
И тени страшные *Украины и Кубани* —
На войлочной земле голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца...

Нетрудно заметить, что «*Бесхлебный, робкий Крым*» по сравнению с «*Голодный Старый Крым*»; «*кисленький, кусающийся дым*» по сравнению с «*серенький, кусающийся дым*»; «*Пасхальной глупостью украшенный миндаль*» по сравнению с «*Вчерашней глупостью...*», и особенно абсурдное «*Как в туфлях войлочных голодные крестьяне*» по сравнению с «*На войлочной земле...*» — всё это *lectiones difficiliores*. Название *Украины* употреблено Мандельштамом в характерной старинной форме, тогда как *Украины*, с ударением на *и*, в размер не вписывается. *Колючки на земле*, в связи с темой голода, более нагружено смыслом, чем нейтральное *Овчарки на дворе*. Н. Я. Мандельштам добавляет по памяти вариант *Все так же хороша расстрелянная даль* вместо *рассеянная даль*, как отвергнутый из цензурных соображений, поэтически же, в отличие от предыдущих замен, сильны оба варианта.

Еще один пример. Хотя — случай для этого поэта исключительный — «Элегия» Введенского дошла до нас в виде нескольких списков, один из которых содержит авторскую правку, и фрагментов черновика, однако, память того же Н. И. Харджиева, которому автор читал это стихотворение накануне начала войны, то есть незадолго до гибели, сохранила несколько принятых нами вариантов:

Харджиев:

Где лес глядит в полях просторы,
в ночей неслышные уборы...
Мы всё воспримем как паденье,
и день, и *тьень*, и *сновиденье*

Другие варианты:

Где лес глядит в полях просторы,
в ночей несложные уборы...
Мы всё воспримем как паденье,
и день, и *тьень*, и *наслажденье*
и день, и *ночь*, и *наслажденье*

Опять-таки, очевидно, что варианты Харджиева представляют собой характерные *lectiones difficiliores*.

См.: Александр Введенский. Полное собрание произведений. № 31.

7.1. Неестественные для нашей культуры формы хранения текстов в эпоху террора (как в памяти, в малоавторитетных, но бесцензурных копиях и т. п.), их издание с цензурными заменами приводят к ситуации, когда теряют смысл такие понятия классической текстологии, как «последняя авторская воля», «последнее прижизненное издание», «компилированный текст». Дело осложняется авторской самоцензурой, — предвидя цензурные рогатки и ограничения, автор вводит собственные замены. Ситуация это не новая — с нею мы сталкиваемся и в связи, например, с «потаенной» поэзией Пушкина, однако никогда в истории эта проблема не достигала подобного масштаба.

Текстологические примеры 26–29: последняя авторская воля?

Последним прижизненным ахматовским изданием, которое выражало бы последнюю авторскую волю (если бы эта воля была свободной), является сборник «Бег времени» (1965). В нем мы находим до этого никогда не печатавшееся стихотворение «Из *высоких* ворот...», без заглавия и посвящения, помеченное умышленно измененной датой: 1935. Однако в начале 70-х гг. мною были обнаружены стихи Ахматовой, переписанные Н. Л. Дилакторской после возвращения Ахматовой из эвакуации и ею авторизованные (с ними я познакомил В. М. Жирмунского, который их использовал при подготовке своего издания в «Библиотеке поэта»). Здесь стихотворение выглядело так:

ЗАКЛИНАНИЕ

Н. С. Г.

Из *тюремных* ворот,
Из *заохтенских* болот,
Путем *нехоженым*,
Лугом *некошеным*,
Сквозь *ночной* кордон,
Под *пасхальный* звон,
Незванный,
Несуженный, —
Приди ко мне *ужинать*.

15 апреля 1936, Ленинград

Посвящение указывает, что стихотворение посвящено Н. С. Гумилеву (которого нельзя было упоминать), а подлинная дата соответствует пятидесятилетней годовщине со дня его рождения (3 (15) апреля 1886 г.); год — пятидесятилетию его гибели. Вместе с тем дата, которой стихотворение помечено в издании, тоже соответствует годовщине, но для цензуры менее заметной: 25 апреля 1935 года исполнилось 25 лет со дня венчания Ахматовой с Гумилевым (1910 г.).

Точно также, без посвящения Гумилеву и с нарочито вводящей в заблуждение датой (1944) печаталось стихотворение, озаглавленное «Царскосельские строки» (впоследствии — «Венок мертвым». XII):

Н. С. Г.

Пятым действием драмы
Веет воздух осенний,
Каждая клумба в парке
Кажется свежей могилой...

Осень 1921 г., Царское Село,

Так же передатировано было еще одно стихотворении, написанное в том же 1921 году, когда был расстрелян Гумилев:

Все души милых на высоких звездах.
Как хорошо, что некого терять
И можно плакать. Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять...

1921 г.,

Одно время два эти стихотворения вместе с другим — «О, горе мне — они тебя сожгли...», датированным 1945-ым годом, были присоединены к послевоенному циклу «Городу Пушкина» и могли выглядеть как выражение скорби по жертвам войны, а не красного террора.

В небольшой же поэме «Путем вся земли», впервые целиком напечатанной в «Беге времени» (1965), в строках

Столицей распятой
Иду я домой

произведена замена для цензуры: *За новой утратой.*

См.: Стихотворения Анны Ахматовой / Соста., подгот. текста и примеч. Михаила Мейлаха. Душанбе: Адиб, 1990.

Текстологический пример 30: компилированный текст?

Хорошо известное стихотворение Ахматовой по поводу Октябрьской революции, впервые напечатанное в журнале «Воля народа» (1918, 12 апреля, с. 20) без последней строфы, в сборниках «Подорожник» (1921) и «Anno Domini» печаталось без второй. Во всех же последующих советских изданиях оно множество раз перепечатывалось без двух первых строф и часто цитировалось как выражение патриотизма поэта. При механическом отношении к вопросу восстановленный полный текст стихотворения окажется, в нарушение правил классической текстологии, компилированным текстом.

*Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,*

*Когда приневская столица,
Забыв величие своё,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берёт ее, —*

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край, глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

*Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.*

Осень 1917, Петербург

См.: Там же.

7.2. Цензуре, а значит, и профилактической самоцензуре, подвергались и религиозные мотивы.

Текстологические примеры 31–33

Начиная с ахматовского сборника «Из шести книг», в первой строфе стихотворения 1916 г.

Приду туда, и отлетит томленье.
Мне ранние приятны холода.
Таинственные, темные селенья —
Хранилища *молитвы* и труда.

4-я строка печаталась: Хранилища бессмертного труда. По тем же тетрадям Дилакторской в стихотворении «Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни...» (1944) восстанавливается чтение

И полотенца снег, и свечка восковая—
Как для обряда всё. И мотыльков сзывая
Грохочет тишина, моих не слыша слов...

В советских изданиях выделенный курсивом фрагмент читался: Горит, как в детстве.

Наконец, стихотворение «Майский снег», а также стихотворения, вошедшие в «Библейские стихи» («И встретил Иаков в долине Рахиль», «Мелхола») в советское время печатались без стоявших в первых изданиях библейских эпиграфов, но при устном их чтении Ахматова приводила эпиграфы по-церковнославянски.

См.: Там же.

8. Особую проблему составляют ошибки при цитации, которые те или иные авторы нередко производят по памяти, по устаревшим источникам и т. п. При «исправлении» подобных ошибок следует проявлять осторожность, так как автор может творчески изменять цитируемый текст.

Проблема прекрасно вырисовывается, опять-таки, из многочисленных примеров эпиграфов, которые выбирала к своим стихам Ахматова.

Текстологические примеры 34–39

Так, к стихотворению памяти Пастернака «Умолк вчера неповторимый голос...» Ахматова избрала эпиграфом его строку из стихотворения «Всё сбилось»: «Как птице, мне ответит эхо», однако, привела ее в следующей форме: «Как птица, мне ответит эхо. Б. П.». Это, вероятно, ошибка памяти.

То же самое относится к эпиграфу к ахматовскому стихотворению «Клеопатра»): *I am air and fire*, из трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» (действие 5, сцена 2, 1 289). Однако, у Шекспира порядок слов другой:

*I am fire and air, my other elements
I give to baser life....*

Тем не менее, хотя здесь снова, по-видимому, ошибка памяти, В. М. Жирмунский воспроизвел эпиграф в своем издании в «Библиотеке поэта» в той форме, в какой его поставила Ахматова.

Выбирая эпиграфы из стихов современников, Ахматова вольно или невольно их «улучшала». Так, эпиграфом к сборнику «Седьмая книга» (отдельно никогда не выходявшему, но вошедшему, как раздел, в «Бег времени»), Ахматова поставила строки:

*Пала седьмая завеса тумана, —
Та, за которой приходит весна.*

Т. К.

В стихотворении Татьяны Казанской, откуда взяты эти строки, второй стих — более тяжеловесный:

После которой наступит весна.

Еще более сложный случай — в составном эпиграфе к поэме «Путем всяя земли»: «В санях сидя, отправляясь путем всяя земли». Он составлен Ахматовой из двух «Поучений»: первая часть — из «Поучения» Владимира Мономаха, вторая — из Ветхого Завета («азъ же днесъ отхожу в путь, якоже и вси иже на земли» — Слово Иисуса Навина девяти с половиной коленам, Кн. Иисуса Навина 23, 14, и «азъ отхожу въ путь всеа земли» — увещание царя Давида Соломону, 3 Царств 2, 2). К стихотворению же «Распятие» из цикла «Реквием» у Ахматовой стоял эпиграф «Не рыдай Мене, Мати, *во гробе сущу*» — вероятно, по памяти воспроизведенный ирмос девятой песни канона, который поется на утрени Великой Субботы Страстной Седмицы: «Не рыдай Мене, Мати, *зряще во гробъ*».

«Реквиему» Ахматовой, составленному в 1957–1962 гг. из стихотворений 1935–1940 гг., первоначально был предпослан эпиграф «*ou can not leave your mother an orphan. Joise*», который, однако, затем она пе-

ренесла в цикл стихотворений начала 50-х гг. «Черепки», с вариантом «Don't leave your mother an orphan». «Улисса», по ее собственному свидетельству, она читала в оригинале в конце 30-гг. и «прочла шесть раз». Помимо косвенных ассоциаций с «Макбетом», обсуждавшихся Р. Ти-менчиком, источника этого эпиграфа у самого Джойса никто почему-то до сих пор не указал. Между тем в великом романе эта фраза содержится в несколько иной форме — «He could not leave his mother an orphan». Фраза эта, по-английски звучащая весьма странно, содержится в 14-м эпизоде «Улисса» «Быки солнца» и представляет собой реплику, оброненную в «веселом доме» Ленеханом по поводу Стивена Дедалуса: Стивен провозглашает свою власть, как поэта, воскрешать мертвых друзей, на что Винцент Линч отвечает, что его слова были бы более оправданы, если бы намного больше творений могли «назвать его гений своим отцом». Смысл же реплики Ленехана состоит в том, что он указывает Стивену на его нерасторжимую связь с недавно умершей матерью, — Стивен отказывается признавать ее смерть (т. е. стать сиротой) и обречен оставаться ее «сыном», а не ее сиротой, а потому не может быть и «отцом» (в том числе своих творений). Таким образом, по отношению к источнику традиционный перевод эпиграфа «Ты не можешь оставить свою мать сиротой» (как и соответствующей фразы в замечательном переводе Хинкиса и Хоружего — «Он не оставит мать свою сиротою») — неправильный: значение реплики Ленехана — «Он никогда не останется для своей матери сиротой (т. е. не сможет стать сиротой по отношению к своей матери, даже если та умерла)». Но ситуация и в «Реквиеме», и в «Черепках» — обратная: здесь мать поэтически запрещает находящемуся в лагерях сыну погибнуть, сделав в этом смысле сиротой — ее (в эпиграфе 3-е лицо сослагательного наклонения заменяется обращением-запретом, а в варианте — повелительном наклонением). Этот очевидный для эпиграфа смысл не столь парадоксален, если учесть, что в старом употреблении слово *сирота* может означать «беспомощный, одинокий, бесприютный; бедняк; в этом знач. и старики, и старухи зовут себя *сиротами*» (Даль); в большей степени такие значения сохранило прилагательное «сирый». Очевидны и причины перенесения эпиграфа в более интимные «Черепки», обращенные только к сыну, тогда как стихи «Реквиема» имеют по крайней мере еще один адресат — Н. Н. Пунина, а в более широком смысле — вообще приобретают характер в большой мере эпический.

9. Et ad infinitum... «The Wanderer» by William Wordsworth, 1805