



- ¹¹ Записки Алексея Михайловича Унковского / публ. В. Чернышова // Тверская старина. 1992. № 1. С. 27.
- ¹² Государственный архив Тверской области (ГАТО). Ф. 484. Оп. 1. Д. 2770. Л. 13–17.
- ¹³ См.: Кулевская (Радомская) А. От дворового мальчика до тайного советника // Московский журнал. 2014. № 8. С. 20–29.
- ¹⁴ См.: Арсеньев К. Материалы для биографии М. Е. Салтыкова // Полн. собр. соч. М. Е. Салтыкова (Н. Щедрина) : в 12 т. 4-е изд. СПб., 1900. Т. 1. С. 58–59.
- ¹⁵ Ржевская Н. Указ. соч. С. 75.

- ¹⁶ Салтыков-Щурин М. Указ. соч. Т. 18. Кн. 1. С. 325.
- ¹⁷ Там же. Т. 18. Кн. 2. С. 335.
- ¹⁸ Ржевская Н. Указ. соч. С. 104.
- ¹⁹ Линд В. Воспоминания о моей жизни // Русская мысль. 1911. № 7. С. 124.
- ²⁰ См.: Деятели революционного движения в России : библиограф. словарь. М., 1928. Т. 1. Ч. 2. Стб. 94.
- ²¹ ГАТО. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 3500. Л. 4.
- ²² См.: Никитин А. Две жизни С. Д. Ржевского // Рязанская старина. 2006–2008. Рязань, 2013. С. 144–268.
- ²³ Сообщено автору статьи в письме от 4 февраля 2015 г.

УДК 821.161.1.09–32+929[Толстой+Чехов+Тургенев]

ЛЕВ ТОЛСТОЙ: ВОЛЕВОЕ РЕДАКТИРОВАНИЕ

С. Я. Долинина

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
E-mail: kafedra_rio@mail.ru

В статье проведен анализ правки Л. Толстым чеховского рассказа «Душечка» и тургеневского «Живые мощи» как пример волевого редактирования. Рассматриваются его мотивы и способы, к которым прибегает редактор в ходе волевых исправлений.

Ключевые слова: авторская позиция, идейный мир произведения, нарушение воли автора, редакторская интерпретация произведения, редакторские исправления.

L. Tolstoy: Unsanctioned Editing

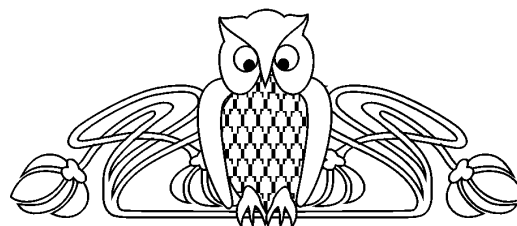
S. Ya. Dolinina

The author analyzes L. Tolstoy's editing short stories «The Darling» by A. Chekhov and «The Living Relic» by I. Turgenev as an example of unsanctioned editing. Motives and methods of the editor's unapproved changes are considered.

Key words: author's position, ideological world of a literary work, infringement of the author's will, editor's interpretation of a literary work, editorial improvements.

DOI: 10.18500/1817-7115-2015-15-3-77-82

Открыв базовые учебники по литературному редактированию, можно прочитать о том, что важнейшим требованием редакционной этики является «совместная работа над текстом, согласование с автором всех редакторских изменений текста. <...> редактор полностью ответствен за сохранение воли автора»¹. Как пример нарушения этого предписания рассматривается понятие «волевое редактирование», т. е. «изменение текста без учета воли автора: изменение смысла, немотивированные изменения структурных и стилистических качеств текста. В условиях советской действительности на редактора возлагался контроль за идейной «правильностью» публикаций, своеобразии авторских решений не учитывалось и работе над литературной формой произведения отводилась служебная роль при



выполнении «социального заказа» в ходе политического редактирования»².

Это определение, размещенное в «Справочнике по литературному редактированию...», написано в жанре словарной статьи, очень кратко, и не может отражать всей сложности характеризуемого понятия. В то же время и в книге А. Э. Мильчина «Методика редактирования текста», в которой автор не был ограничен объемом и в которой, кстати говоря, отведено достаточно места редакторскому опыту писателей XIX в., все примеры явления, которое можно квалифицировать как волевое редактирование, взяты из советской действительности³. Спора нет, в эту эпоху оно приобрело особые масштаб и характер. И тем не менее, апеллируя лишь к политической конъюнктуре советской эпохи, не упрощаем ли мы невольно анализируемое понятие хотя бы в том, что придаем ему локальное историческое содержание? Попробуем показать, что волевое редактирование не было спецификой лишь советского периода, обратившись к редакторскому опыту Льва Толстого.

В громадном литературном наследии Толстого его редакторские штудии – это почти сто правок⁴. Тринадцать, вошедших в указанный сборник, были прокомментированы публикаторами, проделавшими значительную, скрупулезную работу по описанию каждого исправления, выполненного Толстым. С общей идеей комментариев, которую можно было бы сформулировать так: «У Толстого-редактора есть чему поучиться и сегодня» (не случайно вступительная статья в сборнике так и называется «Уроки Толстого-редактора») – спорить не приходится. А бросается в глаза и требует оценки следующая закономерность. Автор общей вступительной статьи (Э. Е. Зайденшур) была вынуждена отметить, что правку Толстого «разумеется <...> нельзя рассматривать как ре-



дактирование в обычном смысле», что Толстой выступил «своеобразным редактором» Герцена, Достоевского, Тургенева, Чехова, Лескова⁵. Другой публикатор (М. Н. Бойко) по поводу правки рассказа Лескова «Под рождество обидели» пишет, что у Лескова «герой осознал свою прошлую вину – это оказывается самым поучительным и трогательным для слушателей», а «у Толстого, по-видимому, нет и мысли о виновности героя <...> смысл рассказа для него вовсе не в этом запоздалом рассказании»⁶. Наконец, этот же публикатор демонстрирует логическое противоречие, когда пытается объяснить характер правки поэмы Гюго «Бедные люди»: «Толстой стремился ничем не погрешить против столь ценимого им оригинала, хотя и дал стихотворной новелле Гюго иное стилистическое воплощение»⁷. Таким образом, комментаторы, признавая своеобразие редактуры Толстого, квалифицировали его как индивидуальное качество.

В дальнейшем другие исследователи в иных изданиях обращались к двум наиболее показательным правкам, которые не были воспроизведены в анализируемом сборнике. Речь идет о правке чеховской «Душечки»⁸ и тургеневских «Живых мощей»⁹. Их анализ был более развернутым и критическим, чем в сборнике. Но в данных работах исследователи рассматривали конкретную правку, не было системного взгляда на редактуру Толстого в целом. Общая же вступительная статья в сборнике «Толстой-редактор» не выполняла этой функции, потому что ее автор принимал редакторский опыт Толстого непреложно и зачастую заканчивал анализ правки там, где он должен был начинаться. Так, в частности, оценивая правку «Душечки», автор пишет: «Своеобразие оценки в том, что “Душечку” Чехова Толстой воспринял по-своему. Он отошел от автора, придав милому, по замыслу Чехова, рассказу характер глубокого обобщения, проникновения в душу женщины»¹⁰. Поэтому обратимся к толстовским правкам «Душечки» и «Живых мощей» и на основе системного анализа, с учетом правок других произведений попытаемся обосновать закономерность термина «волевое редактирование» в отношении толстовских исправлений.

Прежде чем анализировать правку рассказа «Душечка», констатируем аксиоматику в толстовском отношении к Чехову-писателю и в толстовской оценке мировоззрения Чехова. Без этого рассматривать понятие «волевое редактирование» применительно к Толстому невозможно. Толстой очень высоко ценил Чехова как художника, ставил его вровень с Пушкиным, так и говорил: «Чехов – это Пушкин в прозе...»¹¹. И не принимал чеховское мировоззрение, зачастую отказывая Чехову в его наличии, опять-таки сравнивая с Пушкиным: «Содержания же, как у Пушкина, нет»¹². Секретарь Толстого Н. Н. Гусев приводит еще более категорическое высказывание писателя о Чехове: «Такой большой талант, а во имя чего писал! Не то

что отсутствие мирозерцания, но прямо ложное мирозерцание, низменное, материалистическое, самодовольное...»¹³ Для Толстого, если у другого писателя (Чехова, Пушкина, Тургенева и др.) не было такого же религиозного мировоззрения, как у него, то и не было никакой системы взглядов на мир. Толстой же был не только верующим, он был вероучителем. А в произведениях Чехова, как и Пушкина, он не обнаруживал морального вывода, прямого авторского указующего перста, в чем и видел их большой недостаток.

Конечно, необходимо отделять Толстого от тех критиков-современников, которые, считая Чехова писателем без мировоззрения, отзывались о нем как о писателе равнодушном, безоценочном и даже беспринципном¹⁴. В том-то и специфика толстовского отношения к Чехову, что автор трактатов «Исповедь» и «В чем моя вера» понимал, что у младшего современника есть система убеждений и ценностей, но она очень далека от его собственной¹⁵.

Как же Толстой интерпретировал рассказ и как его обработал? После первого же прочтения «Душечка» восхитила Толстого: «Это просто перл. Как тонко схвачена и выведена вся природа женской любви! И какой язык! Никто у нас: ни Достоевский, ни Тургенев, ни Гончаров, ни я – не могли бы так написать»¹⁶. В этом высказывании выразилась непосредственная читательская реакция (кстати сказать, Толстой неоднократно с неизменным воодушевлением перечитывал рассказ вслух в кругу слушателей). А дальше вступает в права Толстой-мыслитель и вероучитель и редактирует «Душечку». Чеховский рассказ явился поводом для того, чтобы высказаться по беспокоившему его так называемому женскому вопросу. Об этом свидетельствуют и написанное им «Послесловие» к «Душечке», и сам контекст «Круга чтения» (2 июня), того издания, в котором был размещен рассказ. Две оценки «Круга чтения», над которым писатель работал в 1904–1908 гг., выражают специфику этой книги.

Так, Бунин писал о ней: «В этот сборник он включал наиболее трогавшие его, наиболее отвечающие его уму и сердцу “мысли мудрых людей” разных стран, народов и времен, равно как и некоторые свои собственные»¹⁷. А инициатор первого отдельного, после 1917 г., издания книги в нашей стране А. Н. Николкин, отмечает: «...тенденция к “обезличиванию” мыслей отражает основную направленность работы Толстого над “Кругом чтения” – достижение органического синтеза заимствованной мысли со своей и стремление к утрате авторства, как в народной литературе, фольклоре»¹⁸.

Так вот чеховскую «Душечку» Толстой разместил среди высказываний мудрецов мира и своих собственных о женщине и ее назначении. Изречение, открывающее подборку, звучит так: «Женщина, мать семейства, которая не умеет быть счастлива дома, не будет счастлива нигде» (41, 361). Эту же проблематику он приписывает в «Послесловии» и чеховскому рассказу, что, конеч-



но же, неверно. Ведь Чехов акцентирует в образе Ольги Семеновны не протезизм, не ее способность увлекаться любовью то к одному мужу, то к другому и, напротив, не ее неспособность иметь собственное «мнение». Чехов показывает, как легко, как бездумно героиня переходит от одного «мнения» к другому, как этот переход ей ничего не стоит, потому что ни одно из этих «мнений» не выработано не только Ольгой Семеновной, но и ее мужьями; потому что при кажущемся различии, разнообразии воссозданных «мнений» все они на самом деле одинаковы по сути – все шаблонные, стереотипные. «Постепенно речевой шаблон, который становится удобной формой жизненной ориентации, привлекает к себе все более серьезное внимание Чехова, связываясь с бездумным, стереотипным, “ленивым” отношением к жизни и ее проблемам, – пишет А. Б. Есин. – Речевой стереотип как форма мирозерцательной ориентации занимает едва ли не центральное место в “Душечке” и “Попрыгунье”...»¹⁹

Неосмысленность существования, неспособность и нежелание героев вырабатывать собственную жизненную позицию становятся объектом изображения и постижения Чеховым. Кстати, об этом свидетельствует и финал рассказа, в котором Ольга Семеновна мечтает о счастье маленького гимназиста, на котором сосредоточилась вся ее любовь. Она «грезит о том будущем, когда Саша, кончив курс, станет доктором или инженером, будет иметь собственный большой дом, лошадей, коляску (ср. судьбу Ионыча. – С. Д.), женится и у него родятся дети... Она засыпает и все думает о том же <...>»²⁰. Разумеется, подобное обывательское счастье вызывает иронию Чехова. Толстой, конечно, почувствовал авторскую усмешку по отношению к героине, и его редакторская правка была направлена прежде всего на устранение пафоса иронии, снижающего образ героини. С точки зрения Толстого, несмотря на то что Чехов «хотел свалить Душечку» (т. е. дискредитировать, развенчать. – С. Д.), на деле он «обратил на нее усиленное внимание поэта и вознес ее» (41, 377), потому что «свята» любовь Душечки, независимо от того «будет ли ее предмет Кукин, или Спиноза, Паскаль, Шиллер <...>» (41, 375). Таким образом, своей интерпретацией Толстой подменил и проблематику рассказа, и его идею, и авторскую позицию, т. е. полностью идейный мир произведения. Но объективное содержание рассказа сопротивляется толстовскому толкованию, и редактор-составитель «Круга чтения» создает «Послесловие», в котором рациональные умозаключения интерпретатора должны были опровергнуть, наполнить иным смыслом художественные образы писателя.

Между тем методика редактирования текста требует, чтобы предисловие «От издательства» или «От редакции», в котором излагается иная точка зрения, помещалось «с согласия автора» (курсив автора. – С. Д.)²¹. Впрочем, в 1906 г., ког-

да в свет вышло первое издание «Круга чтения» с «Душечкой», Чехов уже умер. «Послесловие» же написано и правка выполнена Толстым не позднее начала февраля 1905 г. (42, 611). Таким образом, толстовское «Послесловие» представляет редакторское понимание характера героини и мотивирует волевые решения, которые ведут к исправлениям, связанным с образом героини.

Для того чтобы придать образу Душечки иное звучание и убрать авторскую иронию по отношению к ней, Толстой использует только правку-сокращение, прибегая как к точечному, так и сокращению блоком. Редактор дважды снимает детали, подчеркивающие физическое здоровье и телесную привлекательность Ольги Семеновны, вызывавшие мужской интерес. Ведь согласно толстовской концепции образа Душечка притягивала к себе душевной красотой, в которой главным качеством становится самоотречение. Эту мысль редактор неоднократно подчеркивает в «Послесловии». Толстой вычеркнул подробности, свидетельствующие о небезгрешных мыслях мужчин: «Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким и мягким взглядом, очень здоровая (подчеркнуто нами. – С. Д.). Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой, на добрую, наивную улыбку, которая бывала на ее лице, когда она слушала что-нибудь приятное, мужчины думали: “Да, ничего себе...” – и тоже улыбались...» (выделенное курсивом здесь и далее сокращено редактором. – С. Д.) (41, 364). Второе сокращение аналогично первому, и если была снята первая деталь, то вторая, усиливающая ее, также должна быть вычеркнута: «Он сделал предложение, и они повенчались. *И когда он [первый муж] увидел как следует ее шею и полные здоровые плечи, то всплеснул руками и проговорил:*

– Душечка!» (41, 364).

Самому большому сокращению блоком подвергся один из наиболее комических эпизодов – сон Душечки, когда она была замужем за управляющим лесным складом. В этом фрагменте добродушная авторская ирония по отношению к героине явлена максимально. Комизм достигается за счет того, что совершенно серьезная авторская интонация противоречит описанию «войны» бревен с балками и горбылями, и тем более она противоречит тому, что все это снится молодой привлекательной женщине: «Ей казалось, что она торгует лесом уже давным-давно, что в жизни самое важное и нужное это лес, и что-то родное, трогательное слышалось ей в словах: балка, кругляк, тес, шелевка, безымянка, решетник, лафет, горбыль... *По ночам, когда она спала, ей снились целые горы досок и теса, длинные бесконечные вереницы подвод, везущих лес, куда-то далеко за город; снилось ей, как целый полк двенадцатипятивершинных, пятивершиковых бревен стоямя шел войной на лесной склад, как бревна, балки и горбыли стучались, издавая гулкий звук сухого дерева,*



все падало и опять вставало гроздясь друг на друга; Оленька вскрикивала во сне, и Пустовалов говорил ей нежно:

– Оленька, что с тобой, милая? Перекрестись!» (41, 367).

По многочисленным воспоминаниям близких и знакомых Толстого, когда он вслух читал «Душечку», то очень смеялся, до хохота, вместе со своими слушателями²². И тем не менее, как редактор, он снимает «чудный, веселый комизм <...> произведения» (41, 375). В каких-то фрагментах чисто юмористическая оценка образа Ольги Семеновны, как и ироническая, тоже не согласовывалась с толстовской концепцией характера героини, в которой редактор видел «образец того, чем может быть женщина» (41, 377).

Следующие два сокращения касаются непосредственно-прямой речи героини – в речи повествователя возникают слова, характерные для Душечки, имитирующие речевые особенности ее внутреннего монолога. Часть мыслей, свойственных героине, и сокращает редактор: «А главное, что хуже всего, у нее не было уже никаких мнений. Она видела кругом себя предметы и понимала все, что происходило кругом, но ни о чем не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить. *А как это ужасно не иметь никакого мнения!* Видишь, например, как стоит бутылка, или идет дождь, или едет мужик на телеге, но для чего эта бутылка, или дождь, или мужик, какой в них смысл, сказать не можешь *и даже за тысячу рублей ничего не сказал бы*» (41, 369–370). Используя прием несобственно-прямой речи, мастером которого он, несомненно, был, Чехов разнообразит повествование и добавляет психологические детали к характеристике героини.

На исправление психологической характеристики Душечки направлены и два последних сокращения, сделанных редактором. Две повторяющиеся замечательные психологические детали, найденные Чеховым для воссоздания внутреннего состояния героини, вычеркиваются Толстым. Первая является финалом приведенной выше несобственно-прямой речи героини: «При Кукине и Пустовалове и потом при ветеринаре Оленька могла объяснить все и сказала бы свое мнение о чем угодно, теперь же и среди мыслей и в сердце у нее была такая же пустота, как на дворе. *И так жутко, так горько, как будто объелась полыни*» (41, 370).

Вторая усиливает первую и является ее вариацией в речи повествователя: «Сама Оленька постарела, подурнела: летом она сидит на крыльчке, *и на душе у нее по-прежнему и пусто, и нудно, и отдаст полынью*, а зимой сидит она у окна и глядит на снег». В результате образ Душечки начинает вызывать жалость, потому что в характере героини ощущается какая-то ущербность. Это авторское снижение образа и устраняют четыре последних сокращения редактора.

Обобщая сказанное, отметим, что нельзя согласиться с выводом исследователя, анализи-

ровавшего правку «Душечки» и пришедшего к заключению, что «здесь “искусство вычеркивания” Толстого вступает в противоречие с законами искусства»²³.

Напротив, в данной правке речь не может идти об умении Толстого-художника вычеркивать лишнее, о мастерстве, которое он блестяще проявлял, работая над собственными произведениями. О сокращениях в чеховском рассказе необходимо говорить как о редакторском волевом вмешательстве, мотивированном нехудожественными причинами, поэтому выражение «искусство вычеркивания Толстого» в этом контексте вряд ли уместно.

Схожим было редактирование Толстым также для «Круга чтения» и тургеневского рассказа «Живые мощи». Близкими были и причины, побудившие Толстого исправить произведение, и цели, которые он ставил перед собой. Во-первых, Тургенев для Толстого, так же как и Чехов, «нерелигиозный человек», и он не мог дать читателю «религиозного отношения к жизни»²⁴. Правка редактора должна была исправить этот недостаток, подчинив содержание рассказа религиозно-этическому направлению «Круга чтения». Во-вторых, как и в случае с чеховской «Душечкой», редакция изменяла авторскую концепцию характера героини на иную, утверждаемую Толстым, что следовало из первой посылки. Для реализации этих целей редактор использует правку-сокращение и композиционные перестановки.

Тургенев предпослал рассказу, в котором речь идет о том, как переносит мучительную болезнь крестьянка Лукерья, эпиграф – строки из стихотворения Тютчева: «Край родной долготерпенья – край ты русского народа». Но если у Тютчева, а вместе с ним и у Тургенева эти строки вызывают сложное, амбивалентное чувство – и боль, и сочувствие, а также и горечь, и сокрушение, то у Толстого этот эпиграф порождает воодушевление, одобрение. Таким образом, эпиграф, направленный на уяснение одной из важнейших черт русского национального характера, получает у Толстого принципиально иную оценку, а характер героини, в котором отразился эпиграф, иную трактовку.

Толстого-вероучителя воодушевляла идея бесконечного терпения, смирения перед лицом страдания. Ее редактор и актуализировал в рассказе: Толстого «подкупил образ спокойно умирающей безропотной Лукерьи, прозванной в деревне Живые мощи. И только об этом образе заботился Толстой»²⁵, укрупняя данные черты в характере героини путем правки. «Живые мощи» размещены в конце первой недели октября после изречений на тему «Болезнь». Один из афоризмов, кстати, единственный, выделенный Толстым курсивом, выражает идею, которую и должен был бы олицетворять образ Лукерьи, с точки зрения редактора: в болезни *«не можешь служить людям трудами, служи примером любовного терпения»* (42,118).



В чем же конкретно заключалась правка Толстого? Редактор сделал шесть сокращений, три блоком и три точечно. Блоком было исключено начало рассказа (шесть абзацев), полностью первый сон Лукерьи, легенда о Жанне д'Арк в передаче Лукерьи и размышления повествователя по этому поводу (42, 643). Толстой снял начало рассказа, потому что оно не имело прямого отношения к сюжетной линии героини. Первый сон Лукерьи с религиозно-фантастическим сюжетом, так же как и легенда о Жанне д'Арк с элементами фантастики, были сокращены, так как не отвечали «поучительному рациональному рассказу»²⁶, т. е. стилию произведения.

Кроме того, именно по поводу первого сна Лукерья говорит о себе: «Никогда я себя больной не вижу, такая я всегда во сне здоровая и молодая»²⁷. «Самоощущение физического и нравственного здоровья Луши, радостно ожидающей свидания с любимым, составляет главный смысл первого сна»²⁸. Лукерья неоднократно развивает мысль, что в любом положении «сам себе человек помогай» (42, 358). Она говорит рассказчику: «А вы меня не слишком жалейте <...> Вы ведь помните, какая я была в свое время веселая? Бой-девка!.. Я и теперь песни пою» (42, 360). А в своем нынешнем положении она не видит ничего героического и подвигом свое поведение не считает. Не случайно она вспоминает Симеона Столпника и Жанну д'Арк, судьбы которых, с ее точки зрения, и являются примером истинного подвига, в отличие от ее жизни. Такая самооценка героини не соответствовала видению редактора, и он сокращает легенду о Жанне д'Арк.

В области композиции редактор меняет местами два других сна, чтобы последним, кульминационным, был второй сон, в котором умершие родители благодарят Лукерью за то, что она своими страданиями с них «большую тягу сняла» и им «на том свете стало много спокойнее» (42, 127). В результате правки усиливается «благодостный образ страстотерпицы»²⁹ и, напротив, приглушаются те ее качества, которые акцентировал автор: стойкость и жизнелюбие, страстность и веселость, решительность и артистичность.

Такой сложный, многогранный характер не отвечает задачам поучения, притчи, к которым редактор стремился в большей или меньшей степени свести содержание произведений, сделав их душеполезными. Характер героини уплощается и обедняется. Поэтому верным является вывод исследователя, изучавшего правку тургеневского рассказа, о том, что «Живые мощи» в «Круге чтения» «приобрели целенаправленный христианско-этический характер, отвечающий общему замыслу Толстого-составителя, но не тождественный объективному смыслу произведения»³⁰. В то же время нельзя согласиться с его же изначальным тезисом о том, что «мы сталкиваемся в данном случае с уникальным примером творческого переосмысления, точнее пере-создания Толстым “чужого” произведения»³¹.

Даже второе определение, «пересоздание», более уместное по отношению к редакции Толстого, не выражает вполне точно сути проделанной им работы, потому что в этом определении отсутствует ключевой признак – «не согласованное с автором». Разумеется, нельзя назвать правку Толстого и уникальной как для его редакторской практики, составителя «Круга чтения», так и в широком историческом контексте.

Так, например, некоему М. Я. Лебедеву, который собирался перевести со старославянского языка рассказы из древнерусского учительского сборника «Пролог», Толстой, поддержав его, написал: «Не надо стесняться текстом» – и советовал «делать сокращения и изменения по своим соображениям»³².

Мы проанализировали две правки Толстого. Они вполне отражают суть его редактирования. Круг примеров могут расширить правки и рассказа Лескова «Под рождество обидели», и поэмы Гюго «Бедные люди», и др. Все они показывают, что толстовское редактирование может быть названо волевым. И еще один вывод следует из сказанного. Толстовский опыт свидетельствует о том, что волевое редактирование отнюдь не всегда является синонимом политического редактирования, как это акцентируется в справочнике для работников СМИ, посвященном совершенствованию текста.

Примечания

- ¹ Накорякова К. Справочник по литературному редактированию для работников средств массовой информации. М., 2010. С. 16.
- ² Там же. С. 13.
- ³ См.: Мильчин А. Методика редактирования текста. М., 2005. С. 485–486.
- ⁴ См.: Толстой – редактор : Публикации редакторских работ Л. Н. Толстого / общ. ред. Э. Е. Зайденшур. М., 1965. С. 321–328.
- ⁵ Там же. С. 32.
- ⁶ Там же. С. 254.
- ⁷ Там же. С. 269.
- ⁸ См.: Фортунатов Н. «Душечка» Чехова в «Круге чтения» // Лев Толстой и русская литература : межвуз. сб. Горький, 1976. С. 71–75.
- ⁹ См.: Кедрова М. Л. Н. Толстой – редактор. Место «Живых мощей» И. С. Тургенева в «Круге чтения» // Художественное творчество и проблемы восприятия : сб. науч. тр. / отв. ред. В. В. Прозоров. Калинин, 1990. С. 41–52.
- ¹⁰ Толстой – редактор. С. 35.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Толстой Л. Полн. собр. соч. : в 90 т. Т. 47. М. ; Л. 1937. С. 110. В дальнейшем цитируется это издание с указанием тома и страницы в скобках.
- ¹³ Толстой – редактор. С. 35.
- ¹⁴ См.: Михайловский Н. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 600, 606.



- 15 См.: *Есин А.* О чеховской системе ценностей // *Есин А.* Литературоведение. Культурология. М., 2002. С. 162.
- 16 Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи... / сост. и авт. коммент. А. С. Мелкова. М., 1998. С. 236.
- 17 *Бунин И.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 33.
- 18 *Николюкин А.* Эта радостная работа : вступ. ст. // Толстой Л. Круг чтения : в 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 12.
- 19 *Есин А.* Изображенное слово у Пушкина и Чехова («Евгений Онегин» и «Вишневый сад») // *Есин А.* Литературоведение. Культурология. С. 174.
- 20 *Чехов А.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. М., 1974–1982. Т. 10. С. 113.
- 21 *Мильчин А.* Указ. соч. С. 487.
- 22 См.: Л. Н. Толстой и А. П. Чехов... С. 25, 152, 153, 237.
- 23 *Фортуатов Н.* Указ. соч. С. 74.
- 24 *Толстой С.* Очерки былого. Тула, 1968. С. 327.
- 25 Толстой-редактор. С. 34.
- 26 Там же.
- 27 *Тургенев И.* Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Т. IV. М., 1963. С. 361. Далее ссылки в тексте даются на это издание с указанием страницы в скобках.
- 28 *Кедрова М.* Указ. соч. С. 51.
- 29 Там же. С. 49.
- 30 Там же. С. 51.
- 31 Там же. С. 41.
- 32 Толстой-редактор. С. 10.

УДК 821.161.1.09-31+929Сологуб

«ЯЗЫК ЦВЕТОВ» В РОМАНЕ Ф. СОЛОГУБА «ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ»: К ПРОБЛЕМЕ «ВЕРНОСТИ ВЕЩАМ» В ПОЭТИКЕ СИМВОЛИСТОВ

Н. В. Мокина

Саратовский государственный университет
E-mail: nat.mokina2011@yandex.ru

Предметом исследования в статье являются функции цвета в описании «вещных» деталей и растений-двойников персонажей в романе Сологуба «Тяжелые сны». Автор полагает, что в романе создается своеобразный «язык цветов»: цвета и цветы являются сигнатурами духовного пути героев, указывающими на тайный и вечный его смысл.

Ключевые слова: предметный мир, цветовая гамма, цветы, духовный путь, мифологические и библейские аллюзии.

'Language of Flowers/Colors' in the Novel by F. Sologub «Bad Dreams»: To the Issue of 'Faithfulness to Things' in the Symbolist Poetics

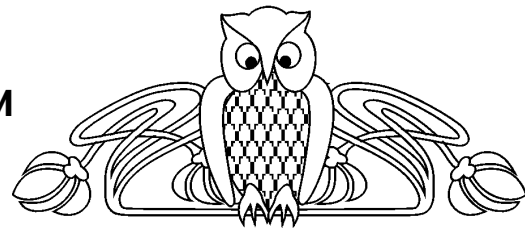
N. V. Mokina

The subject of research in the article is the function of color in the description of objects' details and the plants – counterparts of characters – in Sologub's novel «Bad Dreams». The author presumes that a peculiar 'language of flowers/colors' is created in the novel: flowers and colors are the signatures of the characters' spiritual path indicating its mysterious and eternal meaning.

Key words: world of objects, color range, flowers, spiritual path, mythological and biblical allusions.

DOI: 10.18500/1817-7115-2015-15-3-82-89

Своеобразие первого романа Ф. Сологуба «Тяжелые сны», вышедшего отдельным изданием в 1896 г., исследователи видят в его «многоплановой стилистической ориентации»¹, в органичном соединении элементов натуралистической поэтики («фотографической описательности мелочей провинциального быта и нравов», «хроникальной композиции»², интересе к характерам, «в определенном смысле санкционированным



пафосом натурализма»³) и примет «нового искусства». Новациями признаются, прежде всего, декадентские «идеалы отвлеченного эстетизма и эротизма»⁴ и «полемиическая переключка с классическими образами и сюжетами, осмысление их как «строительного сырья»»⁵.

Но и традиционность, и новизна поэтики «Тяжелых снов» представляются более значительными, причем новации особенно очевидны там, где Сологуб, казалось бы, идет «исхоженными путями». В частности, новый смысл в романе обретают ключевые ситуации «русского сюжета», схема которого «сквозит» и в повествовании о главном герое «Тяжелых снов» – Логине. Сологубовский герой также проходит традиционный для героев русских классических романов путь: через искушения, падение, воскресение души⁶. Но непризнание автором убийства «по совести» преступлением и его представление о духовном воскресении как разрыве героя с греховным прошлым, не предполагающем раскаяния, воспринимаются как вызов традиционным ценностям.

Такой же «сплав» традиционных и новых аспектов можно увидеть и в мифоориентированности сюжетных коллизий, и в интертекстуальной игре, которую ведет на страницах первого романа Сологуб, не только окружающий главного героя, «лишнего» человека⁷, литературными прототипами – Гамлетом и Дон-Кихотом (неизменными спутниками «лишних людей» в русских классических романах), но и персонифицирующий внутренние противоречия героя в образах Каина и Авеля.

Новациями отмечены даже те элементы поэтики, которые истолковываются исследователями исключительно как натуралистический эмпиризм: акцентирование бытовых подробностей, еще бо-