

В. В. ОДИНЦОВ

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
АВТОРЕДАКТИРОВАНИЯ ПИСАТЕЛЕЙ

Анализ работы писателя над текстом художественного произведения важен и для текстологии, и для стилистики. Для глубокого понимания стиля писателя необходимо (на что указывали Л. В. Щерба и В. В. Виноградов) учитывать не только те языковые средства, которые используются в произведении, но и то, от чего писатель отказывается, чего он избегает. Если для стилистики вообще большое значение имеет эксперимент, то в случае авторедактирования он особенно выразителен, ибо осуществляется самим автором.

В результате анализа правки писателя стилист нередко приходит к выводу о том, что писатель занимается подбором синонимов, выбирает наиболее яркое слово, устраняет стилистическую неловкость, приближается к живой разговорной речи (в особенности в диалоге). Между тем в подобных суждениях много спорного и противоречивого. При таком подходе обычно не учитывается структурная целостность текста, литературное произведение рассматривается в общеязыковом или общестилистическом плане<sup>1</sup>, тогда как оно должно изучаться прежде всего как художественное создание.

В связи с этим особенно плодотворным представляется разработанный В. В. Виноградовым метод стилистического анализа правки писателя с учетом общей структуры «образа автора». Именно таким образом анализировал В. В. Виноградов, например, правку А. С. Пушкиным повести «Станционный смотритель». Он показал, что каждое изменение углубляло и наполняло новым содержанием повествовательную структуру и образ

<sup>1</sup> Наблюдения лингвистов бывают порой весьма интересны сами по себе, однако они не связываются с художественной задачей писателя. Во многих работах сравниваются только отдельные пары слов или предложений в отрыве от структуры целого текста. Например, С. А. Колтаков при анализе правки М. А. Шолохова сопоставляет диалектное слово и его литературный синоним, ограничиваясь лишь общей стилистической характеристикой их и ничего не говоря о функции этих элементов. Поэтому основное положение о том, что правка М. А. Шолохова заключалась «в отборе тех синонимов, которые наилучшим образом выражают авторскую мысль», остается не раскрытым (С. А. Колтаков, Работа М. А. Шолохова над языком романа «Тихий Дон», РЯШ, 1965, 2, стр. 19). Анализируя правку А. С. Пушкина, М. И. Фомина говорит, например, о замене славянских форм (*пред, единый* и др.) русскими, но остается непонятным, почему славянизмы сохраняются в других случаях. О многих других заменах (в частности, *знакомы на известны, нужные известия на нужные сведения, удалиться на ушла, позвала на кликнула* и др.) говорится, что они могут быть объяснены «поисками более точного синонима», но вне широкого контекста невозможно понять, почему слово *сведения* точнее, чем *известия* (М. И. Фомина, Из наблюдений над приемами авторедактирования А. С. Пушкина, М., 1966, стр. 18 и сл.). Не свободны от этих недостатков и некоторые работы, весьма интересные в других отношениях (см., например: А. Ф. Дружинин, Работа А. Н. Толстого над языком романа «Петр I», «Уч. зап. МОПИ», 100, Труды кафедры русского языка, 6, 1961; А. А. Трасова, Из творческой лаборатории М. Горького М., 1964).

главного героя<sup>2</sup>. Б. М. Эйхенбаум в предисловии к книге Б. В. Томашевского «Писатель и книга» писал: «Меняя текст произведения, писатель движется не от плохого к хорошему (такого рода изменения составляют ничтожную часть его работы), а от одних решений к другим...»<sup>3</sup>.

Тем более нельзя видеть в правке писателя стремление к грамматико-стилистической правильности, к подравниванию под общие нормы литературного языка. При таком подходе нельзя объяснить случаи, когда писатель то использует слово, то устраняет его. Например, в «Повестях Белкина» в одном случае *изумление* исправлено на *удивление* («Метель»), в другом же *удивление* заменено словом *изумление* («Выстрел»). Интересно, что в обоих случаях эти слова употреблены при описании реакции персонажа, причем это описание представляет собою выделенную, развернутую ремарку, делящую диалог на две части. В обоих случаях это центр, вершина драматического эпизода, его самый напряженный момент.

В «Выстреле», когда Сильвио объясняет рассказчику свое нежелание стреляться с «новым офицером»:

«... я мог бы приписать умеренность мою одному великодушью, но не хочу лгать. Если б я мог наказать Р\*\*\*, не подвергая вовсе моей жизни, то я б ни за что не простил его.

Я смотрел на Сильвио с изумлением»<sup>4</sup>. Объяснение синонимической замены дать, кажется, просто: Пушкину нужно подчеркнуть странность признания Сильвио через реакцию собеседника (крайняя степень удивления). Но вот сцена любовного объяснения в «Метели», когда Марья Гавриловна вдруг узнает от влюбленного и любимого ею Бурмина, что он женат: «... Да, я знаю, я чувствую, что вы были бы моею, но — я несчастнейшее создание... я женат!» (стр. 85).

Казалось бы, реакцией героини должно быть изумление. Пушкин так сначала и написал: «Марья Гавриловна взглянула на него с изумлением», а затем исправил: «с удивлением». Можно, конечно, объяснить замену поисками более емкого, более точного слова. Но тогда возникнет естественный вопрос: почему то или иное слово в данном контексте оказывается более емким, более точным?

На этот вопрос нельзя ответить без анализа художественной структуры текста, в частности структуры диалога. Художественный диалог строится на активном взаимодействии разных точек зрения. В данном случае герои по-разному говорят по существу об одном и том же. Когда вслед за словами Бурмина следует реплика Марьи Гавриловны: «Что вы говорите? — воскликнула Марья Гавриловна; как это странно!...», — то это не просто удивление в связи с его признанием о странном венчании. Ведь она хотела рассказать о том же: «... как это странно! Продолжайте; я расскажу после... но продолжайте, сделайте милость». Реальное участие персонажей в диалоге неодинаково. Диалог ведут реплики Бурмина, из диалога устраняются все указания на резкую реакцию героини, все, что позволило бы выявить раньше времени намерение героини и тем самым ослабить диалогическое напряжение. Например, ремарка к вышеприведенной реплике: «прервала с живостью Марья Гавриловна» была начата Пушкиным так: «М. (арья) Г. (авриловна) смутилась [при] и с живостью...» Этим, по-видимому, объясняется и замена *изумления* на *удивление* в данном случае.

Правка реплик героев часто объясняется стремлением к передаче живой разговорной речи. Но не все случаи поддаются такой интерпретации.

<sup>2</sup> См.: В. В. Виноградов, К изучению языка и стиля Пушкинской прозы, РЯШ, 1949, 3.

<sup>3</sup> Б. В. Томашевский, Писатель и книга, 2-е изд., М., 1959, стр. 10.

<sup>4</sup> А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., 8, М., 1938, стр. 68.

Так, в заключительном диалоге «Выстрела» вопрос рассказчика: «Вы хорошо стреляете?» изменяется: «А хорошо вы стреляете?». Присоединительный союз характерен для реплик диалога. Но в том же диалоге можно указать и на случай, когда присоединение Пушкиным устраняется: «<Да и> Лучший стрелок, которого удалось мне встречать...» (стр. 72). Пушкину надо было незаметно подвести читателя к рассказу о последней дуэли Сильвио, речь уже пошла о нем, присоединение разрушало эту незаметность и естественность.

Художественным целям подчиняется и правка народно-разговорной лексики. Как известно, Пушкин при передаче крестьянской речи избегал ярких диалектно-просторечных черт. Средства яркие и выразительные сами по себе труднее согласовать в художественном ансамбле. В то же время крестьянский характер, крестьянская речь у Пушкина выступают весьма естественно. Выход был найден Пушкиным в создании контраста. Так, в очень строго и симметрично построенном диалоге Владимира Дубровского и Антона книжно-деловой характер реплик первого образует своеобразный фон для разговорно-просторечных реплик кучера. Естественно, что при правке Пушкин усиливал в репликах Владимира элементы книжности, в репликах Антона — элементы разговорности:

## В печатном тексте

[Владимир]  
какое дело у отца  
моего  
правда ли что  
[Антон]  
барин, слышь  
не поладил  
а тот и подал  
барские воли  
а ей богу  
господа  
полно вам  
у него часом и своим  
да и мясо-то отдерет

## В черновиках

какое дело у батюшки  
  
правда что  
  
слышно, барин  
побранился  
и тот и подал  
барские дела  
а) а и то сказать б) а право  
дворяне  
скоро вам не будет  
у него и своим порою  
да и мясо отдерет  
и т. д. <sup>5</sup>.

Если признавать, что художественная речь строится по своим законам, то при анализе писательской правки необходимо исходить именно из них, а не из общеязыковых закономерностей. Если признавать, что художественное произведение — это целостное, сложное построение, имеющее конструктивный стержень (разные исследователи называют его по-разному), то необходимо увидеть, каким образом все исправления текста делают более четкой основную конструктивную идею. Таким образом, главное при анализе правки писателей — установить **о д н о н а п р а в л е н н о с т ь** всех элементов художественного построения, однонаправленность всех изменений. Исправления и лексики, и синтаксиса, и морфологии идут у писателя в одном направлении, они взаимосвязаны. Попробуем это показать на примере правки Л. Н. Толстым последней части рассказа «После бала».

## В печатном тексте

Я стал смотреть туда же и увидал посреди рядов что-то страшное, приближающееся ко мне.

## В черновиках

Только когда эти люди поравнялись со мною, я понял, что это было. Привязанный к ружьям человек

<sup>5</sup> А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., 8 (2), М., 1940, стр. 773.

Приближающееся ко мне был оголенный по пояс человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его. Рядом с ним шел высокий военный в шинели и фуражке, фигура которого показалась мне знакомой. Дергаясь всем телом, шлепая ногами по талому снегу, наказываемый, под сыпавшимися с обеих сторон на него ударами, подвигался ко мне, то опрокидываясь назад, — и тогда унтер-офицеры, ведшие его за ружья, толкали его вперед, то падая наперед — и тогда унтер-офицеры, удерживая его от падения, тянули его назад. И, не отставая от него, шел твердой, подрагивающей походкой высокий военный. Это был ее отец с своим румяным лицом и белыми усами и бакенбардами...<sup>6</sup>

был прогоняемый сквозь строй, сквозь 300 палок, как мне сказали, бежавший солдат татарин. Все солдаты, вооруженные палками, должны были ударять по спине проводимого мимо их человека. Полковник кричал на людей, которые недостаточно крепко били, и бил их за это, угрожая еще жестоким наказанием. Солдаты взмахивали один за другим палками и ударяли по спине волочимого мимо них человека....

Влекомый на ружьях человек то откидывался назад, и тогда солдаты со средоточенными, серьезными лицами толкали его вперед; то падал наперед, и тогда те же солдаты удерживали его от падения и медленно вели вперед...<sup>7</sup>

Какие же изменения произвел Л. Н. Толстой и с какой целью? Кажется, описан один эпизод, реальное содержание вариантов одинаково. Изменения как будто совсем незначительны: какие-то подробности включены, какие-то устранены. Собственно соотносительных лексических замен почти нет. Пожалуй, единственный случай: *откидываться* — *опрокидываться* (большая интенсивность действия). Эстетический же эффект различен. Очевидно, правке подверглась не столько сама лексика, сколько способы и приемы ее организации, вся композиционно-стилистическая структура отрывка. Неизбежно возникает вопрос: связаны ли вообще отдельные изменения текста друг с другом — например, нагнетание деепричастных оборотов и устранение указания на 300 палок? Или эти изменения не за-висят одно от другого?

Рассмотрим подробнее правку Толстого. Интересны обозначения действующих лиц. В рукописном тексте солдат-татарин, которого прогоняли сквозь строй, везде называется *человек*: «привязанный к ружьям человек», «проводимого мимо их человека», «волочимого мимо них человека», «влекомый на ружьях человек». Слово *человек*, имеющее слишком общий смысл, естественно, требует уточняющих определений (здесь определения однотипны, выражены они причастным оборотом, основу которого образуют синонимичные слова *проводимый*, *волочимый*, *влекомый*). В печатном тексте также выступает обозначение *человек* (и даже с тем же определением — *привязанный к ружьям*), но тем заметнее разница. В рукописи слово *человек* лексически опустошено, оно выступает в обобщенно-местоименном значении (близком к значению слова *лицо* в официально-деловом стиле). Основной смысл словосочетания выражается не им, а определением-причастием, которое к тому же, находясь в препозиции, получает большую адъективизацию. Все это усиливает «безличность», некоторую «протокольность» перечисления. В печатном тексте слово *человек* семантически полномерно. Такое соотношение поддерживается тем, что в печатном тексте это слово является ремой, в рукописи (второе предложение) — темой. Слово *человек* в окон-

<sup>6</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., 34, М., 1952, стр. 123.

<sup>7</sup> Там же, стр. 488.

чательном варианте служит точным обозначением того, что было описано раньше как «что-то страшное, приближающееся ко мне». То, что слово *человек* выступает здесь в своем основном словарном значении, доказывается возможностью употребления его в именном сказуемом и без определений: «Приближающееся ко мне был... человек».

Обращает на себя внимание тот факт, что в печатном тексте происходит смена обозначений. Один и тот же предмет называется по-разному. Слово *человек*, появившись однажды, больше уже не встречается, оно выступает в ряду других обозначений: *что-то страшное* — *человек* — *наказываемый*. Неопределенное вначале *высокий военный* раскрывается: «Это был ее отец...»; неопределенное *солдаты* конкретизируется: «унтер-офицеры, ведущие его за ружья». Такая смена обозначений является основой приема «узнавания». Рассказчик видит происходящее все более точно, детально. В рукописи «узнавания» нет. Говорится о *полковнике*, а *солдаты* и *люди* чередуются, т. е. дается даже более общее обозначение вслед за более конкретным («Полковник кричал на людей...»). В рукописи заметно как будто безразличное чередование или повторение обозначений. Например: *эти люди* — *все солдаты* — (*кричал*) *на людей* — *солдаты* (*взмахивали*) — *солдаты* (*толкали*) — *солдаты* (*удерживали*). Ср. также: *должны были ударять по спине* — *ударяли по спине*. Нет смены обозначений даже там, где ее можно было бы ожидать. Так, когда уже объяснено, что «привязанный к ружьям человек» — это «прогоняемый сквозь строй... бежавший солдат татарин», по-прежнему говорится о «проводимом мимо их человеке», «влочим мимо них человеке», «влекомом на ружьях человеке». Такой повтор обозначений также усиливает бесстрастность тона, «протокольность» описания.

В рукописи все описание оказывается объяснением, раскрытием смысла начальной фразы отрывка: «...я понял, что это было». В окончательном варианте обобщенная передача происходящего уступает место непосредственному, субъективному восприятию и описанию событий. Показательно, что в рукописном тексте рассказчик находится вне изображаемой картины, не является ее участником, тогда как в печатном тексте на присутствии рассказчика указывается несколько раз: «приближающееся ко мне» (дважды), «фигура... показалась мне знакомой», «наказываемый... подвигался ко мне». При переработке рассказа Толстой устраняет все, что создавало объективизм, деловитость тона. В печатном тексте нет сообщения о том, что «солдаты... должны были ударять...», а просто описано, как это происходило. Указание на источник сведений («как мне сказали») заменяется диалогом:

«— Что это они делают? — спросил я у кузнеца, остановившегося рядом со мною.

— Татарина гоняют за побег, — сердито сказал кузнец...». Этот диалог устраняет разрыв между моментом действия и моментом его описания. Писатель отказывается от четкости и определенности изображения. Так, в рукописи говорится, что «все солдаты ... один за другим ... ударяли ... палками по спине». В печатном тексте вместо этого детализированного описания мы видим «неточное»: «под сыпавшимися... ударами».

В рукописи деловитость и объективизм создается также расчленением действия, достигаемым путем употребления однородных сказуемых: «полковник кричал... и бил...», «солдаты взмахивали ... и ударяли», «солдаты удерживали... и вели...». В печатном тексте бросается в глаза появление ряда деспричастных оборотов — основное действие, выражаемое глаголом, осложняется рядом побочных: *подвигался* — *дергаясь*, *шлепая*, *опрокидываясь*, *падая*. Ср. также: в рукописи — «солдаты удерживали... и... вели», в печатном тексте — «унтер-офицеры, удерживая... тянули...».

Устраняется уточняющее замечание («прогоняемый сквозь строй, сквозь 300 палок») и сами цифры<sup>8</sup>.

Субъектно-эмоциональное насыщение описания достигается и синтаксическими средствами. Если в рукописном варианте предложения четко отграничены друг от друга (в начале каждого предложения разные субъекты: «Привязанный к ружьям человек был... солдат татарин», «все солдаты... должны были ударять...», «Полковник кричал на людей...», «Солдаты взмахивали...»), во всех случаях прямой порядок слов (что в общем не характерно для художественной прозы), способы связи предложений эксплицитно не выражены, — то в печатном тексте различными средствами, эксплицитно подчеркивается связь предложений (лексический повтор: «... увидел... что-то страшное, приближающееся ко мне. Приближающееся ко мне был...»; указательное местоимение: «Это был ее отец...»; присоединительный союз: «И, не отставая от него...»). Препозитивные деепричастия и причастия, отодвигая подлежащее от сказуемого, выделяют, экспрессивно подчеркивают действие, создают напряженный драматизм изображения.

Изменения лексики и синтаксиса, устранение или добавление некоторых деталей приводит к иной группировке предметов, действий, признаков и в конечном счете к иной композиции отрывка. В рукописи видна, так сказать, рядоположенность деталей описания, с одинаковым вниманием описываются и наказываемый, и полковник, и солдаты. В печатном тексте очевидно выдвигание на передний план двух персонажей — наказываемого и полковника. Это выделение достигается синтаксически (например, группировкой причастных и деепричастных оборотов) и лексически. Особенно показательно перераспределение определений. Так, в рукописном варианте *полковник* употреблено без определений; в печатном «полковник» характеризуется целой серией согласованных и несогласованных определений: «высокий военный», «твердая походка», «румяное лицо», «белые усы»; «военный в шинели и фуражке» и др. Напротив, определения к слову *солдаты* («солдаты со средоточенными, серьезными лицами», «солдаты, вооруженные палками») устраняются. Ср. также изменение грамматической формы: в рукописи слово *солдаты* в именительном падеже (т. е. в положении субъекта речи), в печатном тексте — в косвенном (родительном); в рукописи в картине появляются сначала *люди*, затем *привязанный к ружьям человек*, а в печатном тексте мы видим «посреди рядов что-то страшное» (изменение и лексическое, и грамматическое). Писатель снимает все, что мешало контрастной противопоставленности двух персонажей. Более того, между ними устанавливается связь, которой не было в рукописи: «Рядом с ним шел высокий военный...», «И, не отставая от него, шел... высокий военный».

Таким образом, первоначально сцена экзекуции, по-видимому, должна была представлять собой добросовестное описание рассказчиком прошедших событий; это были воспоминания рассказчика из времен юности, и сцена экзекуции давалась в том же стилевом ключе, что и сцена бала. Правка Толстого направлена на то, чтобы заменить «рассказ о прошлом» передачей непосредственного восприятия и переживаний рассказчика. Все подчеркивает ту последовательность, ту постепенность, с которой

<sup>8</sup> Интересно сопоставить эту правку Л. Толстого с изменениями, которые Пушкин внес в текст при работе над «Станционным смотрителем». Изображая сцену, в которой смотритель просит Минского отдать Дуню, а Минский выпроваживает старика, сунув ему деньги, Пушкин в черновике написал: «Потом взяв со стола несколько ассигнаций, сунул их ему за рукав — отворил двери». В окончательном же варианте конкретное, точное обозначение «ассигнации» заменяется неопределенным «что-то»: «Потом, сунув ему что-то за рукав, от отворил дверь» (А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., 8 (2), М., 1940, стр. 652. Анализ этой правки дан в работе: В. В. Виноградов, указ. соч.).

рассказчик воспринимает события. Дистанция между прошлым и настоящим в печатном тексте минимальна; время рассказа и время действия совпали. Рассказчик стилистически изменился, стал непосредственным наблюдателем, героем описываемой сцены (формально рассказчик не изменился, по-прежнему повествование идет от лица Ивана Васильевича). Создается новая субъектная сфера — герой. Изображаемое пропускается сквозь призму его сознания. Соотношение автор — рассказчик (сцена бала) осложняется при описании сцены «после бала»: автор — рассказчик — герой (непосредственный наблюдатель). Какой эффект достигнут этим?

В. В. Виноградов писал: «Изображение событий с точки зрения непосредственного наблюдателя усиливает и подчеркивает реалистический „тон“ и стиль воспроизводимых сцен, создавая иллюзию прямого отражения действительности. Несмотря на субъективную призму персонажа и именно благодаря ей, возрастает „объективная“ точность, достоверность изображения»<sup>9</sup>.

Таким образом, при стилистическом анализе авторедактирования писателей необходим комплексный учет всех изменений текста. Задача исследователя заключается в том, чтобы понять общее направление и общий смысл правки, однонаправленность всех элементов художественной структуры.

---

<sup>9</sup> В. В. Виноградов, О языке Л. Н. Толстого, «Литературное наследство», 35—36, М., 1939, стр. 172.