

Талина

Мурзик

доктор филологических наук, профессор



ПЯТЫЙ ЭТАЖ ТРЕХЭТАЖНОГО ДОМА

Фактическая неточность в художественном тексте как проблема коммуникативной поэтики

Ценность художественного произведения непосредственно связана с ролью читателя как важного звена в системе художественной коммуникации. Если в процессе чтения обнаруживается существенное расхождение между передаваемым и воспринятым смыслом, то это обязательно скажется на оценке. К числу типичных ошибок, сбоев в канале художественной коммуникации относятся случаи нарушения автором фактической точности: воспринимающий видит, что изображение предметов или явлений, известных ему по опыту, фактически неверно.

Иногда требование правдивости нарушается со специальными целями, это поэтический прием, и читатель понимает его заданность, учитывая, что автор знает о допущенных им неточностях. Ошибка здесь или прием? Осознав, что перед ним прием, читатель в дальнейшем оценивает, насколько успешно этот прием работает, и тут уже другая проблема.

В литературе может быть изображено нечто невозможное и нелогичное, но вместе с тем «достоверное». У Гоголя: «...только разве по козлиной бородке под мордой, по небольшим рожкам, торчащим на голове, можно было догадаться, что это не немец и не губернский стряпчий, а просто черт». Сугубо вымышленные ситуации и персонажи, освещенные традицией (джинн из бутылки, говорящая кобылица и т. п.), отодвигают требования соответствия реальности на задний план. Однако и здесь определенная мера доверия должна выдерживаться. Даже в сказке, даже в легенде не все возможно. Гоголь говорил, что можно писать о яблоне с золотыми яблоками, но не о грушах на вербе. Видимо, даже в искусстве условной формы *степень* правдоподобия важна для того, чтобы образ был принят. Н. Москвин передает свою беседу с А. Малышкиным о сочиненной каким-то писателем «легенде». Из двух братьев наследство должен был получить тот, кто победит в лодочных гонках, кто раньше коснется рукой берега. Один из них, опаздывая, отрезал ножом свою руку и бросил на берег. На что надеялся писатель, сочиняя эту нелепость? «И хотя бы он, умная голова, спросил медиков: легкое ли это дело? Да еще перочинным ножом! — негодовал А. Малышкин. — Поверьте,



пока старший братец будет над этим потеть, младший с двумя целыми руками не только достигнет берега, но уже и получит наследство. Может быть, даже успеет пропить его» [5; 127].

К. Чуковский в своем дневнике делает запись о сомнительных фантазиях Замятина в романе «Мы»: «Все питаются нефтью. Откуда. Откуда же они берут нефть? Их называют отдельными буквами латинской азбуки плюс цифра. Но сколько букв в латинской азбуке? Двадцать четыре. На каждую букву приходится 10 000 человек. Значит, их всего 240 000 человек. Куда же девались остальные? Все это неясно и сбивчиво» [11; 243].

Искусство – условность (даже реалистическое), но оно входит в нашу жизнь на правах действительности. Читатель добровольно ставит себя в позицию принимающего *иллюзию реальности*. На создание этой иллюзии писатели кладут все свои силы, и известно немало случаев, когда они указывали друг другу на промахи типа «развесистой клюквы». Пушкин отмечал у одного поэта денницу (утреннюю звезду) в *полдень*. Рылееву в его «Думах» он советовал убрать упоминание о гербе России: «Древний герб, святой Георгий не мог находиться на щите язычника Олега; новейший, двуглавый орел... приняли у нас во время Иоанна III, не прежде». Чехов указал Лейкину, что охотники у него отстреливают куропаток *на деревьях* (куда они никогда не взлетают), а другому автору – что его героиня не могла «жадно вдыхать *опьяняющий запах анемонов*»: цветы анемоны совсем без запаха (это садовник Чехов знал точно). Горький отмечал подобные погрешности на полях книжек начинающих авторов, например: «Из жилета шить курточку невозможно», «Ох, длинны кнуты» (о «двадцатиаршинных» кнутах) и т. п.

К. Чуковский записал в своем дневнике [11; 544], что Л. Д. Блок помогла мужу избежать оплошности при описании Катьки в поэме «Двенадцать». У Блока было: «Гетры серые носила, / *Юбкой улицу мела*». Л. Д. заметила: «А ведь у *них* юбки короткие» и предложила: «Шоколад Миньон жрала». Поэт принял.

Мастером находить фактические погрешности был Святослав Бэлза. Это он заметил в повести молодого автора, что, войдя в дом, упомянутый где-то прежде как трехэтажный, герой поднимается на пятый этаж.

Владимир Лакшин, работавший в журнале «Новый мир», рассказал много интересного в своих воспоминаниях о Твардовском-редакторе. Приведем фрагмент.

«Особенно был придирчив к описаниям природы, крестьянского обихода, фронтového быта, того, что сам знал до точки. Вот пример, мне запомнившийся: в повести Айтматова была фраза: “Крепкие, как топором обтесанные, скирды...” Казалось бы, недурно сказано. Но Твардовский правит в верстке: “Гладкие, как гребнем обчесанные, скирды...” Как точна и бережна его замена: не нарушен даже ритм фразы, а образ стал правдивее, точнее.

Как-то совестил при мне литератора, допустившего оплошность в описании конской упряжи. И когда тот заупряился – в наших краях-де так было, Твардовский предложил ему: перескажите по порядку, как коня запрягают. И поглядывал на него с укоризной, когда тот путался: седелка, хомут, шлея, уздечка...» [3; 159].

Совершенно не терпел фактические неточности Бунин. Андрей Седых в своих мемуарах приводит письмо Бунина к нему (1957 г.). Вот что сказано там о Есенине (и «печатно восхвалявшем» его Г. Адамовиче):

«Вам угодно прочесть, что такое зимние сумерки? Пожалуйста:

Воют в сумерки долгие, зимние
 Волки *грозные* (!) с тощих полей,
 По дворам в догорающем инее
Над застрехами храп лошадей...

Почему храпят лошади в зимние сумерки? Каким образом они могут храпеть над застрехами? Молчи, лопай, что тебе дают! Благо никто уже не знает теперь что застрехой называется выступ крыши над стеной. Не знает и Адамович – он вряд ли знает даже и то, что такое лошади! И умиляется до слез, как “блудный сын” (Есенин) возвращается к родителям в деревню, погибшую оттого, что возле нее прошло – уже 100 лет тому назад, шоссе, от которого “мир таинственный” деревни “как ветер, затих и *присел*”» [7; 218].

Впервые в литературоведческом плане вопрос о подобных ошибках поставил Аристотель в своей «Поэтике». Он указал на несообразность в строках Анакреонта: «С ланью грудною, – *извилисторогую* мать потерявшей / В темном лесу, – боязливая девушка схожа...» Осмысливая этот факт, Аристотель делит погрешности на «касающиеся самой сущности искусства» и «совершенно случайные»: «Ведь незначительнее ошибка, если поэт не знал, что оленья самка не имеет рогов, чем если он не живо описал ее» [1; 129]. Учитывая исходную позицию Аристотеля, можно усматривать в художественном тексте ошибки отражения и ошибки исполнения. В стихотворении А. К. Толстого, где образы строятся как прямое отражение реалий: «Край ты мой, родимый край! / Конский бег на воле. / В небе крик орлиных стай, / Волчий голос в поле», – погрешность (орлы не летают стаями) более заметна, чем у Пушкина, когда он говорит о Кутузове: «из стаи Екатерининских орлов», – здесь образ трансформирован метафорой.

У Блока: «В какие улицы глухие / Гнать удалого лихача...». К. И. Чуковский записал в дневнике слова Н. Гумилева об этих строках: «Блок, очевидно, думает, что лихач – это лошадь. А между тем лихач – это человек» [11; 544]. Блок, конечно, знал, что такое лихач. И однако *гнать лихача* как-то у него проскользнуло. Хотя представление было правильным: ямщик-лихач *гонит коня* – его побуждают к такому действию.

Проблема соотношения фактической точности и художественной правды волновала Достоевского. По поводу картины Якоби «Партия арестантов на привале» он замечал, что неверен («мелодраматичен») разодранный тулуп на одном из арестантов: «Когда же так дерутся тулупы – вдоль по всей спине?» И еще: все арестанты в кандалах, но – без подкандалников. «Будьте уверены, что не только несколько тысяч, но даже одной версты нельзя пройти без кожаных подкандалников, чтоб не стереть себе ногу. А на расстоянии одного этапа без них можно протереть тело до костей. Между тем их нет. Вы, конечно, их забыли, а может быть, и не справились совершенно с действительностью. ... Это почти то же, как если бы кто рисовал лошадей без хвостов» [6; 137]. И он же писал А. Н. Островскому, восхищаясь «Женитьбой Бальзаминова»: «Капитан только у Вас вышел как-то частнолицый. *Только верен действительности и не более*».

Достоевский всегда подчеркивал, что правда жизни и правда искусства – не одно и то же, что, кроме фактической точности, нужна еще и «поэтическая правда», что искусство – не дагерротип («и самого-то материала одним дагерротипом верно не передадите»). Не все «физически возможное» можно переносить

в искусство. Надо уметь «остановиться перед нехудожественной правдой». Айвазовский действительно мог видеть, что весь бок корабля был розово-золотым от заката. И он пишет золоченую картину «Партенит на южном берегу Крыма», и вышла «путаница, а не правда». «Бросьте два-три пятна из розового золота, как сделал Гоголь в описании степи, но пожалейте глаза зрителей и не давайте золотой картины».

Сходный упрек делает Достоевский Дюма. Положим, что граф Монте-Кристо богат, но к чему же изумрудный флакон для яда? Конечно, есть физическая вероятность отыскать в природе крупный изумруд, который годится на флакон. Но все же такую возможность читатель не примет за правду – «надо же знать и меру». «Оттого-то Дюма и не художник, что он не может удержаться в своей разнузданной фантазии от преувеличенных эффектов». Напротив, Пушкин бесконечно правдив в своей «Пиковой даме», которая есть «верх искусства фантастического». «Фантастическое в искусстве имеет предел и правила, – рассуждает Достоевский. – Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что вы должны почти поверить ему. И вы верите, что Германн действительно имел видение...» [6; 138]

«В поэтическом произведении предпочтительнее вероятное невозможное, чем невероятное, хотя и возможное», – формулировал Аристотель. Применительно к художественному тексту проблема точности (предметной и понятийной) неизмеримо усложняется – ведь имеется в виду и точность образная.

Строгий, придирчивый редактор А. Макаров (к его рецензиям мы будем не раз обращаться) делает такую пометку на полях рукописи: «Может быть, и не точно, зато больно хорошо» [4; 65]. Что это значит? Какая-то внутренняя целесообразность... Справедлив ли упрек поэту, который пишет о ласточке: «Дам тебе я зерен, А ты песню спой»? Ласточки не клюют зерен. Но «попробуйте-ка вместо зерен пообещать здесь мушек или мошек...» [8; 25]

«У оленя пасть? Побойтесь бога» – другая пометка А. Макарова, совершенно справедливая. Приведем здесь рядом наш пример из «Казakov» Л. Толстого. Эпизод в винограднике: «Собака тоже иногда схватывала слюнявым ртом низко висевшие кисти». Для оценки уместности или неуместности этого «рта» должно учесть всю систему образных связей повести, весь «лабиринт сцеплений». Отправляясь с Лениным на охоту, Ерощка говорит: «Мурло-то закрой: фазан... мурла человечье не любит». А далее: «Чекалки с недовольными лицами пробираются в другую сторону». Ерощка советует брать пример с кабана и т. д. Вся система со- и противопоставлений животного и человеческого мира работает на общую идею. Заблудившись, Оленин надеется, что выведет собака. И она действительно вывела – к реке («Он напился вместе с нею...»). А потом, в винограднике, когда Оленин ест ягоды, «собака тоже... слюнявым ртом...» Всё на своих местах, всё глубоко закономерно («пасть» здесь никак не подходит). Не в том ли смысле и говорил Толстой, что «художество требует еще гораздо большей точности, чем наука»? Или Чехов: «Я правдиво, то есть художественно, опишу вам жизнь...»

По поводу одного замечания о «невозможном положении» в его стихах Фет отвечал Тургеневу: «Обязан ли поэт, да еще лирический, выбирать только строго-реально-возможные положения и состояния?» В отношении фактических неточностей читатель обычно гораздо менее придирчив, воспринимая поэзию.

Оказывает влияние и специфика жанра. Герой чеховского «Медведя» *вызывает женщину на дуэль*. Но характер этого персонажа и вся сцена так жизненны, исполнены такой внутренней психологической правды, что зритель готов поверить во вздор. Автор как бы приглашает нас не замечать явных отступлений от внешнего правдоподобия, и в этом для Чехова своеобразное очарование жанра водевиля.

Еще одна из составляющих оценки – учет художественного метода. Романтический образ условен. Если предъявить «Паре гнедых» Апухтина тот счет, что средняя продолжительность жизни лошади – около 15 лет, то рухнет вся художественная конструкция, включая сюжет этого стихотворения, ставшего популярным романсом. К произведению, выполненному в рамках реалистического метода, мы более строги в отношении точности отражения реалий. «Реализм предполагает, помимо правдивости деталей...» – это так очевидно и несомненно, что лишь бегло оговаривается. Но и тут все не так уж просто. И романтикам «лгать заслуги нет». У Пушкина-романтика периода южных поэм видно стремление нигде не отступить от жизненной правды, то есть придерживаться соответствия содержания образа (и бытового, и психологического, и эмоционального) реальной действительности. Известно объяснение Пушкина по поводу упрека, почему пленник не бросился в реку спасать черкешенку: «Да сунься-ка, я плавал в кавказских реках, тут утонешь сам, а ни черта не сыщешь». Ответ трезвого реалиста.

Как относиться к тем ошибкам, которые Аристотель называет «случайными»? Д. С. Лихачев считает, что читатель отбрасывает случайную порчу (ботанические ошибки у Тургенева, Чичиков летом в шубе «на двух медведях» и т. п.). Д. В. Стариков предостерегает от проверки гармонии «скорее арифметикой, чем алгеброй». Однако в итоге многолетних дискуссий попытки оправдать лермонтовскую «львицу с косматой гривой на хребте» все же не увенчались успехом. Чехов, оговаривая погрешности физиологического, медицинского порядка в «Крейцеровой сонате» Л. Толстого, писал: «Ввиду достоинств повести их просто не замечаешь». Но ведь Чехов заметил! И, наверное, не он один был знающим врачом.

Огромная читательская аудитория включает людей самых разных специальностей. Найдутся такие, которые увидят, что автор рассказа «Провинциал» А. Мелихов неправильно понимает и употребляет выражение «роза ветров» (в наших экспериментах на это указал математик). Делая обзор прозы на «производственно-бытовые» темы, В. Сухнев приводит ряд допущенных несообразностей: «никакого заявления “по собственному желанию” специалисты колхозов не пишут»; «приписать объем работ без ведома агронома совхоза управляющий не может». Критик резонно замечает, что автору «надо знать технологию приписок, коли берется их показывать» (Литературная газета. 1983. № 44. С. 5). Писатель должен знать всё! Достоевский дотошно выяснял, какие костюмчики носили гимназисты младших классов, чтобы правильно одеть Коллю Красоткина и его приятелей. Л. Толстой доискивался в архивах, какой масти лошадь была у Хаджи-Мурата. Кто из читателей знал об этом? Но сама мысль о возможности допустить фактическую ошибку невыносима для настоящего художника. Грэм Грин даже посещал лепрозорий, чтобы в описания не проникла какая-нибудь неточность.

Забота о фактической точности, правдивости составляла важную часть работы Г. Флобера и отнимала уйму времени. Чтобы не ошибиться в деталях эпизода, занимающего всего шесть-семь строк (Фредерик на бирже – «Воспитание чувств»), он обращается за консультацией: 1) каким образом Фредерик

мог выиграть и сколько? 2) проигрывает всё – сколько? и почему? Написав уже значительную часть «Саламбо», поехал в Тунис, основательно объездил его окрестности и развалины Карфагена: «И вот теперь все, что я написал в своем романе, придется переделать: я совершенно заблуждался». Чем только не приходилось заниматься: выяснять, каким образом можно было в 1848 году проехать из Фонтблэ в Париж («В “Путеводителе по Парижу”, т. 1, с. 1660, я прочел, что Лисская линия была открыта только в 1849 году – ...как меня это злит!», «как выглядели санитарные тележки?» – и т. п.) Флобер бродил по Нормандии в поисках «местечка» для своих Бувара и Пекюше («где их поселить?!»), «поездил по Орну и Кальвадосу и, наконец, нашел, где приютиться моим чужакам». У одного из корреспондентов он выпрашивает, не случилось ли тому в окрестностях Туниса осмотреть «ущелье Топора» – как оно выглядит? Сам Флобер это ущелье не нашел. То он сообщает, что ему необходимо «проникнуть в девичьи мечты», и он просит Луизу Коле вспомнить что-нибудь в этом роде. Чтобы закончить один эпизод, ему осталось только «пройтись ночью со свечой по огороду». Он штудирует хирургию по поводу возможных искривлений стопы (неудавшаяся Шарлю Бовари операция) и, наконец, заявляет: «На будущей неделе отправляюсь в Кламар вскрывать трупы» (там хирургом работал его брат) [9, I; 168, 414; 9, II; 69, 144, 150].

Немало ошибок связано с введением в текст мифологических образов. «Атлантом прохожу я по земле...» А. Макаров делает пометку: «Атлант... вечность стоит на одном месте, придерживая небесный свод». То же – с реалиями религиозно-культульного быта. У Тургенева в рассказе «Степной король Лир» дьячок «раздувал *паникадило*». Очевидно, он раздувал кадило (металлический сосуд для курения ладаном, согласно С. Ожегову). Паникадило – люстра или канделябр в церкви.

Писателя могут подвести историко-культурные, биографические, этнографические, лингвистические и многие другие детали. В стихах В. Высоцкого: «И Маяковский лег виском на дуло». Но Маяковский выстрелил себе в сердце. И замечательная строфа воспринимается как все же дефектная. Ведь перед нами живописный образ, который непосредственно действует на воображение. А этот образ не совмещается с теми точными сведениями, которые мы имеем, которые без всякого нашего усилия «сами» всплывают в сознании и мешают картине.

Приведем несколько фактов, почерпнутых нами из журнала «Литературная учеба» (ЛУ) 30-х годов, который в тот период печатал много полезного для начинающих, неопытных авторов.

Пограничник, стоя на посту, «песни поет о любимой своей». В каком уставе погранохраны допускается такая вольность на посту?! (ЛУ. 1939. № 11. С. 144).

«И если конь летит в атаку с опущенными ушами, то это не боевой конь, а украинская кобыла: когда конь устремляется в атаку, у него уши поставлены» (Вл. Лидин. ЛУ. 1939. № 10. С. 76).

«Пламя в щелочки от жары / Просочилось, как сок арбузный / Из надтреснутой кожур» (о мартеновской печи). Этот опус некоего А. Филатова прокомментировал А. Сурков: «Самое пылкое воображение не может представить мартеновскую печь *растрескавшейся, как арбуз*, и кроме того, Филатов обманывает зрение читателя, ибо пламя мартеновской печи при большом притоке кислорода белое, а не красное, как арбузный сок, и не розовое, как говорится в следующей строфе» (ЛУ. 1935. № 1. С. 166).

Иногда встречаются несправедливые упреки. В. Катаев рассказывает, как Бунин негодовал: «...Что это за Исус Христос в белом венчике из роз? Он, вероятно, хотел сказать в веночке. Венчик – это не веночек, а совсем другое. Тут даже нет элементарного чутья русского языка. Типичнейший модернизм» [2; 200]. Заглянем, однако, в толковый словарь Ожегова. Там к слову «венчик» дано два значения: 1. Венец (т. е. веночек) и 2. Часть цветка, состоящая из отдельных или сросшихся лепестков. Таким образом, блоковское слово даже первенствует, а то значение которое имел в виду Бунин, дано вторым номером.

В «Литературной учебе» № 1 за 1985 год статья А. Р. Палей «Требуется внимание». Сделан упрек Гоголю, который «заставил своего художника расплатиться не с кредиторами, а с должниками». Но ведь в те времена должниками называли именно *тех, у кого одолжили* (ср. в «Горе от ума»: «Но должников не согласил к отсрочке»). Тут самому критику «требуется внимание». И будучи уверенным – проверь!

Есть еще одна группа фактов – это психологические несообразности, подрывающие доверие читателя к изображаемому. Генри Хоум в своей книге «Основания критики» говорит, что таких фактов можно набрать из разных авторов целые тома, и приводит немало примеров «неверного изображения чувств у лучших писателей» – тут и Шекспир, и Расин, и Тассо, и другие авторы.

Вот лишь несколько выписок.

Джейн Шор, испуская дух, произносит «остроумное кончетти»: «Что я могла б вам завещать – не знаю; / Что у меня осталось? Разве вздох / Последний? – О! (Умирает)».

А вот Гилфорд обращается к леди Грей, когда они оба приговорены к смерти: «Но ах! Взгляни – из глаз твоих невольно / Струятся жидкие кристаллы слез! / Я перейму их, чтоб росой обильной / Не заболотить землю вокруг тебя». Как справедливо замечает Г. Хоум, эти слова «крайне жеманны, они недостойны ни столь серьезного случая, ни истинной любви» [10; 298]. (Вспомним, как был раскритикован у нас С. Кирсанов, когда, действительно страдая от глубокого горя, написал о смерти любимой жены стихами с изысканными, виртуозными созвучиями, якобы передающими всхлипывания и вздохи: «доха в духах, бельё её» и т. п.).

Эффект психологической недостоверности может быть вызван самыми разнообразными причинами. Особенную опасность, как показывает Г. Хоум, таят в себе монологи типа «мысли вслух». Человек наедине с собой редко произносит длинные речи, да и характер их весьма специфический. При всем уважении к условиям сцены, кажется несообразностью, когда «Орест, обогранный материнской кровью, на протяжении тридцати стихов разглагольствует о воспитании». «Ифигения в Тавриде» открывается длинным монологом царевны, «которая с важностью рассказывает сама себе историю своей жизни».

На основе деятельности воссоздающего воображения у читателя возникает установка на восприятие воображаемой ситуации как реальной, и все механизмы психики приобретают соответствующую настройку. Воспринимая искусство, представляющее иллюзию жизни, на правах некоего реального мира (механизм этого процесса хорошо описан в эстетике В. Ф. Асмусом), читатель оказывается способным освоить его как действительность. Иллюзия самораскрытия истины в искусстве стимулирует интерес читателя к изображаемому. Ставя себя добро-

вольно в такое положение, читатель не может простить фактическую ошибку, которая наносит большой вред как бы не сама по себе (исправить ее – да и только!), а именно потому, что нарушает иллюзию реальности. При всем понимании того, что искусство – условность, воспринимающий руководствуется фактом *доверия* или *недоверия* к автору, которое складывается в процессе чтения, влияет на динамику восприятия.

«Она подняла наган к его виску и еле сдерживала напор курка». Так сказано о героине, работнице санитарного поезда, которая хочет спасти свой эшелон от захвата белогвардейцами и угрожает револьвером саботажнику – начальнику станции. П. Слетов в беседе с начинающими писателями комментирует этот факт: «Автор не имеет понятия о том, что такое наган, никогда не держал его в руках, не стрелял из него. Иначе он знал бы, что при выстреле нажимают собачку, а не курок. Палец испытывает сопротивление пружины собачки. Оно настолько сильно, что слабая, неумелая рука не может произвести выстрела или производит его судорожно, случайно. При этом ни о каком “напоре” курка, который нужно сдерживать, не может быть и речи. Поймав автора на таком грубейшем вранье, мы, разумеется, перестаем ему верить. Описываемая сцена, а вслед за ней и всё произведение теряют для нас ценность, так как если автор однажды соврал, то почему бы ему не соврать и в другой, и в десятый раз? Может быть, он на самом деле врет неоднократно, и нам только не удастся уличить его с той же очевидностью, как в случае с “напором” курка?» (Литературная учеба. 1938. № 9).

Иногда уже с первой страницы ошибка может повлиять на динамику восприятия. Эстетическое впечатление разрушается, доверие подорвано, что существенно влияет на восприятие последующего текста и общую оценку произведения.

Любопытный аспект данной темы связан с жизнью произведения во времени. Подобные факты, очевидно, очень редки, но все же есть. Рассказ Чехова «Злоумышленник». Следователь допрашивает климовского мужика Дениса Григорьева, которого железнодорожный сторож застал «за отвинчиванием гайки, коей рельсы прикрепляются к шпалам». Мужик своей вины не признает.

«– Да пойми же ты, гайками прикрепляется рельса к шпалам.

– Это мы понимаем... Мы не все отвинчиваем... оставляем... Не без ума делаем... Понимаем».

Однако в те времена рельсы к шпалам крепились только костылями. С помощью же болтов и гаек рельсы соединялись между собой. Ничто не показывает в рассказе, что ошибается, допустим, следователь или тот, кто составлял материал по задержанию Дениса Григорьева. Ошибается сам Чехов. Но это мог заметить лишь имеющий такие специфические познания читатель чеховского времени. Сейчас рельсы крепятся к железобетонным шпалам с помощью гаек. Время и технический прогресс поработали на Чехова. А вот Лермонтову не повезло: грива у львицы так и не выросла.

Проблема коррекции неточностей в художественном описании (мир реалий – автор – читатель) – специальная задача для текстологов, издающих классику. Б. В. Томашевский полагал, что подлежат исправлению автоматические ошибки, «в которых не участвовала мысль автора» (например, путаница в именах второстепенных персонажей у Достоевского).

Искажение жизненной правды, хотя и невольное, обычно не прощается читателем и, как показывают приведенные примеры, может существенно повлиять на общую оценку художественного текста. Имеет значение при этом и степень нарушения точности, и функциональная значимость факта, подвергнувшегося искажению в тексте. Ошибка может проскользнуть где-то в проходном эпизоде, а может оказаться в центре сюжетного поворота событий, в ключевой характеристике персонажа – тогда она более грубая, ее влияние на восприятие и оценку текста более существенно. Лучше всего – следовать совету Аристотеля: «совсем не погрешать».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика: Об искусстве поэзии. М., 1957.
2. Катаев В. П. Святой колодец. Трава забвенья. М., 1969.
3. Лакшин Владимир. Голоса и лица. М., 2004.
4. Макаров А. Н. Критик и писатель. М., 1974.
5. Москвин Н. Заметки о литературном труде // Советская литература и вопросы мастерства. М., 1961.
6. Русские писатели о литературном труде. В 4 т. Т. 3. Л., 1955.
7. Седых Андрей. Далекое, близкое: Воспоминания. М., 2003.
8. Стариков Д. В. Перечитывая классику. М., 1974.
9. Флобер Гюстав. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. В 2 т. М., 1984.
10. Хоум Генри. Основания критики. М., 1977.
11. Чуковский К. И. Дневник (1901–1929). М., 1991.

Галина Михайловна Мучник – доктор филологических наук, профессор. Много лет преподавала в КазНУ им. аль-Фараби. Автор книг «Проблемы коммуникативной поэтики», «Текст в системе художественной коммуникации: восприятие, анализ, интерпретация», учебников по литературе для русских школ Казахстана. Публиковалась в журнале «Простор» и во многих профессиональных филологических изданиях.

