

Т.А. Касаткина
(Москва, ИМЛИ РАН)

Пунктуация как художественный прием: к проблеме текстологии произведений Ф.М. Достоевского в XX веке^{1*}

В 2002–2003 гг. мне посчастливилось получить и выполнить работу, о которой любой достоевист может только мечтать: я в одиночку выпустила девятитомное (в десяти книгах) собрание сочинений Достоевского, рассчитанное на учителей, студентов, преподавателей институтов, с новыми комментариями, с обширными вступительными статьями, построенное по новому (хронологическому) принципу, в соответствии с которым в каждый том включались избранные письма Достоевского и воспоминания современников соответствующего периода². Ну и, конечно, была проведена текстологическая работа. О некоторых ее результатах и пойдет здесь речь.

Всякому начинающему текстологу я бы рассказывала легенду о рабби Акибе (иудейском учителе II в. по Рождестве Христове): Моисей недоумевал, зачем на буквах Торы поставлены венчики, и спрашивал об этом у Господа. Бог ему объяснил, что через много поколений после него, Моисея, будет рабби Акиба, который из этих венчиков выведет неизвестные дотоле законы. Из этого следует, что даже те изменения в авторском тексте, которые представляются данному текстологу чисто техническими, никак не влияющими на смысл, могут казаться такими просто потому, что не пришло еще время этому слою текста открыться в своем значении. Но когда срок минет – придет рабби Акиба и... в большинстве случаев не найдет венчиков на буквах Торы.

Есть странный предрассудок: считается, что пунктуация становится художественным средством лишь в эпоху модерна. Не знаю, является ли Достоевский исключением среди прозаиков своего времени, но у нас есть основание отнести к его пунктуации с особым вниманием даже в случае, если эксперименты со знаками препинания не были общепринятыми в XIX в. Нам известно, что он сражался с корректорами за каждую запятую и что он был гениальным чте-

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 02-04-00147а.

цом. Причем не декламатором, а “смысловым” чтецом, вся сила которого (сокрушительная, по воспоминаниям современников) заключалась в выявлении своим чтением истинного смысла произносимого текста. А смысловая разметка на письме производится знаками препинания и ударениями – например, в местоимениях “что́” и “ка́к”. Когда, при переходе к публикациям в современной орфографии, ударения исчезли из текстов Достоевского (за исключением особых случаев) – мы оказались почти лишенными возможности заметить, например, что петербургская поэма “Двойник” представляет собой “пространство неопределенности” и что создание такого пространства – очень важный прием поэтики Достоевского.

Центральными сюжетами статьи будут “только открывающая кавычка” как художественный прием в романе “Подросток” и чудо, исчезнувшее из главы “Кана Галилейская” (“Братья Карамазовы”) при изменении ее пунктуационного оформления. Однако не только пунктуация пострадала при редакторском вмешательстве в тексты Достоевского в течение XX в. Почему-то (на мой взгляд, это очень намекающий факт) именно в связи с романом “Идиот” в академическом Собрании сочинений в 30 т. появляется чрезвычайно интересный “термин”: “опечатка во всех источниках”. Он также связан с пунктуационными вторжениями в текст, но появляется, однако, именно на лексическом его уровне (“исправляя” пунктуацию, редакторы зачастую не удостоивают даже указать, что здесь была “опечатка”). Один из самых важных и самых широко цитируемых фрагментов “Идиота” мы читаем вовсе не в авторской редакции.

Ударения в “Двойнике”

“Двойник” впервые был опубликован в “Отечественных записках”, 1846, № 2 с подзаголовком “Приключения господина Голядкина”. Для издания 1866 г. текст был Достоевским значительно переработан, получил новый подзаголовок “Петербургская поэма”. Характерно, что в письмах 40-х годов Достоевский называет свое произведение “Голядкиным”, а возвращаясь к идее его переработки в 60-х – “Двойником”. Смена жанрового подзаголовка – от “приключений” к “поэме” – указывает на довольно специфический характер переработки. Достоевским последовательно убирались фрагменты текста, слишком однозначно интерпретирующие происходящее с господином Голядкиным в “фантастическом” ключе³. Восстанавливалась неопределенность и двусмысленность, необходимая, согласно концепции Достоевского, в “фантастическом” произведении: «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны **почти**⁴ поверить ему. Пушкин, давший

нам почти все формы искусства, написал “Пиковую даму” – верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов” (30₁, 192). Причем, надо заметить, что область неопределенности текста изначально была велика и обеспечивалась в том числе смысловыми ударениями на местоимениях “что” и “как”, бесконечно расширявшими само текстовое пространство за счет помещения в эти местоимения вещей и смыслов, предполагающихся, задаваемых, но не описываемых и не проговариваемых. Перед нами вообще опыт построения текста, в значительной степени остающегося в области неопределенности. Например, на первых страницах: “Минуты с две, впрочем, лежал он неподвижно на своей постели, как человек не вполне еще уверенный, проснулся ли он или еще спит, наяву ли и в действительности все, *что́* около него теперь совершается, или – продолжение его беспорядочных грез”; “остался совершенно доволен всем тем, *что́* увидел в зеркале”. Или потрясающее воздействие ударных “как” в описании бала у Берендеевых: при наличии ударений (традиционно не сохранявшихся при публикации “Двойника” в советских изданиях) становится ясно, что автор, как о том и заявлял в начале описания, говоря об отсутствии у себя необходимых для того поэтических средств, ничего не описывает, но лишь указывает на то, *что́* должно было бы быть описано, если бы это оказалось в его силах: “*ка́к* дамы, усевшись в гостиной, стали вдруг все необыкновенно любезны и начали разговаривать о разных материях; *ка́к*, наконец, сам высокоуважаемый хозяин дома, лишившийся употребления ног на службе верою и правдою и награжденный за это всем, чем выше упомянуто было, стал расхаживать на костылях между гостями своими, поддерживаемый Владимиром Семеновичем и Кларой Олсуфьевной, и *ка́к* вдруг, сделавшись тоже необыкновенно любезным, решил импровизировать маленький скромный бал, несмотря на издержки” – и т.д. Ударения в тексте “Двойника” выполняли и еще одну поэтическую функцию – *они вводили тему двойничества орфографическими средствами*: наглядно показывалось, что лишь посредством смещения ударения в “двух совершенно подобных” словах начинает существовать совершенно разный смысл. Таковы соседствующие в тексте “стойт” и “сб́ит”; “не́што” и “нешт́о” и т.д.

В “Двойнике” Достоевский графическими средствами показывает, что “порождающая среда” для двойника – это пространство неопределенности, недоговоренности, двусмысленности.

“Опечатка во всех источниках”

Упразднение ударений в словах *что* и *как* вовсе не безразлично проходит для остальных графических элементов текста, что на каком-то неожиданном (для меня, во всяком случае) уровне свидетельствует о том, что принято называть целостностью художественного произведения. Один характерный случай покажет, как возникало то, что в академическом Собрании сочинений довольно-таки оригинально обозначено как “опечатка во всех источниках” (в романе “Идиот”). Во время свидания с князем на зеленой скамейке Аглая объясняет ему, зачем она солгала про то, что Ганя сжег палец на свечке: “потому что когда лжешь, то если ловко вставишь что-нибудь эксцентрическое, ну, знаете, что-нибудь, *что* уж слишком резко, или даже совсем не бывает, то ложь становится гораздо вероятнее”. Так “во всех источниках”. Текстологи академического Собрания сочинений изменяют графический облик текста, убирая ударение с местоимения “*что*” (что изменяет интонирование), и правят пунктуацию, убирая запятую перед “или”. Слово “резко”, пояснявшее слово “эксцентрическое” в тексте Достоевского (а “эксцентрическое” у Достоевского и означает “резкое несоответствие общепринятому”), связывается таким образом со следующей за ним фразой, от которой прежде было отделено запятой: “или даже совсем не бывает” – и начинает выглядеть, как опечатка, которая и исправляется: “ну, знаете, что-нибудь, что уж слишком редко или даже совсем не бывает”. Так в академическом Собрании сочинений.

Но прежде всего “термин” “опечатка во всех источниках” касается одного из самых знаменитых мест романа – описания князем Мышкиным своего состояния перед припадком в начале второй части. В академическом Собрании сочинений: “Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и *восторженного* молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?” И далее: “Эти туманные выражения казались ему самому очень очень понятными, хотя еще слишком слабыми”. Выделенное слово также отмечено, как “опечатка во всех источниках”. Во всех источниках: “полноты, меры, примирения и *встревоженного* молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни”. Текстологи академического Собрания сочинений правят текст по здравому смыслу таким образом, что из него исчезает непонятность, двусмысленность и туманность. Но, очевидно, по замыслу Достоевского, эти качества должны присутствовать в изложении Мышкина. Кроме того, “восторг” и “тревога”, “беспокойство” в “Идиоте” применительно к

внутреннему миру князя – и в связи с его болезнью – оказываются практически синонимами, во всяком случае, проявляются одновременно. Например, на званом вечере у Епанчиных: “Князь весь дрожал. Почему он вдруг так растревожился, почему пришел в такой умиленный восторг, совершенно ни с того ни с сего и, казалось, насколько не в меру с предметом разговора, – это трудно было решить”. Там же, далее: “Вся эта горячешная тирада, весь этот наплыв страстных и беспоконных слов и восторженных мыслей, как бы толкавшихся в какой-то суматохе и перескакивавших одна через другую, все это предрекало что-то опасное, что-то особенное в настроении так внезапно вскипевшего, по-видимому ни с того ни с сего, молодого человека”. Вообще, вся сцена приближения к эпилептическому припадку, по мере нарастания восторга рисует и нарастание порывистости, смутности, встревоженности⁵. В этих условиях счесть слово, повторенное во всех прижизненных и посмертных изданиях в, безусловно, важном для Достоевского, концептуально очень нагруженном месте, опечаткой, без всякого объяснения мотивов такового решения, – по меньшей мере, смело.

Еще одно важное место, где текст Достоевского исправлен в соответствии с источником цитаты (впрочем, здесь текст подвергался исправлению еще в дореволюционных изданиях): размышления князя о том, что Аглая позволила себе при чтении “Рыцаря бедного” “переменить буквы А.Н.Д. в буквы Н.Ф.Б.” (вариант: “буквы А.Н.Д.”) – так у Достоевского; исправлено в соответствии с пушкинским текстом: “буквы А.М.Д. в буквы Н.Ф.Б.”. Чуть раньше Коля говорит об “ошибке” Аглаи и тоже упоминает буквы “А.Н.Д.”. Если исправить авторский текст, то получится, что Коля не помнит, как это на самом деле, но зато помнит “автор” (или князь). В комментарии академического Собрания сочинений в 30 томах это и утверждается: “Коля Иволгин, не помнящий точно букв девиза и не понимающий его смысла, поправляет АНБ на АНД” (9, 403). Однако девиз “АНД” вовсе не бессмыслен. Если “AMD” значит “Ave Mater Dei” (“Радуйся, Матерь Божия”), то “AND” – “Ave Notre Dame” – “Радуйся, Госпожа” (французское; то же, что итальянское Madonna) – именование Богородицы, наиболее характерное как раз для эпохи рыцарства, с чем связан целый ряд смыслов романа. И, очевидно, Достоевский помнил девиз (или девиз был нужен ему) именно в таком виде. Девиз “АНД” – в соответствии с французским и итальянским именованиями, славящими Богородицу *саму* по себе и поэтому выдвигающими на первый план мотив не материнства, но *девства* – можно ведь прочитать и как “Ave (*радуйся* или *да здравствует!*) Настасья Дева” – именно к этому устремляются в пределе заверения князя в том, что Настасья Филипповна “не виновата” (предел для “не виновата” – “невинна”), именно на такой слепоте

рыцаря будет настаивать в своей “лекции” Аглая, утверждая, что “в том-то и заслуга, что если б она потом хоть воровской была, то он все-таки должен был ей верить и за ее *чистую* красоту копыа ломать”. “Воровка” здесь явный эвфемизм, подмена настоящей темы целомудрия-растления: такая подмена необходима и для правдоподобия образа Аглаи (стыдливой до дикости), и для того, чтобы текст мог быть пропущен через духовную цензуру.

“Бесы”

Хочется еще и еще повторить, что любая попытка исправлять текст Достоевского в соответствии с меняющимися орфографическими и синтаксическими нормами, или в соответствии с написанием, представляющимся редактору очевидным, чревата смысловыми искажениями, иногда весьма серьезными. Вряд ли вообще позволительно навязывание школьных правил мастеру, творящему в языке, воспринимающему язык как нечто живое, цельное, способное к органическим изменениям, а не как нечто догматически упорядоченное посторонней волей и подвластное внешним реформам. Достоевский всю жизнь воевал с корректорами за каждую запятую. Но для редакторов и корректоров XX и XXI вв., после литературы “потока сознания”, должно было бы быть очевидно, что в художественном тексте нельзя принудительно расставлять по крайней мере запятые и кавычки и тире при прямой речи.

Что касается оформления прямой речи в тексте Достоевского, то оно имеет тенденцию различаться в зависимости от того, склоняется ли данный отрезок текста в сторону внутренней или внешней речи. Переходы многообразны, но крайние случаи таковы: внешняя речь иногда даже в случае отдельной реплики персонажа оформляется как реплика в диалоге, с вынесением ее в отдельный абзац после тире; внутренняя речь непременно оформляется кавычками и никогда не отделяется тире от авторских слов, например: “Ну, хорошо же ты теперь!” весело обдумывал Петр Степанович, выходя на улицу; “хорош будешь и вечером, а мне именно такого тебя теперь надо, и лучше желать нельзя, лучше желать нельзя! Сам Русский Бог помогает!”.

Примеры пунктуационных искажений текста “Бесов” в академическом Полном собрании сочинений в 30 т. (в том числе – поистине вопиющих, как в первом примере):

В академическом Собрании читаем: “Поспешу заметить здесь, по возможности вкратце, что Варвара Петровна хотя и стала в последние годы излишне, как говорили, расчетлива и даже скупенька, но иногда не жалела денег собственно на благотворительность”

(10, 123). Смысл текста тот, что Варвара Петровна *иногда* не жалела денег на благотворительность. У Достоевского: “Поспешу заметить здесь, по возможности вкратце, что Варвара Петровна хотя и стала в последние годы излишне, как говорили, расчетлива и даже скупенька, но иногда не жалела денег, собственно на благотворительность”. Запятая изменяет смысл текста: оказывается, что Варвара Петровна иногда не жалела денег, а именно тогда, когда они требовались на благотворительность – т.е., будучи скупа в остальных случаях, *никогда* не жалела денег на благотворительность. Надо заметить, что при снятии запятой искажается очень серьезная черта в характеристике персонажа.

В академическом Собрании: “Петр Верховенский, между прочим, приехал сюда за тем, чтобы порешить ваше дело совсем...” (10, 192). Это говорит Ставрогин Шатову, предупреждая его о готовящемся убийстве. “Между прочим” в запятых здесь является вводным выражением, прочитывается как “кстати” и характеризует все высказывание в целом, не являясь членом предложения. Получается, что Петр Верховенский приехал *исключительно* затем, чтобы “порешить дело” Шатова. У Достоевского: “Петр Верховенский между прочим приехал сюда за тем, чтобы порешить ваше дело совсем...” – т.е., кроме всех прочих дел (которых у Верховенского немало, и главное его дело – вовсе не с Шатовым), он должен порешить дело и с Шатовым.

В академическом Собрании при описании бегства Степана Трофимовича Верховенского читаем: “...он твердо шагал по мокрой земле; видно было, что обдумал предприятие как только мог это сделать лучше, один при всей своей кабинетной неопытности” (10, 411). Получается, что Степан Трофимович *хорошо* обдумал свое предприятие, ни к кому не обращаясь при этом за помощью. У Достоевского: “... он твердо шагал по мокрой земле; видно было, что обдумал предприятие как только мог это сделать лучше один при всей своей кабинетной неопытности”. Смысл тот, что предприятие обдумано ровно настолько, насколько это было возможно одному неопытному Степану Трофимовичу: т.е., как выяснится в дальнейшем, вовсе не обдумано.

Пример орфографического исправления, очень серьезно противоречащего сквозному смыслу романа:

В академическом Собрании Петр Степанович, уговаривая Ставрогина выступить в роли самозванца, пересказывает скопческую легенду: “И Ивана Филипповича бога Саваофа видели, как он в колеснице на небо вознесся пред людьми...” (10, 326). При нормативном понижении буквы в слове “Бог” при публикации текстов в советскую эпоху, повышение буквы в имени “Саваоф” заставляет прочитать текст так, словно Иван Филиппович и есть Бог Саваоф, или, по

крайней мере, *единственный* принявший на себя это имя в скопческой традиции. У Достоевского: “И Ивана Филипповича бога-саваофа видели, как он в колеснице на небо вознесся пред людьми...” Написание “бога-саваофа” с маленькой буквы и через дефис указывает на типологичность “бога”, столь характерную для скопцов и хлыстов, на множественность “богов-саваофов” (так же как и “христов”). Этот смысл очень важен в романе, изображающем разного рода самообожествление или взаимообожествление людей в обезбоженном мире.

“Подросток”: “только открывающая кавычка”

Роман “Подросток” – очень сложная повествовательная структура, так как повествование ведется от первого лица, пишущего год спустя после произошедших событий; таким образом, даже текст от “я” слоится, в нем соединяются голоса меня “теперь” и меня “тогда”, меня–“автора”, ведущего повествование, и “меня”-героя, участвующего в диалогах, размышляющего про себя, видящего сны и т.д. (я не говорю уже о разнообразных формах введения в текст речи и мыслей других героев). Однако при множестве сторон многоликого “я”, присутствующих в тексте, остается ощущение единства этого “я”, при всей “слоистости” повествовательного потока также остается ощущение его существенного единства. Приемы, которыми Достоевский достигает этого ощущения, многообразны. Среди них есть и “технические” новаторские приемы, утраченные при унификации пунктуации писателя. Одним из таких приемов является *только открывающая кавычка*.

Аркадий рассказывает Версилкову о своем свидании с Ахмаковой:

– И вот, завтра я в три часа у Татьяны Павловны, вхожу и рассуждаю так: «отворит кухарка, – вы знаете ее кухарку? – и я спрошу первым словом: дома Татьяна Павловна? И если кухарка скажет, что нет дома Татьяны Павловны, а что ее какая-то гостья сидит и ждет, – что я тогда должен заключить, скажите, если вы... Одним словом, если вы...

– Просто-запросто, что тебе назначено было свидание.

Но, стало быть, это было? И было сегодня? Да?

В процессе рассказа Аркадий начинает цитировать свои рассуждения в тот момент, о котором он рассказывает. Здесь появляется открывающая кавычка, отделяющая речевой поток Аркадия–*рассказчика при свидании с Версильковым* (иной уровень, чем Аркадий–повествователь) от рассуждений Аркадия–*действующего* (в предпо-

лагаемом будущем) лица. Однако затем его рассуждения сливаются с вопросом, который он задает Версилкову, соединяются нерасторжимо, объединяя *сейчас* и *тогда*, связывая воедино рассуждение с самим собой и разговор с НИМ – с тем, кто, при всем критическом, грубом, дерзком, часто неуважительном к НЕМУ отношении, остается для Подростка солнцем и совестью, самым интимным собеседником и единственным судьей, чей суд он признает над собой. Но для закрывающей кавычки, таким образом, не оказывается места, ей нечего разделять, и автор ее опускает. Редакторы ее восстанавливают – и надо ли говорить о том, что любое место, которое будет для нее выбрано, только наглядно продемонстрирует ее ненужность и невозможность. В Собрании сочинений в 30 томах закрывающая кавычка “закрывает” фразу Аркадия в диалоге:

Одним словом, если вы...”

– Просто-запросто, что тебе назначено было свидание.

Ее неуместность здесь очевидна.

Следующий случай употребления только открывающей кавычки структурно не так нагляден, но тем очевиднее проступает его смысловая нагруженность.

Аркадий констатирует факт, имевший место *тогда*, в основном тексте, тут же комментирует его из *теперь* – времени, когда пишутся записки, и затем переходит к своему *тогда*-рассуждению по поводу этого факта в тексте, отделенном кавычкой:

И вот, никогда не забуду и с гордостью вспомню, что я **не** поехал! Это никому не будет известно, так и умрет, но довольно и того, что мне это известно и что я в такую минуту был способен на благороднейшее мгновение! «Это искушение, а я пройду мимо его, – решил я наконец, одумавшись, – меня пугали фактом, а я не поверил и не потерял веру в ее чистоту! И зачем ехать, о чем справляться? Почему она так непременно должна была верить в меня, как я в нее, в мою “чистоту”, не побояться “пылкости” и не заручиться Татьяной? (...) Боже мой! – воскликнул я вдруг, мучительно краснея, – а сам-то, сам-то что я сейчас сделал: разве я не потащил ее пред ту же Татьяну, разве я не рассказал же сейчас все Версилкову? Впрочем, что ж я? тут – разница (...) Это – человек понимающий. Гм... Но какая же, однако, ненависть в его сердце к этой женщине даже доселе! И какая же, должно быть, драма произошла тогда между ними и из-за чего? Конечно из самолюбия! **Версильов ни к какому чувству, кроме безграничного самолюбия, и не может быть способен!**

Да, эта последняя мысль вырвалась у меня тогда, и я даже не заметил ее. Вот какие мысли, последовательно одна за другой, пронесли тогда в моей голове, и я был чистосерде-

чен тогда с собой: я не лукавил, не обманывал сам себя; и если чего не осмыслил тогда в ту минуту, то потому лишь, что ума не достало, а не из иезуитства перед самим собой.

В Собрании сочинений в 30 томах закрывающая кавычка поставлена после выделенной (Достоевским) фразы:

Версиров ни к какому чувству, кроме безграничного самолюбия, и не может быть способен!»

В следующем затем абзаце Аркадий возвращается к комментарию *теперь*, так что, казалось бы, формально автор “исправлен” справедливо. Но в том-то и дело, что мысль, выраженная выделенной строкой, не может быть отнесена однозначно к *тогда*-рассуждению, потому что хоть эта мысль и вырвалась у него *тогда*, но тогда-то он ее как раз и *не заметил*, а замечает лишь *теперь*, комментируя свои тогдашние мысли год спустя. Таким образом, фраза эта не может быть однозначно отнесена ни к речевому потоку *тогда*, ни к речевому потоку *сейчас*, она их связывает, соединяет, как и в предыдущем случае – и Достоевский не ставит закрывающую кавычку.

Еще один пример только открывающей кавычки. Соотношение временных планов здесь также присутствует, но на первый план выходит нечто иное.

“Князь Сережа” объясняется с Аркадием на следующий день после того, как для Аркадия обнаружилась связь князя с Лизой и ее беременностью.

Он совершенно твердо заявил мне о своем намерении жениться на Лизе, и как можно скорей. «То, что она не дворянка, поверьте, не смущало меня ни минуты, – сказал он мне, – мой дед женат был на дворовой девушке, певице на собственном крепостном театре одного соседа-помещика. Конечно, мое семейство питало насчет меня своего рода надежды, но им придется теперь уступить, да и борьбы никакой не будет. Я хочу разорвать, разорвать со всем теперешним окончательно! Все другое, все по-новому! Я не понимаю, за что меня полюбила ваша сестра; но, уж конечно, я без нее, может быть, не жил бы теперь на свете. Клянусь вам от глубины души, что я смотрю теперь на встречу мою с ней в Луге как на перст Провидения. Я думаю, она полюбила меня за “беспредельность моего падения”... впрочем, поймете ли вы это, Аркадий Макарович?

– Совершенно! – произнес я в высшей степени убежденным голосом. Я сидел в креслах перед столом, а он ходил по комнате.

– Я должен вам рассказать весь этот факт нашей встречи, без утайки.

Рассуждение князя начинается как монолог и, соответственно, открывается кавычкой. Князь высказывает свои давние и задушевные мысли, уходя в себя, но в какой-то момент, выговорив нечто уж совсем неудобопонятное, спохватывается и обращается к слушателю (забавна уверенность, с какой Аркадий произносит свое “Совершенно!”). Монолог и структурно и по смыслу в этот момент превращается в диалог, что и зафиксировано отсутствием закрывающей кавычки, возникающей в Собрании сочинений в 30 томах перед ответной репликой Аркадия.

И наконец, пример “каскада” открывающих кавычек. В данном случае это прием у Достоевского не просто “нагружен смыслом”, но отражает принципиальную, концептуальную мысль всего произведения.

Аркадий, сильно навеселе, ускользает от Ламберта, но в голове его бродят “бесчисленные приятные мысли”, внушенные этим его “двойником”:

«Я теперь на Обуховский проспект, – думал я, а потом поверну налево и выйду в Семеновский полк, сделаю крюку, это прекрасно, все прекрасно. Шуба у меня нараспашку – а что ж ее никто не снимает, где ж воры? На Сенной, говорят, воры; пусть подойдут, я, может, и отдам им шубу. На что мне шуба? Шуба – собственность. *La propriété c'est le vol*. А впрочем, какой вздор и как все хорошо. Это хорошо, что оттепель. Зачем мороз? Совсем не надо морозу. Хорошо и вздор нести. Что, бишь, я сказал Ламберту про принципы? Я сказал, что нет общих принципов, а есть только частные случаи; это я соврал, архисоврал! И нарочно, чтоб пофорситься. Стыдно немножко, а впрочем – ничего, заглажу. Не стыдитесь, не терзайте себя, Аркадий Макарович. Аркадий Макарович, вы мне нравитесь. Вы мне очень даже нравитесь, молодой мой друг. Жаль, что вы – маленький плутишка... и... и... ах, да... ах!_

Я вдруг остановился, и все сердце мое опять заныло в упоении:

“Господи! Что это он сказал? Он сказал, что она – меня любит. О, он мошенник, он много тут налгал; это для того, чтоб я поехал к нему ночевать. А может, и нет. Он сказал, что и Анна Андреевна так думает... Ба! Да ему могла и Настасья Егоровна тут что-нибудь разузнать: та везде шныряет. И зачем я не поехал к нему? Я бы все узнал! Гм! у него план, и я все это до последней черты предчувствовал. Сон. Широко задумано, господин Ламберт, только врете вы, не так это будет. А, может, и так! А, может, и так! И разве он может женить меня? А, может, и может. Он наивен и верит.

Он глуп и дерзок, как все деловые люди. Глупость и дерзость, соединясь вместе, – великая сила. А признайтесь, что вы таки боялись Ламберта, Аркадий Макарович! И на что ему честные люди? Так серьезно и говорит: ни одного здесь честного человека! Да ты-то сам – кто? Э, что ж я! Разве честные люди подлецам не нужны? В плутовстве честные люди еще пуще, чем везде, нужны. Ха-ха! Этого только вы не знали до сих пор, Аркадий Макарович, с вашей полной невинностью. Господи! Что если он вправду женит меня?”

Здесь кавычка закрывается перед ретроспективным отступлением, воспоминанием Аркадия о времени пребывания в пансионе, его признанием, которое я тут опускаю, и которое Аркадий делает во времени *теперь* повествования, а не *тогда* происшествия. Но дальше, после отступления, с открывающейся кавычки словно бы продолжается прежняя фраза:

«Тут одно только серьезное возражение, – все мечтал я продолжая идти. – О, конечно, ничтожная разница в наших летах не составит препятствия, но вот что: она – такая аристократка, а я – просто Долгорукий! Страшно скверно! Гм! Версильов разве не мог бы, женись на маме, просить правительство о позволении усыновить меня... за заслуги, так сказать, отца... Он ведь служил, стало быть, были и заслуги; он был мировым посредником... О, черт возьми, какая гадость!__

Я вдруг воскликнул это и вдруг, в третий раз остановился, но уже как бы раздавленный на месте. Все мучительное чувство унижения от сознания, что я мог пожелать такого позору, как перемена фамилии усыновлением, эта измена всему моему детству – все это почти в один миг уничтожило все прежнее расположение, и вся радость моя разлетелась как дым. «Нет, этого я никому не перескажу, – подумал я, страшно покраснев, – это я потому так унизился, что я... влюблен и глуп. Нет, если в чем прав Ламберт, так в том, что нынче всех этих дурачеств не требуется вовсе, а что нынче в наш век главное – сам человек, а потом его деньги. То есть не деньги, а его могущество. С таким капиталом я брошусь в “идею”, и вся Россия затрещит через десять лет, и я всем отомищу. А с ней церемониться нечего, тут опять прав Ламберт. Струсит и просто пойдет. Простейшим и пошлейшим образом согласится и пойдет. “Ты не знаешь, ты не знаешь, в каком это чулане происходило!” – припомнились мне давешние слова Ламберта. __ «И это так, – подтверждал я, – Ламберт прав во всем, в тысячу раз правее меня и Версильова, и всех этих идеалистов! Он – реалист. Она увидит, что у меня

есть характер, и скажет: “А у него есть характер!” Ламберт – подлец, и ему только бы тридцать тысяч с меня сорвать, а все-таки он у меня один только друг и есть. Другой дружбы нет и не может быть, это все выдумали непрактичные люди. А ее я даже и не унижаю; разве я ее унижаю? Ничуть: все женщины таковы! Женщина разве бывает без подлости? Потому-то над ней и нужен мужчина, потому-то она и создана существом подчиненным. Женщина – порок и соблазн, а мужчина – благородство и великодушие. Так и будет во веки веков. А что я собираюсь употребить “документ” – так это ничего. Это не помешает ни благородству, ни великодушию. Шиллеров в чистом состоянии не бывает – их выдумали. Ничего, коль с грязнотой, если цель великолепна! Потом все омоется, все загладится. А теперь это – только широкость, это – только жизнь, это – только жизненная правда – вот как это называется!__

Здесь заканчивается “каскад” только открывающих кавычек (места, где поставлены закрывающие кавычки в Собрании сочинений в 30 томах, подчеркнуты). Но далее начинается то, ради чего, собственно, этот прием был введен Достоевским:

О, опять повторю: да простят мне, что я привожу весь этот тогдашний хмельной бред до последней строчки. Конечно, это только эссенция тогдашних мыслей, но, мне кажется, я этими самыми словами и говорил. Я должен был привести их, потому что я сел писать, чтобы судить себя. А чтó же судить, как не это? Разве в жизни может быть что-нибудь серьезнее? Вино же не оправдывало. *In vino veritas.*

Так мечтая и весь закопавшись в фантазию, я не заметил, что дошел наконец до дому, то есть до маминой квартиры. Даже не заметил, как вошел в квартиру; но только что я вступил в нашу крошечную переднюю, как уже сразу понял, что у нас произошло нечто необычайное. В комнатах говорили громко, вскрикивали, а мама, слышно было, плакала. В дверях меня чуть не сбила с ног Лукерья, стремительно пробежавшая из комнаты Макара Ивановича в кухню. Я сбросил шубу и вошел к Макару Ивановичу, потому что там все столпились.

Там стояли Версилов и мама. Мама лежала у него в объятиях, а он крепко прижимал ее к сердцу. Макар Иванович сидел, по обыкновению, на своей скамеечке, но как бы в каком-то бессилии, так что Лиза с усилием придерживала его руками за плечо, чтобы он не упал; и даже ясно было, что он все клонится, чтобы упасть. Я стремительно шагнул ближе, вздрогнул и догадался: старик был мертв.

Он только что умер, за минуту какую-нибудь до моего прихода. За десять минут он еще чувствовал себя как всегда. С ним была тогда одна Лиза; она сидела у него и рассказывала ему о своем горе, а он, как вчера, гладил ее по голове. Вдруг он весь затрепетал (рассказывала Лиза), хотел было привстать, хотел было вскрикнуть и молча стал падать на левую сторону. “Разрыв сердца!” говорил Версилов. Лиза закричала на весь дом, и вот тут-то они все и сбежались – и все это за минуту какую-нибудь до моего прихода.

На протяжении этого “каскада” открывающих кавычек Аркадий в своих фантазиях все более и более соблазняется своим “двойником” Ламбертом, которого в конце концов назовет своим *единственным* другом, все более и более удаляется от идеи “благообразия”, воплощаемой для него Макаром. В какой-то момент, пожелав, чтобы его “усыновил” Версилов, он, в сущности, пожелает, чтобы Макара совсем не было. Здесь он, правда, еще одернет себя. Но фантазия его не останавливается – и прорывается в жизнь, в действительность, *что и выражено графически отсутствием закрывающих кавычек*. И когда Аркадий окончательно перейдет на сторону грязной половины своей души, называя это “только шириностью”, “только жизнью”, “только жизненной правдой”, – фантазия захлестнет жизнь и убьет Макара; убьет “благообразие”, мешающее подлости и широкости, расколется образ (“Разрыв сердца!”) до того, как это сделает Версилов. Именно поэтому так настойчиво обозначается время: “Он только что умер, за минуту какую-нибудь до моего прихода”. Т.е. он умер в момент произнесения Аркадием последней фразы, объявляющей “грязнотцу” и “широкость” – “жизнью” и “жизненной правдой”.

Одна из главных идей романа “Подросток” та, что все, что происходит, происходит “со мной”. Действительность формируется “моими” мыслями, чувствами, фантазиями, желаниями. Аркадий пожелал “благообразия” – и явился Макар. Пожелав безобразия, Аркадий в какой-то мере стал его убийцей. «А что же судить, как не это? – вполне резонно скажет он о своих “только лишь” мечтах. – Разве в жизни может быть что-нибудь серьезнее?».

“Братья Карамазовы”: прямая речь и пропавшее чудо

Пунктуация и орфография – вещи, которые обычный читатель практически не воспринимает *на сознательном уровне* при чтении текста, не привлекающего к этим вещам специального внимания. Тем сильнее, однако, они воздействуют на подсознание читателя.

Так, установив написание слова *Бог* (и подобных) со строчной буквы, реформаторам удалось, например, сделать присутствие Бога в тексте Достоевского гораздо менее заметным, наглядным и гораздо более условным, нереальным, метафорическим. Это действие определило общее направление изменений графического облика слов, их грамматической роли, их смысловой насыщенности и, соответственно, объема заключенной в них реальности. Орфографические и пунктуационные изменения в тексте “Братьев Карамазовых” (как, впрочем, и в русском языке в целом) были последовательно направлены на понижение смыслового статуса слова: на перевод существительных и местоимений с предлогом в наречия (при том, от того, на верх и т.п.); на выделение членов предложения в качестве вводных слов. Интересно, что такое выделение, кроме смысловой редукции слова самого по себе, часто изменяет модальность всего предложения, переводя утверждение в план предположения. Например: “Марья Кондратьевна *очевидно* в заговоре” (при выделении “очевидно” смысл: “ясно видно”, “видно очами”, “наверняка” подменяется чистой модальностью “возможно”, “вероятно”). То же самое: “Он взял короче, сад был ему *видимо* знакомее, чем бегущему...”; “Успокойтесь, Дмитрий Федорович, – напомнил следователь, как бы *видимо* желая победить исступленного своим спокойствием”; “Наконец дошла очередь и до Грушеньки. Следователи *видимо* опасались того впечатления, которое могло произвести ее появление на Дмитрия Федоровича...”; “Не обращайтесь, дрянной мелкий черт, – прибавил он, вдруг перестав смеяться и как бы конфиденциально: – он *наверно* здесь где-нибудь, вот под этим столом с вещественными доказательствами, где ж ему сидеть как не там?” и т.п.

Другой пример: описав, при помощи каких средств Фетюковичу удалось поставить под сомнение показания Трифона Борисовича, Достоевский заключает: “Таким образом один из опаснейших свидетелей, выставленных прокуратурой, ушел опять-таки заподозренным и в репутации своей сильно осаленным”. Если выделить “таким образом” как вводное слово, то сохранится лишь смысл подведения итогов, указание на результат действий Фетюковича. Но у Достоевского это – член предложения, отсылающий ко всему предыдущему, описывающему *каким именно* образом удалось Фетюковичу достигнуть указанного результата.

Когда мы имеем дело с текстом Ф.М. Достоевского, необходимо помнить не только о его напряженном внимании к пунктуации и готовности бороться с корректорами за каждую запятую, т.е. о сознательном и осмысленном авторском использовании знаков препинания, но и о том, что перед нами текст *гениального чтеца*. При чем – чтеца, не пользовавшегося стандартными актерскими приемами для

произведения эффекта, но все чтение строившего на точнейшей смысловой оркестровке читаемого текста, на голосовом и интонационном “вычленении” и подаче смысла, что производило, по воспоминаниям современников, невероятное впечатление на слушателей, впечатление сокрушительное и восстанавливающее одновременно, разбивающее преграды самости, выводящее из “уединения” на “подвиг братолюбивого общения”. “Дошедший” смысл текстов Пушкина, которого Достоевский любил читать, и самого Достоевского оказывал именно такое действие – действие, которое во всей полноте проявилось на Пушкинском празднике, но которое слушатели Достоевского испытывали всегда (см., например, воспоминания В.В. Тимофеевой (О. Починковской) “Год работы с знаменитым писателем”). Пунктуация его произведений – по-видимому, и есть запись такой именно оркестровки.

Иногда, под давлением новых требований правописания диалогов и прямой речи, текстологи академического Собрания сочинений в 30 томах шли на разбивку предложений и абзацев, нарушая логику сложнейшей повествовательной структуры романа Достоевского. Например, сцена во флигеле прямо перед тем, как Григорий выйдет и увидит убегающего от окна Федора Павловича Митю: «Марфа Игнатьевна не шевелилась: “ослабела баба”, подумал, глянув на нее, Григорий Васильевич и кряхтя вышел на крылечко». В академическом Собрании сочинений в 30 томах после “Марфа Игнатьевна не шевелилась” поставлена точка. Но двоеточие здесь для Достоевского, возможно, важнее, чем могло бы показаться с первого взгляда⁶. Структура, приданная фразе Достоевским, подчеркивает: Григорий делает выводы только из наблюдаемых фактов, причем связь наблюдения и вывода – железная. Так он мыслит всегда (зачастую обдумывая факт тяжело и долго, прежде чем сделать вывод; но сделав вывод, заключения своего он уже не изменяет: как в случае с шестипалым младенцем, который, по Григорию, был “драконом”). Это объясняет его безусловную уверенность в том, что он видел открытую дверь: этот факт “восстанавливается” сознанием после обморока, обосновывая для самого Григория его крик: “Отцеубивец!” – вывод, прозвучавший *прежде* наблюдения факта. Поскольку “открытая дверь” возвращает схему мышления Григория к обычной норме, естественно, что пошатнуть его уверенность невозможно.

Другой пример: разбивка на абзацы реплик поляков в разговоре в Мокром. У Достоевского в двух случаях эти реплики даны в подбор, что очевидно имеет смысл.

Паны реагируют на рассказ Максимова о польских паненках, прыгавших на коленки нашим уланам после танца:

– Пани Агриппина, пан видзел в польском краю хлопок, а не шляхетных паней, – заметил пан с трубкой Грушеньке. – Можешь нá то раховаць! – презрительно отрезал высокий пан на стуле.

– Вот еще! Дайте ему говорить-то! Люди говорят, чего мешать? С ними весело, – огрызнулась Грушенька”.

Паны не поднимают бокалов в ответ на Митин тост “за Россию!”.

“Пан Врублевский взял стакан, поднял его и зычным голосом проговорил:

– За Россию в пределах до семьсот семьдесят второго года. – Отто бардзо пенкне! (Вот так хорошо!), – крикнул другой пан, и оба разом осушили свои стаканы

– Дурацье же вы, панове! – сорвалось вдруг у Мити.

– Па-не!! – прокричали оба пана с угрозой, наставившись на Митю как петухи. Особенно вскипел пан Врублевский”.

В обоих случаях соединение реплик формально разных лиц в одном абзаце подчеркивает единство позиции этих лиц, то, что они *вдвоем* являются *стороной в диалоге, единым субъектом диалога*, противостоящим другим субъектам – участникам диалога, среди которых каждый субъект представлен *одним лицом*. Образую такой составной субъект, паны превращают разговор *людей* в разговор *поляков с русскими*.

Особенно значительным искажением при стандартизации написания прямой речи подверглась глава “Кана Галилейская”. В академическом Собрании сочинений в 30 томах чтение Евангелия отцом Паисием и Алешиным “поток сознания” оформлены кавычками как два “перемежающихся” текста, “разорванных монолога”, причем евангельский текст *провоцирует* внутренний монолог Алеши, не более того.

“И в третий день брак бысть в Кане Галилейстей, – читал отец Паисий, – и бе Мати Иисусова ту. Зван же бысть Иисус и ученицы Его на брак”.

«Брак? Что это... брак – неслось, как вихрь, в уме Алеши, – у ней тоже счастье... поехала на пир... Нет, она не взяла ножа, не взяла ножа... Это было только “жалкое” слово... Ну... жалкие слова надо прощать, непременно. Жалкие слова тешат душу... без них горе было бы слишком тяжело у людей. Ракитин ушел в переулоч. Пока Ракитин будет думать о своих обидах, он будет всегда уходить в переулоч... А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце ее... А?.. что читают?» (14, 326).

Однако Достоевским текст был оформлен иначе.

“И в третий день брак бысть в Кане Галилейстей, читал отец Паусий, – и бе Мати Иисусова ту. Зван же бысть Иисус и ученицы Его на брак”.

– Брак? Что это... брак – неслось как вихрь в уме Алеши, – у ней тоже счастье... поехала на пир... Нет, она не взяла ножа, не взяла ножа... Это было только “жалкое” слово... Ну... жалкие слова надо прощать, непременно. Жалкие слова тешат душу... без них горе было бы слишком тяжело у людей. Ракитин ушел в переулочек. Пока Ракитин будет думать о своих обидах, он будет всегда уходить в переулочек... А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная и солнце в конце ее... А?... что читают?

На евангельский текст, заключенный в кавычки, Алеша отвечает *репликой диалога*! Т.е. перед нами не “внутренний монолог” героя, но диалог его души с евангельским словом, которое пока дано нам как замкнутое в себе (кавычками), завершенное в ином времени, но – чудо произойдет на наших глазах, и “диалог с прошлым”, превратится в *диалог с вечным*, в настоящий диалог, происходящий здесь и сейчас.

– Но что это, что это? Почему раздвигается комната... Ах да... ведь это брак, свадьба... да, конечно. Вот и гости, вот и молодые сидят и веселая толпа и... где же премудрый Архитриклин? Но кто это? Кто? Опять раздвинулась комната... Кто встает там из-за большого стола? Как... И он здесь? Да ведь он во гробе... Но он и здесь... встал, увидал меня, идет сюда... Господи!...

Да, к нему, к нему подошел он, сухенький старичок, с мелкими морщинками на лице, радостный и тихо смеющийся. Гроба уж нет, и он в той же одежде как и вчера сидел с ними, когда собрались к нему гости. Лицо все открытое, глаза сияют. Как же это, он, стало быть, тоже на пире, тоже званный на брак в Кане Галилейской...

– Тоже милый, тоже зван и призван, – раздается над ним тихий голос. – Зачем сюда схоронился, что не видеть тебя... пойдем и ты к нам.

Голос его, голос старца Зосимы... Да и как же не он, коль зовет? Старец приподнял Алешу рукой, тот поднялся с колен.

Именно способность души, условно говоря, ответить *репликой на цитату*, а точнее – воспринять Слово Божие не как цитату, но как реплику, обращенную к ней здесь и сейчас, и становится залогом прорыва ее из времени в вечность. Потому что вечность всегда ждет ее и всегда готова принять. И еще: способность души ответить *репликой*, а не закавыченным монологом делает происходящее фактом

не сознания героя, а подлинного бытия, *реальности*, от которой чудо оказывается не отгороженным забором кавычек. Чудо и состоит в проникновении вечности во время и пребывании в нем.

– Веселимся, – продолжает сухенький старичок, – пьем вино новое, вино радости новой, великой; видишь, сколько гостей? Вот и жених и невеста, вот и премудрый Архитриклин, вино новое пробует. Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот я и здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Чтó наши дела? И ты тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!.. А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его?

– Боюсь... не смею глядеть... – прошептал Алеша.

– Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут...

Что-то горело в сердце Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся.

Опять гроб, отворенное окно и тихое, важное, раздельное чтение Евангелия. Но Алеша уже не слушал, чтó читают. Странно, он заснул на коленях, а теперь стоял на ногах, и вдруг, точно сорвавшись с места, тремя твердыми скорыми шагами подошел вплоть к гробу.

Поднятый с колен “во сне”, Алеша оказывается на ногах наяву, позванный “во сне”, он наяву “срывается с места”, завершая действие, *связывая* им временную реальность с реальностью истинной, вечной. Но академическое Собрание сочинений в 30 томах отделяет пир в Кане от текущей реальности закрывающей кавычкой:

– Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут...»

Что-то горело в сердце Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся.

Чудо чрезвычайно адекватно оформляется Достоевским графически, и то, что *чудо* становится в нашем восприятии *сном*, переста-

ет восприниматься как реальность и существовать в одном пространстве с реальностью – во многом задается графическим оформлением текста “по правилам”.

¹ Об ущербе, который терпят произведения Достоевского при переводе их в новую орфографию, переводе, сопровождаемом унификацией пунктуации и “текстологическим” творчеством редакторов, впервые громко и настойчиво заговорил В.Н. Захаров. См., например, его предисловие к Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского (Издание в авторской орфографии и пунктуации под редакцией профессора В.Н. Захарова. Петрозаводск, 1995. Т. 1. С. 5–13), названное: “Подлинный Достоевский”.

² *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 9 т. Подготовка текстов, составление, примечания, вступительные статьи, комментарии председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. Татьяны Александровны Касаткиной. М.: Астрель•АСТ, 2003–2004.

³ Так, в тексте 1846 г. в письме господина Голядкина губернскому секретарю Вахrameеву после слов: “И тем более прискорбно и оскорбительно это, что даже честные люди, с истинно благородным образом мыслей и, главное, одаренные прямым и открытым характером, отступают от интересов благородных людей и прилепляются лучшими качествами сердца своего к зловредной тле, – к несчастью в наше тяжелое и безнравственное время расплывшейся сильно и крайне неблагонамеренно” (1, 183), – было: “Я говорю вообще; о частных же лицах упоминать здесь считаю излишним, хотя священным долгом своим почитаю предостеречь неопытную и незараженную невинность от тлетворных и одаренных ядовитым дыханием чудовищ, ложно и фальшиво принявших на себя человеческий образ и выдающих себя, с возмущающею душу наглостию, за других...” Очевидно, этот фрагмент подпал под сокращение по указанным мотивам – из-за слишком прямолинейной “фантастичности”.

⁴ В цитатах полужирный штифт – выделено автором; курсив – выделено мной. – Т.К.

⁵ Аналогичное сближение слов “восторг” и “тревога” наличествует и в других текстах Достоевского, например: “Про эти девять месяцев вспоминать, я думаю, нечего: всем нам известно это *восторженное* время, вначале полное надежд, а потом странное и *тревожное* и которое до сих пор еще не заключилось ничем, так что один Бог знает (я думаю так лишь можно выразиться) – чем оно разрешится...” (“Дневник писателя” за март 1877 г. (1гл., 1 глава) (25, 67)). О сочетании в подобных (хотя и не связанных непосредственно с эпилепсией) состояниях “полноты, меры, примирения” или “ясности” с возбужденностью и встревоженностью свидетельствуют те, кто имеет о них непосредственное знание. Например, Мирча Элиаде: “На душу снизошла неправдоподобная ясность – при всей экзальтации, почти наркотической, вызванной таинством и игрой природы. Как это совмещалось, я объяснить не умею...” *Элиаде М.* Под тенью лилии. М.: “Энигма”, 1996. С. 455.

⁶ Я сейчас не обсуждаю очевидную для меня неправомерность любого внешнего вторжения, приводящего авторский текст в соответствие с какими-либо декретированными нормами, даже если текстологи не усматривают в своих действиях ничего, хоть в самой слабой степени искажающего текст по смыслу. Здесь уместно опять вспомнить легенду о рабби Акибе.