

Мария Неклюдова

# Книги в эпоху технической воспроизведимости

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_174\_2\_353

## Chartier R. *Éditer et Traduire: Mobilité et matérialité des textes (XVI<sup>e</sup>—XVIII<sup>e</sup> siècle)*.

Р.: EHESS; Gallimard; Seuil, 2021. — 300 p. — (Hautes Études).

## Grafton A. *Inky Fingers: The Making of Books in Early Modern Europe*.

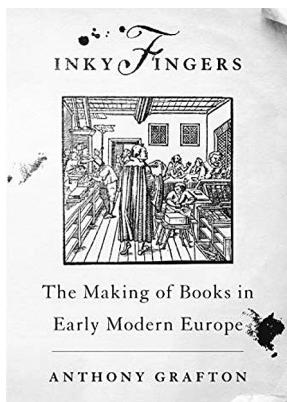
Cambridge, MA; L.: The Belknap Press, 2020. — 392 p.

Новая книга Роже Шартье «Переводить и издавать: подвижность и материальность текстов в XVI—XVIII вв.» вышла в мае 2021 г., когда по иронии судьбы ее собственная мобильность — то есть способность разойтись по миру и попасть в руки читателям — оказалась тесно связана с возможностью дематериализации текста и передачи его в электронном виде. Впрочем, как указывает сам автор, до того как стать бумажным томом, книга прошла через устно-письменную стадию. В ее основу легли лекции, семинары и доклады на конференциях, прочитанные в разных частях света и не исключено, что на разных языках. Про язык тут надо сказать отдельно, поскольку уже появившееся французское издание явно охватывает меньшую аудиторию, чем ожидаемый английский перевод, который будет опубликован весной 2022 г. Эту нехитрую мысль убедительно иллюстрирует ценовая политика компании «Amazon», которая предлагает обе книги в бумажном и цифровом форматах, причем доступ к электронной версии англоязычного издания обойдется едва ли не вдвое дороже, чем к аналогичной версии франкоязычного.



«К чему все эти подробности?» — спросите вы. К тому, что значительную часть своей научной карьеры Шартье посвятил практикам чтения, которые неизбежно связаны с конкретными формами существования текстов, но отнюдь им не равны. При этом его ранние работы о репертуаре «Синей библиотеки», о читательских сообществах, о способах использования печатной продукции были скорее сфокусированы на рецепции тех или иных произведений. В последние десятилетия Шартье все больше занимает процесс их создания, в котором активно участвуют не только авторы, но и наборщики, корректоры, издатели, цензоры и т.д. А также переводчики, компиляторы, перелицовщики чужих сочинений и другие работники пера, обычно относимые к литературным поденщикам. Именно их деятельности в основном посвящена книга, даже когда речь идет об Аристотеле, Шекспире или Мольере.

Практически те же корректоры, наборщики и издатели или их непосредственные предшественники и современники заявлены в качестве героев нового авторского сборника Энтона Графтона «Чернильные пальцы: создание книги в Европе



раннего Нового времени», который вышел в свет в июне 2020 г. Конечно, в целом у него иной список действующих лиц, чем у Шартье: Анний из Витербо, Жан Мабильон, Полидор Вергилий, Мэттью Паркер, Барух Спиноза — гуманисты, антикварии, ученые чудаки и визионеры разной степени удачливости. Графтон был и остается непревзойденным историописателем «Ученой республики», умеющим не только пробиться сквозь тома заумных латинских трактатов, но и оживить для нас это колоритное сообщество «критиков и фальсификаторов» (если вспомнить название его монографии 1990 г.). В фокусе его внимания, как правило, находится взаимодействие идей и людей, а также тот набор профессиональных инструментов, который возникает из этого соприкосновения. Не случайно одна из его самых известных книг посвящена истории научной сноски (1997). К этому же инструментарию относится сверка рукописей, вычитка корректуры, внесение правки в набор и проч., о которых идет речь в «Чернильных пальцах».

В этой встрече у стариинного печатного станка двух крупных специалистов по книжности раннего Нового времени нет ничего случайного. С точки зрения истории книги, техник чтения и воспроизведения знания переход к цифровым технологиям безусловно создает новую культурную ситуацию, параметры которой еще не до конца определились. С одной стороны, это делает более заметными те аспекты прежней системы книгоиздания, которые в силу их привычности ранее не привлекали пристального внимания. С другой — позволяет рассматривать период от XVI до конца XX столетия как единое целое, несмотря на огромное разнообразие подходов к тексту, идеологий и интеллектуальных течений.

С наступлением цифровой эпохи обрывается, по-видимому, еще одна важная нить, связывавшая нас с прошлым. Я говорю не только об интеллектуальной преемственности, сколько о привычках и навыках, передающихся внутри профессиональных сообществ на протяжении многих поколений. Когда дело касается печатной книги, то процесс ее подготовки в XVI столетии не очень отличался от того, как это делалось во второй половине XX в. Конечно, к тому времени издатели уже не использовали для считки гранок детей, как это было в знаменитой типографии Кристофа Плантена, где такая обязанность была возложена на его дочь Магдалену (об этом можно почитать у Графтона: это был специфический навык чтения вслух, не требовавший понимания текста или языка; девочка только «озвучивала» латинские, греческие и даже древнееврейские сочинения, а корректор сличал ее слова с набором). Но основные этапы обработки текста и превращения его в печатную книгу оставались примерно теми же, с поправкой на совершенствование технологий (тут стоит вслед за Шартье перечесть первые страницы «Утраченных иллюзий» Бальзака) и изменения в трудовом законодательстве.

Вековое повторение одних и тех же действий — чтение чужих книг, их критика, конструирование собственного текста на основе прочитанного, его редактура, корректура, цензура, набор, печать — дает ощущение общности, по-видимому превосходящее самые принципиальные расхождения внутри «Ученой республики». Его материальными воплощениями служат издательства и библиотеки, вокруг которых собираются профессионалы книги. И хотя Графтон справедливо напоминает о том, что чернилами были перепачканы пальцы у всех, кто соприкасался с книжным производством, от Эразма Роттердамского до последнего наборщика, все же в центре его внимания находятся не столько печатники, сколько пишущая братия. Это не

обязательно авторы в современном понимании слова, поскольку одни его герои копируют и датируют разные типы и стили письма (Мабильон, но не только он), а другие делают выписки из чужих произведений, составляя гигантскую антологию для личного и семейного использования (случай Франца Даниэля Пасториуса).

Аналогичным образом Шартье в своей книге обращается к переводу как к разновидности переписывания и воспроизведения текста, поэтому главные его герои не Шекспир и Сервантес (которым он десятилетие назад посвятил увлекательное расследование «“Карденио” между Сервантесом и Шекспиром. История утраченной пьесы», 2011), а их издатели, толкователи, перелицовщики и адаптаторы. Благодаря их усилиям происходит канонизация того или иного автора в качестве великого писателя. Шартье рассматривает этот процесс на примере издания шекспировских пьес, от непрятательных «листков» и брошюр до знаменитого фолио и собрания сочинений, постепенно утверждавших определенный порядок чтения и критерии аутентичности текстов. Не все пьесы, которые современники приписывали Шекспиру (полностью или частично), входят в сегодняшний канон, равно как и не все сцены из великих трагедий, которые нам кажутся абсолютно шекспировскими, были таковыми на вкус образованных читателей XVIII или XIX в. Для Шартье – в большей степени, чем для Графтона, – «авторство» является результатом коллективных и не обязательно односторонних усилий, особенно когда мы имеем дело с театром.

Сохраняя верность духу традиции переписывания и компилирования, о которой говорилось выше, я предлагаю сравнительный (и, конечно, выборочный) анализ обеих книг. Общей рамкой для него послужит проблема подлинности в ее разнообразных проявлениях, к которой с разных сторон подходят и Графтон, и Шартье. Для американского исследователя, много и плодотворно занимавшегося изучением исторических фальсификаций, производство и разоблачение подделок оказывается неотъемлемой чертой «Ученой республики». По своей природе это сообщество одновременно принадлежит реальности, то есть обусловлено практическими интересами живых людей, и существует в области коллективного воображения, где его полноправными членами оказываются давно умершие, а порой и выдуманные авторы. И тем и другим могут приписываться никогда не существовавшие сочинения, восполняющие то, что ощущается как пробел или недостача в авторитетной традиции. В особенности это относится к документам, подтверждающим древность, права, свободы и привилегии различных институций: Константинов дар и его разоблачение Лоренцо Валла классический тому пример. Но подделывались и менее прагматически ориентированные тексты. Таков печально известный случай с фрагментами из древних историков, «открытыми» Аннием (Джованни Нани) из Витербо. Графтон не раз писал об этом предприимчивом монахе-доминиканце XV в., который водил за нос не только большинство современников, но и немалое число потомков. В «Чернильных пальцах» Графтон возвращается к нему в связи с проблемой источников: далеко не все, что писал Анний, было выдумкой, и даже когда он безусловно сочинял, за этими фантазиями могли скрываться вполне реальные сведения. Отсюда вопросы: что именно он знал и можно ли датировать это знание?

Ответы на эти вопросы предполагают полудетективное расследование, которое, как мне кажется, хорошо иллюстрирует тот круг проблем, которым посвящена книга Графтона. Но сначала несколько слов о его герое и о сути связанной с ним загадки. В главном труде Анния, «Древности» (1498), помимо пяти (утраченных) книг вавилонского историка Бероса, (якобы) неизвестных фрагментов из древнеегипетских анналов Манефона, фиктивных персидских хроник Метасфена (то есть Мегасфена) и ряда столь же сомнительных греческих и латинских сочинений, со-

держится немало отсылок к древнееврейской традиции. Как показывает Графтон, доминиканец щедро пересыпал свои комментарии древнееврейскими и арамейскими (или, как он выражался, «ааратеическими») терминами и фразами. Более того, он неоднократно ссылался на Талмуд и мнения ученых талмудистов, в частности на некоего знакомого рабби Сэмюэля, вроде бы помогавшего ему разбираться с древнееврейскими этимологиями. С «ааратеическими» словами и цитатами все просто, это чистой воды бессмыслица, что заставляет усомниться и в реальности пресловутого рабби. Сопоставляя сообщаемые Аннием сведения о работе над «Древностями» с известными событиями его жизни (в частности, с упоминаемым им визитом папы Александра (Борджа) в Витербо), Графтон приходит к неутешительному выводу, что Сэмюэль и его собратья относились к числу «воображаемых друзей» итальянского историка.

Однако — и вот тут кроется загадка — это не означает, что все отсылки к Талмуду, причем конкретно к вавилонскому Талмуду и связанный с ним традиции, взяты Аннием с потолка. Напротив, многие из них точны и абсолютно достоверны. Учитывая, что в XV в. вавилонский Талмуд существовал исключительно в виде редких и трудночитаемых манускриптов, расшифровка и интерпретация которых была не под силу христианским ученым (да и далеко не всем еврейским книжникам), надежность отсылок Анния не может не удивлять. Он сам объясняет свои познания тем, что в детстве учился в «еврейской школе», то есть в хедере или в иешиве. Как отмечает Графтон, это признание свидетельствует о недюжинной широте и смелости воображения итальянского историка: в то время контакты с иудеями расценивались как компрометирующие, а поэтому такое утверждение придавало убедительность его словам. Тем не менее Анний снова фантазирует (о чем свидетельствует незнание древнееврейского языка) и заметает следы.

По иронии судьбы доминиканец скрывал именно то, чем мог заслуженно гордиться: свою способность к кропотливым и добросовестным филологическим изысканиям. Его ссылки на Талмуд имеют вторичный характер, будучи заимствованы, в частности, из сочинений другого члена Доминиканского ордена, Павла Бургосского (до обращения именовавшегося Соломоном Леви), который использовал свое знание талмудической традиции для нужд новообретенной веры. Как показывает Графтон, именно у него Анний взял некоторые фактические детали и формулировки, отсутствовавшие в других источниках. На этом можно было бы поставить точку, поскольку наличие текста-посредника многое объясняет, а те теоретические конструкции, ради которых Анний собирал и подделывал древние сочинения, имеют мало общего с современным знанием. Тем не менее его идеи и материалы — как подлинные, так и сфальсифицированные — сыграли важную роль в формировании соответствующей научной области. По словам Графтона, доминиканец сильно усложнил жизнь своим собратьям по ученному цеху, которым пришлось долго разбираться в том, какие из сообщаемых им сведений подлинны, а какие — нет. Но эта работа подтолкнула их к более пристальному изучению ранее игнорируемых источников (в первую очередь Талмуда и других древнееврейских текстов) и к оттачиванию собственного методологического инструментария.

Случай Анния — каким представляет его Графтон — отчасти перекликается с первой главой из книги Шартье, которая называется «Говорить правду: риторика, вымысел, история». Эта латентная перекличка связана не столько с тематикой обоих исследований, сколько с внутренним маневрированием по отношению к ряду широко дискутируемых вопросов. В число последних, безусловно, входит проблема фикционализации истории, вроде бы релевантная для обсуждаемого казуса. Однако Графтон игнорирует ее, что само по себе можно считать обозначением позиции. За полвека, прошедшие со времени публикации «Метаистории» Хейдена

Уайта, обсуждение риторической природы исторического повествования (или, на-против, его непосредственной соотнесенности с реальностью) постепенно утратило живость и анализировалось, по крайней мере в рамках научного дискурса: политическая реальность постоянно предлагает поводы для его актуализации. Интеллектуальная «усталость материала» очень заметна в первой главе книги Шартье, где он делает обзор теоретических и практических подходов к проблеме, от фуколдианской «воли к истине» до мистификации Макса Ауба, написавшего «настоящую» (то есть жанрово правильную и научно обоснованную) биографию никогда не существовавшего Джузепа Торреса Кампаланса.

Этот теоретический пасьянс, где паррессия мирно соседствует с «эффектом реальности», показывает, что игра все время идет в одной и той же плоскости. Только Карло Гинзбург отказывается принимать предложенные правила и тем самым смешивает карты. Не случайно, что именно его голос становится для Шартье поводом разобраться, из чего именно состоит колода. Ее вечный козырь — «доказательства». По Аристотелю, доказательства делятся на технические, то есть непосредственно связанные с искусством убеждения (риторикой), и нетехнические (показания свидетелей, признания под пыткой, договоры и проч.). Как указывает Шартье, эта классификация по-разному передается на основных европейских языках, что влияет на ее восприятие учеными. К примеру, в итальянском переводе «Риторики», которым пользовался Гинзбург, доказательства именуются не «техническими», а «основополагающими», что сильно меняет если не смысл, то общее звучание аристотелевского рассуждения. И хотя, как специально подчеркивает Шартье, исследователь прекрасно отдает себе отчет, что для древнегреческого философа «доказательства» означают нечто иное, чем для наших современников или недавних предшественников, тем не менее выбор в пользу этого термина (а не «способов убеждения», как в некоторых английских переводах) является значимым. Нередко от него зависит имплицитное распределение идеологической нагрузки между техническими и нетехническими элементами аргументации, где на первый план выходят то одни, то другие.

Хорошо иллюстрирует такое распределение еще один казус, который разбирает в своей книге Графтон. На сей раз речь идет не о производстве подделок, как в случае с Аннием, а об их использовании и восприятии третьими лицами. В 1568 г. Джон Кайус (Кай), ученый медик и филолог, известный за пределами Англии как своими естественно-научными изысканиями, так и работой с галеновскими текстами, опубликовал книгу по истории Кембриджского университета. На это его по-двингла не только любовь к *alma mater*, но и соперничество между университетами. Немногим ранее однофамилец почтенного доктора, Томас Кайус из Оксфорда, преподнес королеве Елизавете свое сочинение с характерным названием «Утверждение древности Оксфордской академии». Но зацинщиком в этом поединке амбиций был все-таки Кембридж, поскольку Томас Кайус взялся за перо из-за того, что в 1564 г., когда Елизавета почтила своим присутствием этот университет, ей всячески превозносили его древность.

Соперничество двух схожих институций, стремившихся утвердить свой престиж посредством генеалогического принципа, спровоцировало обмен вполне фантастическими текстами. Как иронически замечает Графтон, конечно, Оксфорд был древнее, поскольку город основал король Мемпrik всего лишь через столетие после высадки в Британии Брута Троянского. Вместе с ним в Британию приплыли и греческие ученые, которые сперва осели в Гриклэде (потом превратившемся в Криклэд), а затем перебрались в славившееся своими красотами местечко Бомон, которое потом стало Оксфордом. Уже ко времени нашествия саксов там процветали школы, которым король Альфред Великий дал статус университета. Но Кем-

бридж еще древнее, поскольку своим происхождением он обязан испанцу Кантаберу, который женился на дочери короля Гургунта Брабахра и основал город на реке, названной в его честь Кентом (Cant). Его сын построил мост через реку, и так появился топоним Кентбридж или Кембридж. В пору Кантабера его город посетили греческие философы Анаксимандр и Анаксагор.

Часть этих ученых фантазий несомненного свойства (университеты, как и аристократические дома Европы, пытались связать свою историю с Троянской войной и, что более понятно, с греческой философской традицией) подтверждалась документами. Так, Кембридж гордился хартией короля Артура и буллой папы Гонория (VII в.), в которой упоминалось, что уже папа Елевферий (II в.) похвально отзывался об этом университете. Очевидным образом это были подделки: старейшая часть кембриджского архива была уничтожена в 1381 г. во время восстания Уота Тайлера.

Графтон стремится понять, как мог Джон Кайус — ученый, знакомый с новейшими методами научного анализа, причем как в медицине, так и в гуманитарных дисциплинах, — беспрепятственно пользоваться фальшивками, тем самым сильно подпортив себе посмертную репутацию? Работа Кайуса с манускриптами трудов Галена, которые он сличал, выявлял наиболее ранние варианты, заполнял лакуны и т.п. показывает умение применять на практике те филологические процедуры, за которые ратовали итальянские гуманисты начиная с Анджело Полициано. Более того, Кайус отличался живой наблюдательностью, о чем свидетельствуют его письма, книга о британских собаках и рассыпанные то здесь то там описания материального состояния рукописей, библиотек и т.д. Не был он обойден и способностями критика: рассматривая аргументы оксфордского Кайуса, он справедливо уличал своего противника в передергивании фактов (скажем, в цитировании Лильяна, Бейля и Лили как трех отдельных авторитетов, тогда как все они воспроизвели одни и те же слова Полидора Вергилия). Но когда дело доходило до его родного университета, Джон Кайус как будто утрачивал профессиональные навыки и принимал на веру откровенные небылицы.

Одно из возможных объяснений этому (по-видимому, отчасти добровольному) ослеплению Графтон видит в отношении Джона Кайуса к официальным документам. Гарантом их подлинности для него служило не содержание, а публичный характер и способ сертификации. Так, в начале XV в. мнимая булла папы Гонория была выставлена на всеобщее обозрение в церкви, а затем скопирована и заверена папским нотарием в присутствии свидетелей, чьи имена были так же зафиксированы. С точки зрения Кайуса этого было достаточно, чтобы считать документы подлинными и, соответственно, не ставить под сомнение сообщаемые ими сведения. Точно так же провенанс рукописей, то есть честность и надежность их владельцев, был для него залогом аутентичности их содержания. Одним из выражений такого доверия к материальным носителям информации был и неортодоксальный, а потому опасный интерес Джона Кайуса к католическим святыням, которые он коллекционировал (показательным образом Графтон отказывается считать его криптокатоликом). В итоге на него донесли коллеги, и все собрание, включавшее в себя изображения, утварь и церемониальные одежды, было уничтожено. Наконец, доверие к прошлому было оборотной стороной недовольства настоящим: Кайус неоднократно сетовал на плачевное состояние нравов новых поколений студентов и сожалел о суровой простоте прежних времен. Возможно, именно поэтому он не замечал анахронизмов в подделанных документах; их подозрительно современный (по сравнению с предполагаемой древностью) лексикон свидетельствовал об устойчивости и перманентности, которых так не хватало быстро уходящему времени его собственной жизни.

Если вернуться к аристотелевской классификации, о которой пишет Шартье (и которой не пользуется Графтон), то Джон Кайус был безусловным сторонником нетехнических доказательств, чем объяснялось его пренебрежение риторической убедительностью. Вместо того чтобы заботиться о том, насколько правдоподобно выглядят его аргументы, он стремился процитировать как можно больше официальных, то есть «надежных» с его точки зрения, источников. Иначе говоря, Кайуса в большей степени волновала инструментализация документа (что с его помощью можно сделать), чем собственно анализ текста. Отсюда столь доверчивое отношение к подделкам.

Переводческие практики, которые изучает Шартье, так же могли предполагать некоторую долю фальсификации оригинала ради его использования в посторонних целях. В частности, исследователь прослеживает историю адаптации знаменитого трактата «Кратчайшее сообщение о разрушении Индий» (1552) Бартоломе де Лас Касаса, еще одного монаха-доминиканца, к политическим нуждам, отнюдь не предусмотренным автором. Целью Лас Касаса было привлечь внимание испанского короля к положению индейцев в Новом Свете и прекратить их уничтожение, которое, по логике преподобного отца, было не только недостойно христиан, но и представляло непосредственную опасность для их душ. Убивая индейцев, они в духовном смысле убивали самих себя, что в итоге создавало угрозу для всехристианнейшего королевства. Как указывает Шартье, когда в 1579 г. в Антверпене вышел французский перевод трактата Лас Касаса, сделанный Жаком де Мигродом, то название было изменено на «Тирания и жестокости испанцев, совершенные в Западных Индиях, также именуемых Новым Светом». Для переводчика, принадлежавшего к протестантской церкви, было важно предупредить своих единоверцев, обитателей семи нидерландских провинций, только что восставших против испанского владычества, о том, какая судьба ожидает их, если они останутся подданными кастильской короны. При этом Мигрод практически не вмешивается в повествование Лас Касаса, за одним исключением: когда доминиканец пишет о злодействах «христиан», переводчик меняет это обозначение на «испанцев». Такая вроде бы незначительная редактура превращает реляцию в антииспанский памфлет. По аналогичному пути идут и английские переводчики доминиканца. Но, по словам Шартье, самое примечательное не это: когда в 1646 г. сочинение Лас Касаса переиздается в Барселоне, то типограф или издатель добавляет к оригинальному названию характерное уточнение: «Кратчайшее сообщение о разрушении Индий кастильцами (por los Castellanos)», тем самым делая книгу орудием борьбы католиков за отсоединение их провинции от земель кастильской династии.

Шартье чрезвычайно занимает эта способность перевода (а так же копирования или перепечатки), как бы не меняя содержания сообщения, радикально изменять общий смысл, помещая его в иной контекст. В «Переводить и издавать» он излагает несколько казусов, показывающих, в какой степени повторение «одного и того же» может быть полемическим приемом, устанавливающим не тождество, а различие. Так, начало монолога «Быть иль не быть», вероятно самого знаменитого поэтического текста в истории западного театра, становится испытанием для французских переводчиков XVIII столетия не только в силу лексической сложности (многие из них не знали английского или владели им относительно плохо), но и неоднозначного отношения к самому Шекспиру. Конечно, тон задает Вольтер, сперва скорее благоволивший этому «блестательному монстру», а затем яростно доказывавший его ничтожество по сравнению с Расином и Корнелем. Ему принадлежат два перевода монолога Гамлета, один в стихах, другой в прозе, причем выбор формы более чем значим: в первом случае Вольтер стремился показать, что в пьесах английского драматурга встречаются прекрасные места, во втором — подчерк-

нуть ошибки других переводчиков и промахи самого Шекспира. Тем самым про-заический перевод, максимально приближенный к оригиналу, становится важным критическим инструментом, тогда как поэтический позволяет ввести действенную, но варварскую речь в цивилизованное русло.

Нормализация шекспировской поэтики, «очищение» драматического языка в соответствии с актуальными эстетическими и этическими принципами, не были исключительно французским феноменом. Цензурением Барда занимались и его соотечественники, многие из которых придерживались гипотезы, что «грубо-сти» и «непристойности» — следы вмешательства в текст пьес невежественных актеров, стремившихся привлечь публику. Этот поиск «подлинного Шекспира» нам всем хорошо знаком в его современном изводе, в виде спекуляции по поводу того, кто был «настоящим автором» знаменитых трагедий и комедий, но в той или иной форме он существует с конца XVII столетия. Ирония заключается в том, что, как показывает Шартье, в случае театральных произведений вопрос о подлинности в принципе не имеет смысла. Учитывая, что текст, звучащий со сцены, никогда не равен тому, что попадает в печатный станок, какой из них следует считать аутен-тичным? И если мы поневоле делаем выбор в пользу печатного варианта, то какое из изданий наиболее авторитетно? Первое или последнее прижизненное? Пират-ское или авторское? А ведь еще существует известная театральная практика мно-гократного использования одних и тех же сюжетов, когда отдельные реплики и це-лые сцены могли перекочевывать из одного сочинения в другое.

Весь этот комплекс проблем присутствует и в случае мольеровского «Дон Жуана». В качестве примера Шартье берет финальную реплику Сганареля («Мое жалование! Мое жалование!») и с ее помощью прослеживает историю этого крайне «подвижного» текста. Шартье выделяет несколько причин его неустойчивости. Прежде всего, мы имеем дело с коллективным авторством, поскольку сюжет пьесы неоднократно переписывался разными драматургами, и мольеровская версия яв-ляется звеном в цепочке текстов, тянувшейся из Испании 1630-х гг. вплоть до наших дней. Далее, мы знаем, что уже по ходу первых представлений текст пьесы изме-нялся под давлением критики и, возможно, публики. Кроме того, его печатные ва-рианты, появившиеся через десяток лет после смерти Мольера, не совпадают: одни были цензурированы, другие воспроизводили не всегда надежные списки и т.д. До сих пор нет и полного согласия по поводу жанра «Дон Жуана», чье действие легк-о переходит от комедии к трагедии и обратно. Наконец, этот сюжет много-кратно пересказывался на разных языках, что также влияет на его восприятие.

Как показывает Шартье, финальная реплика Сганареля отражает эту неустой-чивость, незакрепленность мольеровского сочинения. Современный зритель, при-ходя в театр или сталкиваясь с киноверсиями знаменитого сюжета, слышит вос-кличание «Мое жалование! Мое жалование!», но в каждой постановке оно осмысливается и обыгрывается по-своему. В нем может звучать наивное себялюбие или трагический пафос, растерянность, паника или философская рефлексия. Для историка важно понять, что слышали в этих словах современники Мольера, тем более что драматург сам играл эту роль. И вообще слышали ли они их?

Действительно, в первой парижской публикации, которая датируется 1682 г., такой реплики нет. Вместо этого в устах Сганареля вложено рассуждение о том, что порок получает заслуженное наказание, его жертвы оказываются отмщенным, а прислужники остаются ни с чем. Однако известно, что это издание мольеровских сочинений подверглось жесточайшей цензуре и что только из одного «Дон Жуана» было изъято несколько скандальных сцен (в частности, разговор с нищим, кото-рого герой пытается заставить богохульствовать), а другие были сильно изменены. Более того, у нас есть документальное подтверждение, что Мольер, игравший Сга-

нареля в спектакле 1665 г., кричал именно «Мое жалование! Мое жалование!»: об этом свидетельствуют памфлеты, напечатанные сразу после премьеры. Противники Мольера (по-видимому, из окружения принца де Конти) обвиняли его в безбожии и богохульстве, указывая при этом на финальную сцену, где картонное адское пламя и воображаемая молния только веселят публику, равно как и комически-алчные выкрики слуги. Защитники драматурга высмеивали эти обличения, предлагая интерпретировать восклицание Станареля как тревогу о душе своего господина, поскольку неоплаченный долг добавит ей адских мучений. Иными словами, реплика Станареля и ее смысл горячо обсуждались зрителями уже в 1665 г.

На этом история не заканчивается, хотя мольеровский «Дон Жуан» после постановки 1665 г. надолго сходит со сцены. Тем не менее он остается важной вехой в истории сюжета, а потому продолжается процесс его переработки. Так, в 1669 г. на сцене парижского театра Марэ появляется «Новый Каменный гость, или пораженный молнией безбожник», сочинение актера Розмона, где финальный монолог слуги тоже включает упоминание потерянного жалования. После смерти Мольера в 1673 г. Тома Корнель, с разрешения труппы и вдовы драматурга, перелагает «Дон Жуана» стихами. Хотя он достаточно близко следует за прозаическим текстом, в его версии нет ничего отдаленно напоминающего реплику о жаловании. Напротив, его Станарель, потрясенный страшной кончиной своего господина, решает удалиться от мира и стать отшельником. Корнелевская переработка получит наибольшее распространение и будет идти на сцене на протяжении почти двух веков. Оригинальный текст Мольера — то есть текст первого издания до того, как с ним поработал цензор, — чудом сохранился в двух или трех экземплярах и стал известен только в начале XIX столетия, когда его отыскали библиофилы. Однако, как мы уже видели, и его аутентичность вызывает ряд вопросов.

Вернемся к реплике Станареля: как подчеркивает Шартье, идея, по-видимому, принадлежала не Мольеру, а итальянским актерам. В испанской пьесе «Севильский озорник», с которой все началось и чьим автором считается Тирсо де Молина (эта атрибуция теперь тоже вызывает сомнение), слуга не сожалеет о своем жаловании. Он молится всем святым, чтобы ему удалось унести ноги, и собирается сообщить отцу героя о его гибели. Комическое восклицание «Мое жалование! Мое жалование!» появляется только в итальянских переработках, приспособивших сюжет о каменном госте к эстетике комедии дель арте. Их было несколько, и с высокой степенью вероятности по крайней мере одна была известна Мольеру.

В сущности, реплика Станареля оказывается ключом к жанровой и идейной идентичности пьесы; ее наличие или отсутствие определяют степень серьезности всего финала. В этом плане показательно, что современные издатели Мольера стоят перед тем же выбором, что их коллеги в XVII—XIX вв. Им приходится решать, какой из вариантов реплики является более правильным: слова о жаловании или порицание порока, — и многие предпочитают соединить их вместе, приходя к своего рода текстологическому компромиссу. Круг замыкается: от печатников XVII в. мы снова возвращаемся к дилеммам нашей эпохи, связанным с установлением идеальной формы классического сочинения или (что чревато более далеко идущими последствиями) государственных, национальных и религиозных институтов.

Как можно видеть на примере «Дон Жуана», поиск подлинности в конечном счете — это вопрос о взаимодействии сакральным. Не случайно, что обе рассматриваемые мою книги завершаются обращением к философам и религиозным мыслителям, чьи имена не обязательно ассоциируются с чернильными пальцами, печатным прессом, литературной поденщиной или театром. Так, для Графтона принципиальное значение имеет фигура Баруха Спинозы, как бы стоящая на пересечении нескольких направлений исследования, которыми он занимается на

протяжении всей научной карьеры. Это и взаимодействие разных ветвей христианской учености с еврейской традицией, и проблемы исторической хронологии, и роль подделок в формировании позитивного знания (автор «Теолого-политического трактата» косвенно опирался на один из источников, сфальсифицированных Аннием). Но не менее важно, что Спиноза имеет репутацию мыслителя-одиночки, на которого мало повлияли предшественники и современники. Графтон берется показать обратное, восстанавливая непосредственный интеллектуальный контекст его работы, от дерзких предположений Исаака Воссиуса (Фосса) по поводу технической достоверности библейской истории до кропотливых комментариев Якова бен-Хаима ибн-Адоная в Библии Бомберга, которые Спиноза безусловно использовал. Чужие мнения, идеологически близкие или неприемлемые, теоретические разработки и текстологические комментарии, — все это те строительные леса, в отсутствии которых и начинает казаться, что мысль Спинозы возникла ниоткуда, сама по себе.

Шартье заканчивает книгу комментарием к одной из самых известных проповедей Джона Донна. Благодаря Хемингуэю мы все помним, что нет человека, который был бы как остров, а потому «не спрашивай, по ком звонит колокол». Рядом с этим хрестоматийным пассажем есть вариация на ту же тему, но с биографическим уклоном:

У всего человечества единый Автор, и оно составляет общий том; когда умирает один человек, из книги не вырывают главу, но переводят ее на лучший язык; и каждая глава подвергнется такому переводу. Господь прибегает к разным переводчикам: одни куски переводятся старостью, другие — недугом, одни —войной, другие — правосудием, но рука Господа причастна к каждому переводу, и его рука вновь переплетет наши разрозненные листы для той библиотеки, где всякая книга будет открыта для другой.

Как напоминает Шартье, само по себе сравнение человека с книгой вполне традиционно и встречается в разных контекстах. Необычным его делает идея воскрешения как полного издания, по-видимомуозвучная именно протестантской культуре. К примеру, Бенджамин Франклайн еще в юном возрасте сочинил эпиграфию на свою (будущую) могилу, сравнив мертвое тело с обложкой книги, из которой было вырвано содержимое, то есть страницы с текстом. Но, заверял Франклайн, эти страницы не утеряны и когда-нибудь вновь появятся в новом, элегантном издании, исправленном рукой Автора (то есть Всевышнего). Любопытно, что в XIX в. некоторые читатели истолкуют эту вполне ортодоксальную веру в жизнь вечную как указание на близость Франклина к спиритуализму. Шартье приводит еще несколько случаев использования аналогичных образов, в основном британских или американских, что подтверждает первоначальное наблюдение о протестантской природе тропа. Но только на первый взгляд, потому что на самом деле у него были аналоги и в католических культурах. Среди них Шартье выделяет речь в защиту привилегий книгоиздателей, опубликованную в 1670-е гг. испанским адвокатом Мельчор де Кабрера. Последний сравнивает Господа с типографом, который, создавая человека по своему образу и подобию, как бы отпечатывает экземпляры книги, внося в них необходимые правки и изменения. Отсюда различия между людьми, существующие несмотря на их общую природу и происхождение.

Этот примечательный образ Всевышнего Типографа — как и слова Франклина о «переиздании» — напоминают о том, что вне зависимости от различия исповеданий людям той эпохи было привычно как ощущение малой аутентичности всего земного, так и твердое убеждение в существовании истины. Занятия ранним Новым временем, по-видимому, способствуют усвоению такой двойной оптики. Вер-

немся на мгновение к Спинозе в интерпретации Графтона. Как он указывает, в основе библейской текстологии XVII в. лежало понимание того, что Священное Писание не могло пройти сквозь столетия, не претерпев при этом искажений, как преднамеренных, так и невольных, закравшихся в текст из-за невежества писцов или невнимательности переводчиков. Спинозу это сомнение в безусловной подлинности текста привело к тому, что он начал видеть в Библии не связное повествование о прошлом, а подвижную мозаику, лишь в редких местах соотносимую с точными фактами, то есть с теми событиями, которые были зафиксированы греческими и другими историками. Для него эта смесь обрывков воспоминаний и исторических фрагментов являлась «точкой зрения побежденных» (формулировка, конечно, исходит от Графтона), а не истинной историей, которую еще предстоит восстанавливать по крупицам.

Восстанавливать историю по крупицам, тщательно сравнивая издания, переводы и варианты: с этим, по-видимому, могли бы согласиться как герои, так и авторы обеих книг. Такой труд никогда не вершится в одиночку, он требует многих рук (иногда не самых чистых), воображения и готовности рискнуть. Потому что обложки могут истлеть или не быть отпечатаны из-за пандемии, но содержание имеет шанс остаться хотя бы в виртуальном пространстве современной научной жизни.