

## Роже Шартье\* ИСТОРИЯ И ЛИТЕРАТУРА

Для историка, отправляющегося при анализе литературных текстов от социокультурной истории в духе "Анналов", главным объектом литературной истории и критики текста будет процесс, посредством которого читатели, зрители или слушатели, апроприруя тексты, наделяют их смыслом.

Проблема эта уже ставилась применительно к сфере истории литератур. Именно она легла в основание тех научных подходов, возникнувших в противовес строгому формализму новой критики или *New Criticism*, приверженцы которых стремились "вывести" чтение текста и осмыслить его значение либо как диалог между смыслами, предложенными в произведениях, и категориями, определяющими их эстетическое восприятие и интерпретацию у различных типов публики, либо как динамическое взаимодействие текста и его читателя, либо как итог "переговоров" между собственно произведениями и теми дискурсами или общепринятыми практиками, которые служат матрицами эстетического творчества и одновременно предпосылками его восприятия.

Благодаря подобным перспективам история литературы весьма вовремя пробудилась от догматической спячки торжествующего структурализма, который соотносил смысл текстов исключительно с автоматическим и безличным функционированием языка, подменяя тем самым людей, исторически вовлеченных в построение смысла, суверенной интерпретацией литературного критика, всемогущего первооткрывателя значения. Тем не менее эти перспективы не во всем отвечают критериям полноценного исторического подхода к литературе, и тому есть две причины.

### ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ ТЕКСТОВ, МАТЕРИАЛЬНОСТЬ ЧИТАТЕЛЕЙ

Ограниченность упомянутых исследовательских подходов обусловлена, во-первых, тем фактом, что (чаще всего) они имеют в виду тексты, как если бы те существовали сами по себе, вне всякой связи с миром материальных объектов, которые являются их носителями и проводниками. В порядке возражения против подобного "отстранения" напомню, что формы, позволяющие читать, слушать либо видеть эти тексты, также участвуют в придании им значимости. "Один и тот же" текст, неизменный от первой до последней буквы, перестает быть "одним и тем же", если меняются механизмы его письменной фиксации и передачи. Поэтому в области изучения литературы вновь возросла роль тех дисциплин, объект которых как раз и состоит во всестороннем описании ма-

\* *Histoire et littérature // Charney R. Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquietude. P., 1998. P. 269-287.*

териальных форм носителей текстов: палеографии, кодикологии, библиографии.

В последние годы эти дисциплины развивались в двух направлениях. Прежде всего, они вышли за рамки узко морфологического анализа объектов и задались вопросом о том, какова экспрессивная функция невербальных элементов, присутствующих не только в структуре манускрипта и в расположении печатного текста, но и в театральном представлении, рецитации, чтении вслух и т.д., т.е. вопросом о том, что Д.Ф. Маккензи называет *the relation of form to meaning* [связью формы и смысла]<sup>1</sup> Второе направление заключалось в попытке особо выделить внутри самого исследования этих формальных механизмов проблему многообразных социально детерминированных связей, которые складываются между различными типами публики и "одним и тем же" произведением. .

Именно с постановки такого рода вопросов должно начинаться, например, изучение ряда комедий Мольера Вначале в Версале наряду с другими развлечениями и увеселениями их включали в рамки придворных празднеств; затем, уже без прикрас - песен, музыки, балетных вставок, - их представляли на сцене Пале-Рояля; и наконец, печатня (посредством весьма несхожих друг с другом изданий) доносит их до читающей публики. Таким образом, перед нами "один и тот же" текст - но три модальности его репрезентации, тройное соотношение с произведением, три типа публики. Изучая его значения, нельзя не учитывать все эти различия. .

Во-вторых, недостаточность подходов к литературе, трактующих чтение как определенную "рецепцию" или "ответ", проистекает из "абстрагирования" и универсализации того типа чтения, которым они имплицитно сами оперируют. Чтение, которое эти подходы подразумевают и которое мыслится как чисто умозрительное постижение, как безразличный к конкретным обстоятельствам и модальностям акт, в действительности - результат обобщения частных, с исторической точки зрения, читательских практик, а именно практик образованных и зачастую профессиональных читателей нашего времени. В порядке возражения против этого "неосознанного этноцентризма чтения" (по выражению бразильского историка литературы "барокко" Жоана Хансена) напомним, что у чтения тоже есть своя история (и своя социология) и что значение текстов зависит от читательских возможностей, кодов и навыков, свойственных тем сообществам, которые образуют, в синхронии или в диахронии, различные типы читающей публики. Напомним также вслед за Пьером Бурдьё, что просвещенный способ чтения, когда *lector* читает про себя и толкует прочитанное, отнюдь не универсален и сама возможность его возникновения требует наличия определенных предпосылок. "Поставить вопрос об условиях, обеспечивающих возможность чтения, значит поставить вопрос о социальных предпосылках, создающих возможность ситуаций, в которых люди читают (...), а также о социальных предпосылках производства *lectores*. Одно из рас-

пространенных заблуждений, связанных с *lectores*, состоит в забвении особых социальных условий их производства и в неосознанной универсализации предпосылок, создающих для них возможность чтения"<sup>3</sup> Развеешь это заблуждение - одна из главных задач истории литературных произведений и жанров. .

Таким образом, история литературы есть история различных модальностей апроприации текстов. Она должна учитывать, что "мир текста", говоря словами Рикера, есть мир материальных объектов и пер-формаций, чьи механизмы и правила задают возможности и границы производства смысла. Параллельно она должна учитывать, что "мир читателя" - это всегда мир конкретного "интерпретирующего сообщества" (по выражению Стенли Фиша), к которому он принадлежит и которое определяется совокупностью одних и тех же компетенции, норм, обычаев и интересов. Поэтому исследователь не может не принимать во внимание, с одной стороны, материальность текстов, а с другой - коллективного читателя.

Означает ли подобное определение целей истории литературы, что она неизбежно растворится или сольется с какой-либо более широкой областью исследований, например с *Cultural studies*? Возможно, и не означает - учитывая, что внутри каждой социальной конфигурации есть дискурсы, чья отличительная черта - отклонение от повседневных дискурсов и практик и чье производство и распространение требует специфического социального пространства со своим особым членением, иерархией ценностей и критериями отбора. Таким образом, первоначальная задача истории литературы заключается в определении границ -меняющихся в зависимости от местности и эпохи, - между "литературой" и тем, что ею не является. Исходя из нее, можно выделить более частные объекты исследования (не обязательно относящиеся к той или иной научной дисциплине), например: подвижность критериев, согласно которым определялось понятие "литературности" в разные периоды истории; механизмы, в соответствии с которыми создавались перечни канонических произведений; черты самих произведений, обусловленные "укладом письма", в рамках которого они были произведены (таковы - разные в разные времена - принуждения, проистекающие из социального устройства, патронажа либо рынка), или же категории, из которых складывался "институт литературы" (такие, как понятия "автор", "произведение", "книга", "письмо", "копирайт"<sup>4</sup> и т.п.)

Из этого исторического подхода к специфике "литературы" логически вытекает проблема взаимосвязи произведений и социального мира. Не поддаваясь искушению (прежде, увы, часто одолевавшему историков) низвести литературные тексты до статуса простого документа, мы должны сосредоточить наше внимание на различиях между литературными репрезентациями и теми социальными реальностями, которые они репрезентируют, смещая их в регистр вымысла и басни. На различиях между неким правильным значением и правильной интерпретацией, зафиксированными актом письма, комментарием или цензурой, и .

множественными апроприациями, которые всегда привносят в них нечто новое, смещают их и нарушают. Наконец, на различиях между разнообразными формами письменной фиксации, передачи и рецепции произведений.

Подчиняясь при своем создании специфическому порядку, произведения выходят за его пределы и существуют благодаря значениям, которыми наделяют их различные типы публики, иногда в течение весьма продолжительного времени. Четко обозначить различие, которое обуславливает (по-разному в разные эпохи) специфику "литературы" и те (множественные) зависимости, благодаря которым она вписывается в мир социальных отношений - такова, на мой взгляд, наилучшая формула необходимого взаимодействия между историей литературы и историей культуры.

Речь в первую очередь идет о том, чтобы создать новое пространство исследования, где произведения в обязательном порядке включаются в те системы норм, которые устанавливают пределы, но одновременно и создают предпосылки для их производства и понимания. Это неизвестное прежде сочетание подходов, долгое время развивавшихся независимо друг от друга (критики текста, истории книги, социологии культуры) преследует одну главную цель: понять, каким образом частная рецепция конкретного читателя (или слушателя, или зрителя) соотносится с целым рядом сложных и взаимосвязанных детерминант - со смысловыми эффектами, заложенными в самих механизмах письма; с нормами и способами апроприации, заданными через различные формы "репрезентации" текста (через его письменный или устный характер, volumen или codex, манускрипт или печатное издание, книгу или изображение на экране и пр.); с теми уровнями компетенции, категориями и установками, которыми продиктованы отношения между конкретным читательским сообществом и различными дискурсами. Только анализ этих различных детерминант в их тесной взаимосвязи, основанный на представлении об историческом, а следовательно преходящем характере их объектов, позволит истории литературы и критике текста заявить о себе как о насущной необходимости в наше время, когда все научные дисциплины (включая историю и самые "точные" науки) вновь возвращаются к проблеме неизбежного "литературного" измерения своего письма.

## ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И ПРИЗНАКИ УСТНОЙ РЕЧИ

Итак, определение эффектов, свойственных различным способам ре-презентации, передачи и рецепции текстов, является обязательным ус-ловием любого не анахронического подхода к пониманию произведений. С этим связана одна особенно сложная методологическая проблема, встающая перед историком, когда он ставит задачу реконструиро-

вать специфические модальности изустных апроприации старинных текстов: устные объекты по определению навсегда остаются для него немymi. Действительно, современное отношение читателя к литературным произведениям и жанрам нельзя считать ни неизменным, ни универсальным. В порядке возражения против соблазна "этноцентрического чтения" следует напомнить, что множество древних текстов никоим образом не предполагают в качестве адресата одинокого молчаливого читателя, занятого поисками смысла. Они созданы для пересказа или чтения вслух, распространяются в коллективе слушателей, наделяются ритуальной функцией и осмысляются как механизмы для производства определенных эффектов, т.е. подчиняются законам, характерным для перформации или устной и коллективной реализации. Их воспринимали, идентифицировали, понимали, исходя из критериев, не имеющих ничего общего с критериями, характерными для нашего собственного отношения к письменному слову. Таким образом, критерии классификации, способы чтения, репрезентации предназначения и адресатов произведений в том их виде, в каком они достались нам от "института литературы", требуют исторического подхода. Применительно к произведениям XVI—XVII вв. (и, а fortiori, к текстам предшествующих эпох или не принадлежащим к западноевропейской культуре) категории, которыми мы, не задумываясь, пользуемся, должны утратить свою непосредственную очевидность и имплицитную универсальность.

Существует несколько возможных стратегий, позволяющих отчасти воссоздать устные формы передачи произведений и жанров. Прежде всего, мы можем выделить в репрезентациях литературных текстов черты устных практик: рецитации, пения, чтения вслух и т.д. Тогда нашей задачей будет составление перечня тех элементов устной речи, о которых "дают представление" некоторые письменные тексты. Такова, например, сказка, которую рассказывает Санчо Дон Кихоту в главе XX первой части романа. С поразительной, можно сказать, "этносоцио-логической" ясностью показана непреодолимая граница, отделяющая манеру рассказа Санчо от ожиданий читателя - Дон Кихота.<sup>5</sup> Санчо рассказывает со множеством повторов, относительных местоимений, вводных слов; он постоянно прерывает свою историю отсылками к ситуации, в которой оказался вместе с Дон Кихотом. Дон Кихот же ожидает линейного рассказа, без подхватов, повторов и уклонений в сторону. Тем самым Сервантес репрезентирует абсолютную границу, разделяющую способы говорить и способы читать (или слушать чтение). Санчо рассказывает так, как принято рассказывать сказки (*consejas*) в его родной деревне. Однако Дон Кихоту надоедает слушать его речи, никак не укладывающиеся в отношения между читателем и письменным текстом - устойчивым, неизменным, линейным. Точно таким же образом Ноэль дю Файль [ок. 1520-1591] в главе V своих "Сельских бесед" изобразил, как богатый крестьянин Робен Шеве рассказывает домашними старинными сказками.<sup>6</sup> Характеризуя его рецитацию, дю Файль выделяет те же черты, что и Сервантес в определении того, каким спо- . .

собом Санчо рассказывает свои *consejas*: здесь и обращения к аудитории, и отклонения от темы, и вводные слова, и повторы, и т.д. Это первое направление исследования ни в коем случае не имеет в виду придать литературному произведению статус исторического документа: оно лишь учитывает, что литературные репрезентации устных практик указывают (смещая их в регистр художественного вымысла) на специфические процедуры, которым эти практики подчиняются.

Задача второго направления исследования - составить перечень "признаков устной речи" в том их понимании, какое предложил Поль Зюмтор: "Признаком устной речи я называю все те внутренние элементы текста, которые свидетельствуют о присутствии человеческого голоса в его публикации - иначе говоря, в той мутации, посредством которой данный текст единожды или неоднократно переходил из виртуального в актуализованное состояние, существуя с этого момента благодаря интересу и памяти известного числа индивидов"<sup>7</sup> Такие признаки устной речи, заложенные в самих текстах, представляют собой не репрезентации устных практик, но эксплицитные или имплицитные механизмы, предназначенные адресатам, которые читают вслух либо слушают чужое чтение. Они могут быть бесспорными — например, когда наличие нотной записи указывает, что текст следует петь. Они могут быть только вероятными — как в текстах, адресованных обоим типам публики: и той, которая будет читать, и той, которая будет слушать чтение. Во всех европейских языках существует устойчивая пара глаголов, обозначающих эту двоякую рецепцию: *to read* и *to bear*, *ver* и *oir* или *leer* и *escuchar*, *voir* и *écouter* [читать, видеть и слушать]. Нередко указания на этого двойного адресата и двойную циркуляцию текста встречаются в прологах, обращениях к читателю, названиях глав<sup>8</sup>.

О том, что текст предназначен для устного чтения, могут свидетельствовать и другие признаки, заложенные в формальной структуре произведения. Многие старинные произведения, начиная с самых великих, например с "Дон Кихота", разбиты на небольшие главки, идеально отвечающие потребностям устной перформации, которая предполагает непродолжительное время (чтобы не утомлять аудиторию) и неспособность слушателей удержать в памяти слишком сложную интригу. Короткие главы, которые служат единицами членения текста, тем самым могут быть осмыслены как отдельно взятые и самодостаточные единицы чтения. Уильям Нельсон показал, что некоторые переработки предшествующих произведений (как "Амадиджи" Бернардо Тассо или Аркадия" Спенсера) можно объяснить стремлением привести текст в соответствие с законами чтения вслух,<sup>9</sup> ибо данный тип чтения являлся в то время формой общения просвещенных людей. Деление текста на короткие отрезки, увеличение числа автономных эпизодов, упрощение сюжета - таковы признаки адаптации произведения к основной модальности его передачи. То же относится, естественно, к ряду старинных произведений, как стихотворных, так и прозаических - в частности, к .

новеллистическим сборникам, где изображение вымышленной мизансцены (несколько вообразаемых рассказчиков собрались вместе в каком-либо замкнутом пространстве) совпадает с реальными условиями циркуляции новелл (посредством чтения вслух).

## ПУНКТУАЦИЯ

Еще один путь исследования - более технический и специальный. Речь идет об анализе изменений в пунктуации, который основан на гипотезе о постепенном переходе от пунктуации орализованной к пунктуации грамматической - или, как пишет Уильям Нельсон, о мутации (которую он датирует концом XVII в.), вследствие которой *elocutionary punctuation indicative of pauses and pitches was largely supplanted by syntactic* [орализованная пунктуация, обозначающая паузы и высоту звука, была затем в значительной степени вытеснена пунктуацией синтаксической]. Для проверки этой гипотезы требуется предварительно ответить на один непростой вопрос: кого следует считать создателем графических и орфографических форм, встречающихся в старинных изданиях? Кроме того, перед нами встает и более широкая проблема - проблема разнообразных вмешательств, вследствие которых печатный текст обретает свою материальную форму. В зависимости от той или иной научной традиции в центре исследования оказываются различные моменты издательского процесса и различные его участники.

С точки зрения библиографии в ее англосаксонском понимании выбор графических и орфографических форм книги определяет наборщик. Типографские рабочие в старинных печатных мастерских не всегда одинаково понимали правописание слов или расстановку знаков препинания. Этим объясняется наличие форм, которые регулярно повторяются в различных тетрадах книги, отражая орфографические, пунктуационные и композиционные предпочтения наборщика, набравшего данные страницы. Именно поэтому *Spelling Analysis* и *Compositor Studies*, позволяющие атрибутировать набор того или иного печатного листа или той или иной формы определенному наборщику, явились (на ряду с анализом повторов поврежденных литер) одним из наиболее надежных способов узнать, каким был процесс изготовления книги - *seriatim* (т.е. в порядке самого текста) или по формам (т.е. страницы набираются в том порядке, в каком они следуют друг за другом в каждой из двух форм, необходимых для напечатания листа с обеих сторон, что позволяет ускорить процесс печати, но предполагает и точную разметку рукописи) Если рассматривать пунктуацию под таким углом зрения, исходя из анализа печатных изданий как материальных объектов, то она наряду с вариантами графики и орфографий предстает как производное не от намерений автора, написавшего текст, а от навыков рабочих, которые набрали этот текст, преврати» его в печатную книгу. .

При втором подходе пунктуацию изучают в перспективе истории языка, и тогда главные события разворачиваются на другом этапе: при подготовке рукописи к набору, осуществляемой "корректорами", которые добавляют в нее заглавные буквы, надстрочные знаки и знаки препинания, унифицируют ее орфографию и фиксируют графические нормы. Выбор пунктуации по-прежнему предстает результатом труда, связанного с типографией и с процессом публикации, но в данном случае ответственность за него возлагается уже не на наборщиков, а на тех образованных людей (клириков, обладателей университетских степеней, школьных учителей и т.п.), которых привлекали библиотеки и печатники, стремясь добиться как можно большей выверенности своих изданий. Паоло Тровато указал, насколько важна была точная "правка" книги, подчеркнутая формулой *Con ogni diligenza corretto*<sup>11</sup> [исправлено со всем возможным тщанием], для ее успеха в Италии в эпоху Кватроченто и Чинквеченто. Этим обусловлена решающая роль, которую играли корректоры на разных стадиях издательского процесса: при подготовке рукописи, служащей оригиналом для набора; при чтении верстки; при правке тиража, когда вычитывались уже отпечатанные листы (отсюда разное состояние страниц, принадлежащих к одной и той же форме в пределах одного и того же издания), или при исправлении *etgata* в обеих его формах - посредством либо рукописной правки отпечатанных экземпляров, либо приложенного к книге списка опечаток, который позволяет читателю самостоятельно выправить свой экземпляр<sup>12</sup>. Этьен Паскье в одном из писем к своему другу Луазелю (апрель 1586 г.) весьма неслестно отзывается о роли корректоров и описывает недовольство, какое они вызывают у авторов: "Но какова бы книга моя ни была, вышлю я ее вам тотчас, как будет она напечатана. Не сомневаюсь, что обнаружите вы в ней опечаток более, нежели мне бы того хотелось. Ибо как может книга, в наши дни напечатанная, быть свободной от бесчисленных ошибок? Вы отсылаете Печатнику свою рукопись, выправленную как нельзя лучше. Первым делом попадает она в руки Наборщика. Воистину лишь чудом сумел бы он сложить вместе все буквы ее, ни разу не ошибившись; а потому приставлен к нему для контроля человек, носящий звание Корректора, каковому вручают первую корректуру. Сей же Корректор, будучи высокого о себе понятия, берется при случае судить о воззрениях автора и, желая приблизить их к своим собственным, заменяет одни другими; а коли и не следует он этому правилу, глаз может его подвести. Оттого для чтения второй корректуры прибегают к автору - но либо не находят его вовсе, либо если и находят, то иные неотложные дела мешают ему должным образом сосредоточить ум свой на ее исправлении"<sup>13</sup>

Корректоры сыграли в фиксации графических и орфографических форм языка решающую роль - гораздо более важную, нежели реформу орфографии, предложенные теми писателями, которые считали необходимым переход к "устному письму", целиком зависящему от произношения<sup>14</sup>. Действительно, компромиссные решения, которые прини- . .

мались в печатных изданиях, резко отличаются от дерзкого "реформа-торства", вдохновлявшего поэтов Плеяды. Скажем, Ронсар в "Кратком искусстве французской поэзии" предлагает избавиться от "всех орфографических излишеств" (т.е. от всех непроизносимых букв), изменить написание слов, приблизив его к произношению (к примеру, *roze* вместо *rose* [роза], *halite* вместо *qualite* [свойство, качество], *Frame* вместо *France*, *langaje* вместо *langage* [язык] и т.п., — вследствие чего исчезнет необходимость в буквах *q* и *s*), и ввести во французский язык испанское // и *i*, чтобы подчеркнуть произношение таких слов, как *orgueilleux* [гордый] или *Monseigneur* [Монсеньор]. То же стремление прямо соотнести графические формы со способами чтения выражено и в обращении к читателю, которое служит предисловием к четырем первым книгам его "Франсиады": "Молю об одном лишь, Читатель: изволь верно произносить стихи мои, приновляя голос твой к их страсти, а не так, как читают их иные, словно какое послание либо Королевский указ, а не Поэму, надлежаще произнесенную; и еще более молю: где увидишь ты значок! изволь несколько возвысить голос, дабы придать приятность тому, что прочтешь"<sup>16</sup>. Практика издателей и печатников весьма далека от этих радикальных предложений: сохраняя определенную связь с нормами устной речи, она в своих новшествах ограничивается фиксацией длительности пауз.<sup>15</sup>

Основополагающим текстом служит для нее трактат печатника (и автора) Этьена Доле "Пунктуация французского языка" (1540). В нем определяются новые типографские нормы: в зависимости от того, как надолго и в каком месте фразы прерывается чтение, следует различать точку с хвостом, иначе запятую, комму (или точку с запятой), "каковая ставится, когда предложение приостановлено, но отнюдь не закончено", и точку круглую (или конечную точку), которая "ставится всегда в конце предложения"; к ним следует добавить знаки вопрошающий (или вопросительный) и восхищенный (или восклицательный). Подобное распределение знаков препинания отсылает одновременно и к членению речи, и к устному слову читающего: "Следует знать, что всякое рассуждение и речь о чем-либо, равно и обычная и поэтическая, разделяется на периоды. Период есть слово греческое, а Латиняне именуют его *clausula* или *compraebensio*, т.е. клаузулой или пониманием слов. Период (иначе клаузула) выделяется и разделяется сказанными выше знаками. И обыкновенно он должен иметь не более двух или трех членов, ибо если период долгою своей затрудняет дыхание человека, то это период неправильный".

Эффективность предложенной Доле системы (к которой добавилось двоеточие, обозначавшее паузу промежуточной длительности между коммой, или точкой с запятой, и точкой в конце предложения) была зафиксирована в словарях французского языка конца XVII в.; однако в них же отражен и процесс отделения читающего голоса от пунктуации, которая, как сказано в словаре Фюретьера, считается теперь "грамматической пометой", обозначающей членение речи. В том же

словаре Фюретьера, вышедшем в 1690 г., предлагаются следующие примеры словоупотребления: "Сей Корректор Печатни отменно разбирается в пунктуации" и "Точность сего Автора до того доходит, что проверяет он все точки и запяты". Если в первом примере пунктуация, как и положено, отнесена к сфере технических навыков, присущих занятым в печатнях корректорам, то второй имплицитно указывает на обычное для авторов безразличие к пунктуации.

Тем не менее, судя по этому второму примеру, бывали и такие авторы, которые выверяли знаки препинания в своих текстах. Нельзя ли распознать следы подобной "точности" в печатных изданиях их произведений? Возьмем, например, Мольера. Было бы крайне неосмотрительно приписывать только ему те пунктуационные решения, которые встречаются в первых изданиях его пьес - поскольку, как было показано в связи с изданием "Смешных жеманниц" 1660 г., решения эти варьируются в разных листах и даже в разных формах в зависимости от предпочтений того или иного наборщика<sup>17</sup>. И все же пунктуационные различия между первыми изданиями пьес, опубликованными сразу после их парижских премьер, и последующими изданиями позволяют реконструировать если не "замысел" автора, то во всяком случае те модальности предназначения печатного текста, которые были им предусмотрены.

Известно, что Мольер весьма сдержанно относился к публикации своих пьес<sup>18</sup>. До "Смешных жеманниц", когда возникла необходимость опередить Сомеза и Рибу, которые готовились опубликовать их текст по краденому экземпляру, прикрываясь полученной обманом привилегией, Мольер ни разу не соглашался отдать хотя бы одну из своих комедий в печать. Если бы не угроза оказаться напечатанным против собственной воли, он и с "Жеманницами" поступил бы точно так же. Об этом ясно сказано в его предисловии к изданию: "И будь я даже самого худшего мнения о своих Смешных жеманницах до появления их на сцене, теперь я должен был бы увериться в том, что они чего-нибудь да стоят, аз столько человек одновременно их похвалило. Но коль скоро значительную частью достоинств, найденных зрителем, моя комедия обязана мимике и интонации актеров, я побоялся лишить ее этих украшений; я полагал, что успех, который она имела во время представления, достаточен и им вполне можно удовлетвориться"<sup>19</sup>. Отказ публиковать свои пьесы объяснялся не только финансовыми - единожды напечатанную пьесу могла поставить любая труппа, - но и эстетическими причинами. В самом деле, для Мольера эффект театрального текста целиком определялся "действием", т.е. постановкой. В обращении к читателю, открывающем издание "Любви-целительни-цы", которая была поставлена в Версале, а затем, в 1665 г., на сцене Пале-Рояля и в следующем году опубликована, он подчеркнул разницу между спектаклем и чтением: "Нет необходимости предупреждать, что многое тут зависит от игры. Известно, что комедии пишутся только для того, чтобы их играли; вот почему я советую читать эту пьесу только р

тем, у кого достаточно зоркие глаза, способные за текстом увидеть представление"<sup>20</sup>. Не является ли пунктуация (наряду с иллюстрациями и авторскими ремарками) одним из возможных способов воспроизвести в печатном тексте и в его чтении некоторые черты "действия"?

Если последовательно сравнить пунктуацию первых изданий пьес Мольера с той, что была принята в последующих изданиях (не только XIX, но и XVIII и даже конца XVII в.), то отчетливо проявится ее связь с устной речью: благодаря ей печатный текст либо предназначается для чтения вслух или для рецитации, либо позволяет читателю, читающему про себя, восстановить в своем сознании такты и паузы актерской игры. Переход от одного типа пунктуации к другому не мог не повлиять и на смысл произведений<sup>21</sup>. С одной стороны, первоначальная расстановка знаков препинания (всегда более многочисленных) иначе характеризует персонажей - наподобие той запятой, которая стояла в издании 1669 г. и затем исчезла после первого слова Gros в следующем стихе "Тартюфа": "Gros, et gras, le teint frais, et la bouche vermeille" (акт I, сцена 4, стих 233 [Толстый, и жирный, розовощекий, и с алыми губами]), или же наподобие бесчисленных запятых и заглавных букв, отличающих манеру говорить учителя философии и учителя танцев в "Мещанине во дворянстве" (акт II, сцена 3). С другой стороны, знаки препинания первых изданий задают паузы, позволяющие организовать актерскую игру (или воссоздать ее в воображении). Например, сцена с портретами из "Мизантропа" (акт II, сцена 4, стихи 586-594) содержит в издании 1667 г. на шесть запятых больше, чем в изданиях современных, что дает возможность Селимене выделять отдельные слова, делать паузы и разнообразить мимику. Наконец, изначальная расстановка знаков препинания подчеркивает слова, которые наделяются особым смыслом. Если в новейших изданиях "Тартюфа" два последних стиха не содержат ни единой запятой, то в издании 1669 г. дело обстояло иначе: "Et par un doux hymen, couronner en Valere, / La flame d'un Amant genereux, et sincere" [букв.: И, с помощью нежного брака, увенчать в Валере / Пламень Любовника великодушного, и искреннего]. Тем самым заключительное слово пьесы - "искренний" - недвусмысленно обозначается как антоним определения, фигурирующего в заглавии: "Тартюф, или Обманщик". Обилие знаков препинания, указывающих на более многочисленные и, как правило, более долгие паузы, чем те, что закрепились впоследствии, подсказывает читателю, каким образом ему следует произносить (или читать) стихи и делать акцент на определенных словах, напечатанных обычно с заглавной буквы, которая также исчезает в более поздних изданиях.

Намеченный план исследования ставит перед нами ряд проблем общего характера. Во-первых, проблему датировки перехода от пунктуации риторической к пунктуации грамматической. Протекал ли он согласно единой хронологической траектории, поворотным моментом которой стал конец XVII в.? Зависел ли ритм этого перехода от жанра-Или же, наконец, верна гипотеза Филиппа Гаскелла, который в статье

о "маске" Милтона "Комус" предположил, что все эти вариации связаны лишь с различными, но близкими по времени предназначениями одного и того же текста? <sup>22</sup>

Вторая проблема - это проблема причин и механизмов, на которых основаны попытки реставрировать орализованную пунктуацию в XVIII в. С этой точки зрения показательным примером может служить Бенджамин Франклин. Изобретая разнообразные механизмы, позволяющие ему утвердиться в роли публичного оратора перед рассеянным по стране народом, он стремится примирить новое представление о публичном и политическом пространстве, имеющем размеры обширной республики, с традиционной силой живого голоса, обращенного к собравшимся на совет гражданам <sup>23</sup>. С одной стороны, авторам "публичных речей" рекомендуется прибегать в письменных текстах к жанрам, самым непосредственным образом связанным с устной речью: пословице, диалогу, письму (которое относится к ораторскому жанру). С другой стороны, обучение чтению вслух, т.е. правильной длине пауз и высоте тона, должно стать базовым элементом школьной программы. Наконец, устное воспроизведение текстов должно быть облегчено реформой типографских условных знаков - "экспрессивной типографией", использующей игру курсивов, написание отдельных слов с заглавной буквы или новую пунктуацию (предлагается, например, перенести в английский язык из испанского перевернутый восклицательный и вопросительный знаки, которые ставятся в начале предложения и сразу указывают на нужную постановку голоса). Используя все эти возможности, ему, в прошлом печатнику, прекрасно известные, Франклин пытался максимально приблизить печатные речи к риторическим "перформансам" и тем самым позволить разным ораторам одинаково воспроизвести исходную речь в разных местах. Благодаря чтению вслух, благодаря "экспрессивной типографии" publick Orator как бы размножится, будет "присутствовать" в самом своем отсутствии.

В противоположность Кондорсе или Мальзербу, которые с подозрением относились к страстям и эмоциям, порожденным ораторской риторикой, и потому славил преимущества печатного текста Франклин считал возможным преодолеть внешне неразрешимое противоречие: как обустроить вокруг устного слова такое публичное пространство, которое бы не было замкнуто в пределах города-государства в античном духе? <sup>24</sup>

В прологе к "Комедии о Пираме и Фисбе" из "Сна в летнюю ночь" неверная пунктуация заставляет Квинса говорить вещи, обратные тем, которые он хочет и должен сказать: "If we offend, it is with our good will. That you should think, we come not to offend, / But with good will. To show our simple skill, / That is the true beginning of our end" <sup>25</sup> Если мы вам не нравимся, то таково наше намерение. / Не подумайте, что нам этого не хочется, / Ибо таково наше намерение. Показать вам нехитрое наше умение, / Таково нашей цели истинное начало] - тогда как правильная пунктуация придала бы тем же самым стихам прямо противоположный [

смысл, не меняя в них ни единого слова (во всяком случае, по-английски): "Если мы вам не нравимся, то намерение наше таково, / Чтобы вы не подумали, будто нам этого хочется. / Ибо намерение наше - показать вам нехитрое наше умение: / Таково нашей цели истинное начало". Обыгрывание ошибочной пунктуации, изменяющей самый смысл текста, неоднократно встречается в литературе елизаветинской эпохи. Оно свидетельствует о том, что построение значения текстов находится в прямой зависимости от форм, задающих способ их фиксации на письме и управляющих процессом их передачи. Квинс-недотепа служит для нас напоминанием о том, что, лишь определив смысловые эффекты, производимые различными формами письменной, печатной или устной речи, можно понять исторические особенности и различия тех норм и способов апроприации, объектом которой выступали как литературные, так и нелитературные тексты.

1

McKenzie D.F. Bibliography and the sociology of texts. L., 1986.

2

Chartier R Georges Dandin, ou le social en representation // *Annales, Histoire, Sciences sociales*. 1994. Mars-avr. № 2. P. 277-309; перепечатано в кн.: Chartier R. Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV-XVIII siècle). P., 1996. P. 155-204.

3

Bourdieu P. Lecture, lecteurs, lettres, littérature // P. Bourdieu. Choses dites. P., 1987. P. 132-143. [Рус. пер.: Бурдьё П Чтение, читатели, ученые, литература // П. Бурдьё. Начала. М., 1994. С. 167-177.]

4

Foucault M. Qu'est-ce qu'un auteur? // *Bulletin de la Société française de philosophie*. 1969. T. LXIV. Juill. - sept. P. 73-104; перепечатано в кн.: Dits et écrits, 1954-1988 / Ed. établie sous la dir. de D. Defert, F. Ewald, avec la collaboration de J. Lagrange. P., 1994. T. 1: 1954-1969. P. 789-821, а также в кн.: L'Ordre du discours. P., 1971.

5

Miguel de Cervantes. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605) / Ed. J.J. Alien. Madrid, 1984 [рус. пер.: Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанч-ский. Ч. 1 / Пер. Н. Любимова. М., 1970].

6

Noel du Fail. Propos rustiques (1548) // *Conteurs français du XVI siècle*. P., 1965 (Bibliothèque de la Pléiade).

7

Zumthor P. La Lettre et la voix. De la "littérature" médiévale. P., 1987.

8

Frenk M. «"Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro" // *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980* // Ed. G. Bellini. Roma, 1981. Vol. I. P. 101-123.

9

Nelson W. From "Listen, Lording" to "Dear Reader" // *University of Toronto Quarterly. A Canadian Journal of the Humanities*. 1976-1977. Vol. XLVI. № 2. P. 110-124.

10

Tanselle Th.G. Analytical Bibliography and Renaissance Printing History // *Printing History*. 1981. Vol. 3. № 1. P. 24-33; Veyrin-Forrier J. Fabriquer un livre au XVI siècle // *Histoire de l'édition française* / Ed. R. Chartier, H.-J. Martin. P., 1989. T. 1: Le Livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII siècle. P. 336-369.

11

Trovato P. Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570). Bologna, 1991.

12

Richardson B. Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600. Cambridge, 1994.

<sup>13</sup> Цит. по: Veyrin-Forrer J. Op. cit.

<sup>14</sup> Catach N. L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance (auteurs, imprimeurs, ateliers d'imprimerie). Genève, 1968.

<sup>15</sup> Ronsard. Abrege de l'Art poetique françois (1565) // (Euvres completes. P., 1950. Т. II. P. 995-1009. (Bibliothèque de la Pleiade).

<sup>16</sup> Ronsard. Les quatre premiers livres de la Franciade. Au lecteur (1572) // Ibid. P. 1009-1013.

<sup>17</sup> Veyrin-Forrer J. A la recherche des "Precieuses" // La lettre et le texte. Trente années de recherches sur l'histoire du livre. P., Collection de l'École normale supérieure des jeunes filles, 1987. P. 338-366.

<sup>18</sup> Zanger A.E. Paralyzing Performance: Sacrificing Theater or the Altar of Publication // Stanford French Review. 1988. Autumn-winter. P. 169-185.

<sup>19</sup> Moliere. Les Precieuses ridicules (1660) // (Euvres completes. P., (Bibliothèque de la Pleiade), 1971. Т. I. P. 247-287 [рус. пер.: Мольер Поли. собр. соч.: в 3 т. М., 1985-1987. Т. I. С. 232; пер. Б.И. Ярхо].

<sup>20</sup> Moliere. L'Amour medecin (1666) // Ibid. Т. II. P. 87-120. [Там же. Т. 2. С. 162; пер. А. Эфрон].

<sup>21</sup> Hill G.H. Ponctuation et dramaturgie chez Moliere // La Bibliographic materielle / Pres. par R. Laufer. Table ronde organisee pour le C.N.R.S. par J. Petit. P., 1983. P. 125-141.

<sup>22</sup> Gaskell Ph. Milton, A Maske (Comus), 1634 // From Writer to Reader. Studies in Editorial Method. Winchester, 1984. P. 28-61.

<sup>23</sup> Melish J. As Your Newspaper was Reading. La culture de la voix, la sphere publique et la politique de l'alphabetisation: le monde de la construction de l'imprimerie de Benjamin Franklin, memoire de D.E.A. P., 1992.

<sup>24</sup> Chartier R. Culture ecrite et societe. P. 21-26.

<sup>25</sup> Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream (1600) / Ed. H.F. Brooks. L.; N.Y., 1979 (reed. 1993).

Перевод с французского И.К. Стаф