

• ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ •

Roger Chartier

Éditer et traduire

Mobilité et matérialité des
textes (XVI^e–XVIII^e siècles)

Seuil

2021

Роже Шартъе

Миграции ТЕКСТОВ

(XVI–XVIII века)



НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ

2026

УДК 801.73(091)(4)«15/17»

ББК 83.3(4)51-02в683

Ш25

Редакторы серии «Интеллектуальная история»

Т. Атнашев и М. Велижев

Научный редактор

М.С. Неклюдова

Шартье, Р.

Ш25 Миграции текстов (XVI–XVIII века) / Роже Шартье; пер. с фр. И.К. Стаф. — М.: Новое литературное обозрение, 2026. — 400 с. (Серия «Интеллектуальная история»)

ISBN 978-5-4448-3057-4

Мы уверены, что «Гамлет» — это «Гамлет», а «Дон Кихот» — «Дон Кихот»: произведение узнается по заглавию и остается прежним в любом издании. Роже Шартье, один из ведущих историков Франции, показывает, что для Европы XVI–XVIII веков эта уверенность — иллюзия. Пьеса Шекспира дошла до нас в трех несоответствующих версиях; «Опыты» Монтеня разрослись на треть, чтобы соответствовать требованиям, необходимым для получения издательской привилегии; Дон Кихот переместился с типографской страницы на ярмарочные подмостки и в театр марионеток. Формат и шрифт, знаки препинания, имя на титульном листе, рука корректора и выбор переводчика — все это не оболочка текста, а ключевое условие его восприятия. История текстов оказывается историей их «миграций» — между языками, жанрами, форматами и аудиториями. Пролог книги, написанный на злобу дня, напоминает, что издание и перевод, так же, как письмо и чтение, могут искажать истину или служить ей — тем большей становится ответственность историка, занимающегося реконструкцией и интерпретацией прошлого.

УДК 801.73(091)(4)«15/17»

ББК 83.3(4)51-02в683

© Seuil/Gallimard, 2021

© И.К. Стаф, перевод с французского, 2026

© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2026

© ООО «Новое литературное обозрение», 2026

Содержание

Предисловие	8
Пролог. История как познание	21
Воля к истине	21
Риторика и доказательство	26
Хроники и «Истории»	38
Роман, общество и индивиды	41
Истина вымысла, поэзия реальности	49
Как может существовать истина без лжи?	52

Часть I. Материальность текстов

Глава 1. Власть печатного слова	60
Книгопечатание как революция	60
Рукописная публикация	64
Книга, произведение и литература	68
Авторитет текста и удовольствие от чтения	71
Сакральное, магия, чувство	74
Власть печатного слова, власть кодекса	77
Цифровая текстуальность	79
Глава 2. Писать. Авторская рука	83
Двоякая природа книги	84
Литературные архивы	86
Авторские рукописи до XIX века. Франция	87
Исключение: театральные рукописи XVI–XVII веков	89
Поэтические рукописи Треченто	91
Писатель как переписчик самого себя	93
Фетишизация авторского почерка	96
Литературные архивы и границы произведения	98
Литературные биографии	102
Глава 3. Издавать. Издание как переложение	106
Памфлеты (Pamphlets)	107
Переплеты	113
Общие места (Locī communes)	115
Замысел Томаса Пэвьера	119

Издания ин-фолио	120
Собрания сочинений	125
Красоты	131
Произведения и писатель	133
Глава 4. Печатать. Формы и смысл	134
Говорить и писать	134
Долгота пауз и модуляции голоса	137
Печатники	140
Корректоры	144
Рука автора	146

Часть II. Мобильность произведений

Глава 5. Перевод: между приятием и насилием	154
Профессионализация письма	154
Переводы и литературная география	158
Переводы и связанные истории	163
Переводить неперебиваемое	173
Перевод и горизонты ожидания. Лас Касас	179
Смысл произведения. Грасиан	186
Переводить то же самое	191
Глава 6. Слово-препятствие	193
Слово устное и слово письменное	193
Sprezzatura	199
«Бестселлер»	206
Desprecio	211
Nonchalance и mépris	216
Recklessness и Disgracing	221
Negligenter & (ut vulgo dicitur) dissolutè	226
Лексические парадоксы и отличительное свойство придворного	227
Глава 7. Вариации текста	229
Париж, 1665 год	230
Париж, 1682 год	234
Амстердам, 1683 год	235
«Сганарель» до и после Сганареля	240
El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra	244
Il Convitato di Pietra	247
Мобильность текстов	249

Глава 8. Выбор перевода	250
Вольтер, 1733 год. Перейти от бытия к небытию	250
Вольтер, 1761 год. Быть или не быть	255
1733 год. Быть или вовсе не быть. Быть или перестать быть	258
Пьер-Антуан де Лаплас, 1746 год. Быть или больше не быть?	261
Дюсис, 1769 год; Тальма, 1809 год	267
Буквальный перевод как орудие критики	274
1776 год. Летурнёр: перевод всего Шекспира	281
Летурнёр и Моратин	297
От Дюсиса к Шекспиру	304
Глава 9. Миграции произведений	306
Дон Кихот на театре	307
Европейские марионетки: pupazzi, títeres, puppets и bonifrates	312
Антониу Жозе да Силва, «новый христианин», поэт и драматург	316
Путешествие на Парнас	320
Письмо и жизненный опыт	325
Портрет справедливого суда.	329
Эпилог. Издания человеческие	335
Переплести для вечности	336
Окончательное издание	341
Элегии и эпитафии	344
Правка текста и двусторонняя печать	346
Окончательное издание или первое издание?	351
Теория изданий человеческих	358
Окончательное издание	366
Библиографическая справка	367
Указатель имен	369

Предисловие

На первый взгляд, литературные произведения не изменяются во времени, остаются самотождественными. Для всех, кто веками смотрел, читал, играл на сцене или комментировал «Гамлета», это одна и та же трагедия. Однако пьесу всегда читали в том или ином издании, смотрели в той или иной особенной постановке, открывали для себя не обязательно на том языке, на каком писал драматург. Дэвид Скотт Кастан предложил называть «платонической» теорию, которая рассматривает произведение как некую трансцендентную сущность, выходящую за рамки своих возможных воплощений, и «прагматическими» — отношения, которые складываются между созданием значения произведений и различными формами их публикации¹. В статьях, собранных в этой книге, мы пытаемся установить причины, в силу которых в Европе раннего Нового времени, в XV–XVIII веках, «одно и то же» произведение существовало в виде множества разных текстов.

Такой подход означает отказ не только от «платонической» веры в произведение, всегда тождественное самому себе и обладающее надысторической идентичностью, независимо от вариаций его текста, но и от правового режима «копирайта», защищающего произведение, каковы бы ни были их формы (печатные издания, экранизации, театральные постановки), — а также от здравого смысла, благодаря которому мы сразу опознаем произведение по заглавию: «Дон Кихот Ламанчский», «Гамлет», «Госпожа Бовари»...

Первая причина мобильности текстов, образующих для читателей, слушателей или зрителей единое произведение, — это режим атрибуции письменных сочинений. Здесь

1. *Kastan D.S. Shakespeare and the Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 117.

выделяются две основные оппозиции. Во-первых, между именем автора и анонимностью¹. Оппозицию эту можно, вслед за Фуко, рассматривать как сложившуюся с XVI–XVIII веков традицию непременно связывать «литературные» тексты с именем конкретного автора, тогда как прежде они, как правило, были анонимными². Но иногда оппозиция эта затрагивает одно и то же произведение, которое сначала существует анонимно, а затем получает атрибуцию. Начиная с 1598 года лондонские библиотеки³-издатели, откликаясь на растущую славу Шекспира, выводят на свет его имя, обеспечивающее им продажи. Имя драматурга появляется на титульных листах переизданий тех пьес, которые печатались раньше без указания автора, в соответствии с обычной практикой эпохи: около половины драматических текстов выходят до 1600 года без имени драматурга, только с указанием названия труппы и места представления.

Вторая оппозиция — это оппозиция между именем автора, значащимся на титульном листе книги, и личностью писателя, создавшего текст. Причин расхождения между ними множество: общественные условности, из-за которых авторы-женщины, особенно аристократки, скрываются под мужским именем (так обстоит дело с романами мадемуазель де Скюдери, которые приписывались ее брату, господину де Скюдери⁴), обход цензуры (все книги иезуита Бальтасара Грасиана печатались в Испании середины XVII века под именем его брата Лоренсо Грасиана, дабы

1. *Braida L.* L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana dell Settecento. Bari; Roma: Laterza, 2019.
2. *Foucault M.* L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris: Gallimard, 1971. P. 28–31. Рус. пер. см.: *Фуко М.* Порядок дискурса // М. Фуко. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / Пер. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 62–64.
3. *Библиотеки* — в раннее Новое время печатник-книготорговец. — *Прим. ред.*
4. *Clelie. Histoire romaine.* Par Mr de Scudéry, Gouverneur de Nostre Dame de la Garde. Paris: Augustin Courbé, 1654–1660. См.: *Dejean J.* Tender Geographies. Women and the Origins of the Novel in France. New York: Columbia University Press, 1991. P. 71–78.

избежать внутренней цензуры Общества Иисуса¹) или же стратегии издателей, которые берут имена хорошо продающихся авторов и привязывают их к произведениям, которых те не писали.

Все эти манипуляции с именем автора обусловлены пластичностью самого понятия «автор» в раннее Новое время. Оно далеко не всегда обозначает писателя. «Автором» может предстать либрарий-издатель (как, например, в Париже XVI века Антуан Верар, чей портрет присутствует в некоторых его изданиях как портрет «Автора»²), толкователи канонических сочинений (как явствует из иконографии сцен посвящения и поднесения книг в дар³) или же директор театральной труппы: например, *autores de comedias* в Испании Золотого века — это не драматурги, *poetas*, но те, кто руководит труппами, арендует место для представлений, *corrales*, и занимается организацией спектакля в целом⁴.

Второй причиной мобильности произведения служат варианты его текста, меняющегося от издания к изданию. Варианты эти могут быть результатом сознательной переделки текста автором; свидетельством тому — «Опыты» Монтеня, опубликованные в 1580 году. В переиздания 1582-го и 1588 года Монтень добавил вставки, вычеркнул некоторые фрагменты, а на полях одного из экземпляров издания 1588 года, так называемого «Бордоского экземпляра», записал исправления, которые хотел внести в текст при следующем переиздании. Однако отнюдь не все варианты одного и того же произведения «в движении» следует относить на счет намерений автора. У них есть и чисто издательские причины: в то время во Франции привилегии

1. Chartier R. Traduire. De l'«Oráculo manual» à «L'Homme de Cour» // R. Chartier. L'Œuvre, l'Atelier et la Scène. Trois études de mobilité textuelle. Paris: Classiques Garnier, 2014. P. 91–137.
2. Winn M.B. Anthoine Vêrard, Parisian Publisher 1485–1512. Prologues, Poems and Presentations. Genève: Droz, 1977.
3. Mortimer R. A Portrait of the Author in Sixteenth-Century France. Chapel Hill: The University of North Carolina at Chapel Hill, 1980.
4. Chartier R. Représenter. «Fuenteovejuna» // Chartier R. L'Œuvre, l'Atelier et la Scène. P. 43–89.

либранистов-издателей можно было возобновить, только если объем произведения увеличен на треть. Отсюда появление в 1588 году «Третьей книги Опытов» в дополнение к двум, изданным в 1580 году¹.

Нередко вариативность текста обусловлена вмешательством издателей, не имеющих никакого отношения к воле автора. Таково, например, венецианское издание «Книги о придворном» Кастильоне, где текст произведения выправлен в соответствии с запретами римских цензоров: из книги убрано слово «фортуна» как противоречащее всемогуществу божественного Провидения². Так же обстоит дело с изданиями «Дон Кихота» — мадридскими 1605-го и 1608 года и брюссельским 1607 года³, — в которые весьма неуклюже добавлены эпизоды с похищением и возвращением осла Санчо.

Еще одна причина вариантов, встречающихся в разных изданиях произведений, — это модальности их распространения. Наиболее наглядным примером здесь служат, безусловно, английские пьесы XVI–XVII веков. Глубокие расхождения между текстами «одного и того же» произведения, например между двумя «Королями Лирами» Шекспира (текстом ин-кварто 1608 года и текстом Фолио 1623-го⁴) или тремя «Гамлетами» (двумя ин-кварто 1603-го и 1604 года и текстом Фолио 1623-го⁵) объясняются разными способами записи и передачи текстов (копии рукописей-автографов,

1. *Hoffmann G.* Montaigne's career. Oxford: Clarendon Press, 1998; Montaigne à l'œuvre // Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes. Tours, Programme de recherche sur les textes numériques du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. URL: <https://montaigne.univ-tours.fr/>; <https://bv.hypotheses.org>.
2. *Castiglione B.* Il libro del Cortegiano, Riveduto, & corretto da Antonio Ciccarelli da Fuligni. Venezia: Bernardo Basa, 1584.
3. *Rico F.* El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005. P. 245–291.
4. King Lear: the 1608 Quarto and the 1623 Folio Texts / Ed. by S. Orgel. London: Penguin Classics, 2000.
5. The Three-Text Hamlet. Parallel Texts of the First and Second Quartos and First Folio / Ed. by P. Bertram and B.W. Kliman. New York: AMS Press, 1991.

prompt books, то есть суфлерские экземпляры, использующиеся для режиссуры постановок, актерские копии ролей или реконструкции по памяти, сделанные иногда на основе стенографических записей). Произведение, прочитанное по тому или иному состоянию текста, перестает быть тем же самым.

Оно меняется и тогда, когда прочитано на другом языке. Третий вид вариаций — это вариации в переводах. Прежде всего, под ними можно подразумевать переделки. Таковы, например, «Дон Кихоты» на французском языке. В первых двух переводах Сезара Удена и Франсуа де Росссе, выполненных в 1614-м и 1618 году, обе части романа Сервантеса воспроизведены без вставок и купюр, тогда как переводы янсениста Филло де Сен-Мартена (1677–1678) и баснописца Флориана (опубликован посмертно в 1799 году) отличаются весьма вольным обращением с текстом оригинала: первый включает длинное продолжение, второй, наоборот, радикально сокращен. Однако именно эти французские переводы, а не испанский текст были переведены тремя первыми русскими переводчиками книги Сервантеса. Игнатий Тейльс в 1769 году и Николай Осипов в 1791-м перевели текст Филло де Сен-Мартена; Василий Жуковский, чей перевод был опубликован в 1804–1806 годах, переложил перевод Флориана. Лишь в 1838 году Константин Масальский перевел историю Дон Кихота с испанского текста, но решительно сократил ее¹.

Аналогичный случай представляет собой перевод книги на китайский язык (недавно переведенный на испанский Институтом Сервантеса). Он был опубликован в 1922 году в Шанхае и выполнен Линь Шу, не знавшим ни испанского, ни какого-либо другого западного языка. Перевод на мандаринский язык он сделал с помощью своего друга Чэнь Цзялиня, который устно перевел для него один из английских переводов XVIII века.

1. Gratchev S.N. *Don Quixote* in Russia in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. The Problem of Perception and Representation // *South Atlantic Review*. 2016. Vol. 81. No 4. P. 107–126; Buketoff Turkevich L. *Cervantes in Russia*. Princeton: Princeton University Press, 1950. P. 12–22.

Результатом подобного процесса стал целый ряд глубоких изменений: Дон Кихот превратился в ученого конфуцианца, Санчо — из его слуги в ученика, священник — в лекаря¹. Однако заглавие перевода, «История заколдованного рыцаря», свидетельствует о тонком понимании романа и, помимо воли Линь Шу, перекликается с приведенным Пьером Виларом определением «экономиста» (*arbitrista*) Сельориго, считавшего Испанию XVII века «республикой заколдованных людей»².

Кроме того, перевод может вызывать большие трудности. Сложно передать на другом языке неологизмы. Так, например, обстоит дело со словом *sprezzatura* в «Придворном» Кастильоне: оно призвано придать положительный, отличительный, придворный смысл понятию, образованному от глагола *sprezzare* («презирать», «пренебрегать») с его негативным смыслом. Поэтому Боскан переводит его как *desprecio*, Шаппюи — как *mépris*, а Хоби — как *disgracing*; в отличие от предшествующих переводов (французского *nonchalance* и английского *recklessness*), все трое стремились передать не только само «новое слово» (*nova parola*) Кастильоне, но и лексическую операцию, посредством которой ожидаемый негативный смысл слова превращается в обратный, и оно парадоксальным образом обозначает неповторимое изящество совершенного придворного.

В других произведениях трудности при переводе связаны с намеренно темным стилем. В XVII веке Бальтасар Грасиан считался автором непереводаемым — и тем не менее его переводили. «Загадочный стиль» (*arcanidad del estilo*), как писал покровитель Грасиана Ластаноса, предохранял его сочинения от искаженных прочтений невежественными читателями, того *vulgo*, для которого они не предназначались. Трудность перевода может быть также связана с неповторимой особенностью понятий и обозначаемых ими

1. *Cervantes M. de. Historia del caballero encantado. Traducción de Lin Shu de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha / Traducción, introducción y notas de A. Relinque. Málaga: Ginger Ape Books & Films ey Mil Gotas, 2021; Xin Hongjuan. «Don Quijote»: del castellano al mandarín y viceversa // El Correo de la Unesco. 2022. 5 de abril.*
2. *Vilar P. Le temps du Quichotte [1956]. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2019.*

чувств¹ или же с кардинальными различиями языков, которые делают их в буквальном смысле «непереводимыми»².

Таким образом, смысловая подвижность текстов, возникающая в результате перевода, колеблется между полным приятием и невозможностью³; она находит выражение на нескольких уровнях: во-первых, это выбор перевода самих слов; затем контексты публикации переведенного текста, смещающие или актуализирующие его значение, как в случае с «Кратчайшим отчетом об опустошении Индии» Лас Касаса⁴; и наконец, общее истолкование произведения, которое в переводе может получить новый статус и новое предназначение. Так, французский перевод «Карманного оракула, или Науки благоразумия» Грасиана, в свою очередь переведенный на другие европейские языки, изменил само значение книги благодаря ее новому названию — «Придворный». Французский переводчик Амело де Ла Уссе приписал тем самым Грасиану учебник придворной психологии, которого тот вовсе не создавал.

Мобильность текстов усиливается, когда произведение меняет одновременно и язык, и жанр. Например, когда «Дон Кихот» служит материалом театральной пьесы. Сюжеты Первой части легли в основу утраченной пьесы Флетчера и Шекспира «История Карденио», сыгранной при английском дворе в начале 1613 года, трагикомедии Пишу «Безумства Карденио», представленной в Париже в 1628 году, или двух «Дон Кихотов» Герена де Бускаля, 1639-го и 1640 года⁵. С третьей сервантесовской пьесы Герена де Бускаля «Губернаторство Санчо Пансы», поставленной в 1640 году, начинается серия произведений, в которых на европейскую

1. Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles / Sous la dir. de B. Cassin. Paris: Seuil, 2004.

2. Billeter J.-F. Trois essais sur la traduction. Paris: Allia, 2014. P. 11.

3. Berman A. L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris: Gallimard, 1984; Ricœur P. Sur la traduction. Paris: Les Belles Lettres, 2016.

4. Chartier R. Textes sans frontières // Chartier R. La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur. XVI^e–XVIII^e siècle. Paris: Gallimard, 2015. P. 107–142.

5. Chartier R. Cardenio entre Cervantes et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue. Paris: Gallimard, 2011.

сцену переносятся эпизоды из Второй части. Их формы различны: это ярмарочные спектакли (как на парижских ярмарках Сен-Жермен и Сен-Лоран), комедии (в Париже это комедии Дюфрени 1694 года и Данкура 1712-го), оперы (таковы, например, две оперы, написанные в 1733 году Антонио Кальдарой для Венского двора — «Дон Кихот при дворе Герцогини» и «Санчо Панса, губернатор острова Баратария») или пьесы для театра марионеток (как «Жизнь великого Дон Кихота Ламанчского», написанная в 1733 году Антониу Жозе да Силвой для лиссабонского театра Байру Алту). Последнюю пьесу можно считать первым «переводом» на португальский «Дон Кихота», который будет переведен по-настоящему только в 1794 году. Новые переводы и театральные адаптации создают новые тексты произведения, равно как и другие его «переводы»: апроприации и перевоплощения в его персонажей во время карнавалов, аристократических и религиозных празднеств или же на иллюстрациях, включенных в его издания.

Следовательно, анализ переводов должен вестись на разных уровнях. В этой книге мы сосредоточимся на уровне отдельных слов или фрагментов: например, рассмотрим слово *sprezzatura* и его противоположность, *affettazione*, в кастильском, французских, английских и латинском переводах «Придворного» в XVI веке. Или первые стихи монолога Гамлета во французских и испанских переводах XVIII века, от Вольтера до Моратина. Или, как в первой главе, слово, которое Аристотель употребляет для обозначения сущности риторики, — *pisteis*. В каждом из этих случаев выбор, сделанный переводчиками, будучи проанализирован в самом малом масштабе, указывает на взаимосвязь между лексическими возможностями, имеющимися в их распоряжении, их эстетическими или философскими предпочтениями и пониманием ими переводимого текста.

Все вариации, обусловленные различием языков, переделками текста или атрибуцией произведений, так или иначе воплощаются в четвертой причине мобильности произведений — трансформациях их материальной записи или печати. *Forms effect meaning*, «формы порождают смысл», писал

Д.Ф. Маккензи, подчеркивая важнейшую роль «невербальных элементов» книги в производстве значения текста как для читателей и издателей, так и для самих авторов¹. В печатной книге эта материальность текстов включает различные элементы.

Прежде всего, это формат. В Англии об этом особенно наглядно свидетельствует контраст между первыми публикациями пьес или стихов в скромных и недолговечных «памфлетах» ин-кварто, тетради которых только прошиты, но не переплетены, — и монументальными изданиями некоторых произведений во внушительном формате ин-фолио, формате Библии, хроник и классических авторов. В XVII веке такого увековечения удостоились лишь четыре драматурга: в 1616 году Бен Джонсон, по собственной воле; в 1623 году — Шекспир, по инициативе двух бывших членов его труппы, Хемингса и Конделла; а затем, в 1647 году, — Бомонт и Флетчер, в порядке печатной компенсации закрытия театров.

Другим невербальным элементом, несущим значение, служит выбор типографского шрифта. Лучше всего это видно на примере двуязычных или многоязычных изданий. В издании английского перевода «Книги о придворном» 1588 года тексты расположены в три колонки: итальянский набран курсивом, французский — римским шрифтом, а английский — готическим², *black letter*, «национализирующим» напечатанный им текст³.

Расположение текстов на странице также влияет на формирование их значения. Анри-Жан Мартен подчеркивал ту

1. *McKenzie D.F. Bibliography and the sociology of texts // The Panizzi Lectures 1985. London: British Museum, 1986. P. 4; McKenzie D.F. Typography and Meaning: The Case of William Congreve [1981] // McKenzie D.F. Making Meaning. «Printers of the Mind» and Other Essays / Ed. by P.D. McDonald, M.F. Suarez. Amherst; Boston: University of Massachusetts Press, 2002. P. 198–236.*
2. *The Courtier of Count Baldessar Castilio, devided into foure Bookes. Verie necessarie and profitable for young Gentlemen and Gentlewomen abiding in Court, Pallace, or Place, done into English by Thomas Hobby. London: John Wolfe, 1588.*
3. *Lesser Z. Typographic Nostalgia: Playreading, Popularity and the Meaning of Black Letter // The Book of the Play: Playwrights, Stationers, and Readers in Early Modern England / Ed. by M. Straznicky. Amherst; Boston: University of Massachusetts Press, 2006. P. 99–116.*

роль, какую сыграло появление абзацев во французских книгах XVII века: они делали наглядной логику печатного текста, отличную от непрерывного потока страниц без пробелов, напоминающего логику устной речи¹.

Элементами того же сдвига выступают и различия в пунктуации, когда пунктуация, передающая или направляющая читающий голос, меняется в соответствии с требованиями грамматики. Ив Бонфуа в одном чудесном тексте четко различает эти две пунктуационные модальности: «пунктуация, выделяющая сочленения текста, — ее требует синтаксис, по-моему; она, видимо, более или менее совпадает со структурами мысли? А та, которая должна помогать при чтении, она скорее чтобы понять, что следует изменить интонацию или подчеркнуть ритмы, звучание; в общем, она не ради думания, а ради прелести?»² Грамматическая и синтаксическая модернизация пунктуации в текстах XVI–XVII веков стерла в них признаки устности или музыкальности, присутствовавшие в первых изданиях, — обозначения длины пауз или высоты читающего голоса (когда, например, в словах, которые следует выделить, использовались заглавные буквы).

Со своей стороны, библиотечные практики уничтожили еще одну модальность материальности текстов — их сосуществование под одним переплетом с другими текстами. Как великолепно показал Армандо Петруччи, составные сборники, то есть несколько текстов, объединенных в одном кодексе, были в эпоху рукописной книги господствующей формой сохранения и распространения произведений на народном языке, тогда как для текстов канонических, классических или юридических была характерна «унитарная книга», *libro unitario*³. Эта практика сохранялась и в раннее

1. Martin H.-J. Mise en page et mise en texte du livre français. La naissance du livre moderne (XIV^e–XVII^e siècles). Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 2000.
2. Bonnefoy Y. La Petite Phrase et la longue phrase. Perros Guirec: La Tilv éditeur, 1994. P. 15–22.
3. Petrucci A. Dal libro unitario al libro miscellaneo // Società romana e Impero tardoantico. Vol. IV: Tradizione del classici, trasformazione della cultura / A cura di A. Giardina. Roma; Bari: Laterza, 1986. P. 173–187.

Новое время. Скромные шекспировские ин-кварти, будь то пьесы или стихи, переплетались вместе с произведениями других писателей в книги, целостность которых обеспечивалась не именем автора, но общей тематикой (жизнь и смерть государей), жанровым (например, трагикомедии) или эстетическим (например, овидиевскими мотивами) единством¹. Такие сближения — подлинные примеры материальной интертекстуальности — придавали каждому из текстов особые значения, утраченные после того, как коллекционеры или библиотекари «расплели» составные сборники, разделив соседей по переплету.

Таким образом, авторы — не единственные акторы, влияющие на материальные характеристики текстов. В раннее Новое время эти характеристики определялись также, а возможно, и в большей степени решением издателей (в смысле *publishers*), в частности, в вопросах присутствия или отсутствия в книгах иллюстраций, а кроме того, тех, кто готовил текст к печати (издателями в смысле *copy editors*), или же навыками и предпочтениями самих работников типографии — ими объясняются графические вариации одних и тех же слов на разных страницах того же сочинения. До XIX либо, возможно, XVIII века писатели обычно не занимались «невербальными элементами» текстов. Как писал мадридский печатник Алонсо Виктор Паредес в 1680 году, корректор при печатне должен «понять замысел Автора в [сочинении], какое тот отдает в печать, дабы не только внести надлежащие знаки препинания, но и заметить, не допустил ли тот каких оплошностей, и его о них уведомить»². Формы печатного текста и его расположение на странице, таким образом, не зависят от автора: все решения относительно пунктуации и орфографии он

1. Knight J. T. Bound to Read. Compilations, Collections, and the Making of Renaissance Literature. Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 2013.
2. Paredes A. V. de. Institución y Origen del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores [c. 1680]. Fol. 43. Madrid: Calambur, Bibliotheca Literae, 2002; Chartier R. La presse et les fontes. Don Quichotte dans l'imprimerie // Chartier R. Inscrivere et effacer. Culture écrite et littérature (XI^e–XVIII^e siècle). Paris: Gallimard; Seuil, 2005. P. 53–77.

делегирует тем, кто готовит текст к печати, или тем, кто набирает страницы.

Процессы «перевода» не ограничиваются переходом текстов с одного языка на другой. Они в равной мере затрагивают произведения, язык которых остался прежним, зато изменились формы их публикации. В этом смысле издание можно рассматривать как одну из модальностей перевода. Каждое последующее издание, наделяя «одно и то же» произведение на одном и том же языке текстами, различающимися и написанием слов, и материальными особенностями, порождает новую читающую публику, новые способы обращения с произведением и новые его смыслы. Анализ «Каменного пира» Мольера и последних слов Сганареля, которыми завершается пьеса, показывает, что неустойчивость текста, изданного или произнесенного на сцене, может объясняться цензурой и самоцензурой. В случае с поэмами и пьесами Шекспира, семь жизней которого, прожитых в XVI–XVIII веках, мы прослеживаем в этой книге, подобное разнообразие выстраивается вокруг главной оппозиции — между публикацией произведений как таковых, целиком, и их фрагментацией. В эпоху Ренессанса фрагментация имеет целью извлечение общих мест, объединяемых в рукописные тетради или печатные сборники; в XVIII веке так извлекаются «красоты» — отдельные стихи или отрывки, которые затем собираются вместе.

Издание и перевод — две нити, пересекающиеся в метафоре, о которой идет речь в эпилоге книги. В своем христианском изводе метафора эта обозначает загробную жизнь как издание, переведенное и исправленное Богом. Язык его совершенен, а текст лишен опечаток. На той же метафоре строится и секулярная теория человеческих изданий (конец которых вовсе не обязательно означает вечное блаженство), которую развивает Браз Кубас у Машаду де Ассиса¹. И в той и в другой формулировке издание как перевод соотносится с переводом как изданием. Именно

1. *Machado de Assis. Memórias póstumas de Brás Cubas* [1896]. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019; *Silva A.C.S. da. Machado de Assis. Do folhetim ao livro*. São Paulo: Versos, 2015.

это соотношение объединяет собранные в нашей книге статьи, посвященные отдельным ситуациям или текстам.

Книга открывается главой, написанной на злобу дня. Издание и перевод, а также письмо и чтение — практики, всегда чем-то обусловленные. Их могут поощрять или затруднять; они могут быть искажены фальсификациями или служить истине. Воссоздавая их историю, нельзя забывать об этой реальности, особенно во времена, когда огромную силу набирает стремление переписать прошлое в угоду настоящему. Память служит главной мишенью подобных начинаний, насаждающих манипулятивные, лживые репрезентации былых событий. Той же опасности подвергается и историческая наука, когда за ней не признается способность производить истинное знание. В результате рвутся сложившиеся в древности связи между интеллектуальными усилиями и секулярной дискуссией, между знанием и городом-государством. Когда требование истины оспаривается, передается, замалчивается, возникает большая опасность. Ответственность историка состоит в том, чтобы противопоставить ей «проговаривание истины», установленной с помощью приемов познания, которые выработаны критической мыслью. С этого размышления нам и следует начать.